



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**“Herramientas Teórico Metodológicas para el Desarrollo
de Proyectos de Cine Documental”**

TESIS

Que para optar por el grado de:
Doctor en Artes y Diseño

Presenta:

Mtro. Adán Zamarripa Salas

Tutora:

Dra. Laura Castañeda García
Facultad de Artes y Diseño

Comité Tutor

Dra. Tania De León Yong
Facultad de Artes y Diseño

Dra. Mercedes Sierra Kehoe
Facultad de Artes y Diseño

Dra. Adriana Raggi Lucio
Facultad de Artes y Diseño

Dr. Lauro Garfias Campos
Facultad de Artes y Diseño

México, D.F. Marzo 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



RECONOCIMIENTOS

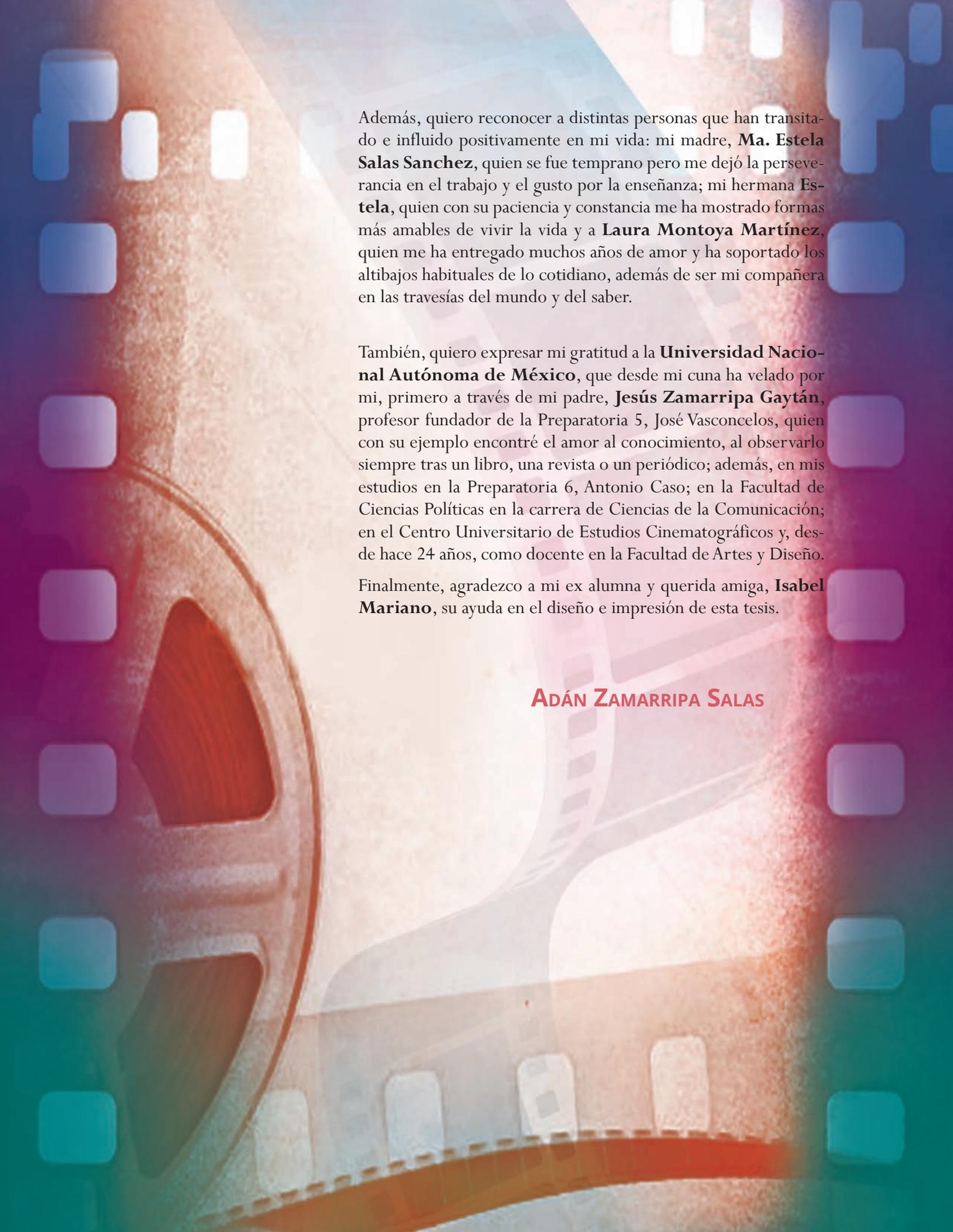
La decisión de hacer una tesis doctoral responde a muchos factores; ampliar conocimientos, crecer académicamente, mejorar en el ámbito laboral, pero además, es fundamental hallar a las personas apropiadas que pueden llevarte a través de este arduo camino.

Por ello, quiero dar un extenso agradecimiento a mi Directora de Tesis, la **Dra. Laura Castañeda García**, quien ha vivido conmigo complejos avatares y, por medio de sus puntuales recomendaciones, pude encontrar el itinerario correcto para presentar esta investigación, con la seguridad de tener un documento académico sólido, útil y que es el comienzo de un proyecto de mayor alcance. Además, quiero dejar patente su constante acompañamiento, al dar más allá de lo que una tutoría solicita, al asistirme, desinteresadamente, en las complejas problemáticas que se presentaron a lo largo de este doctorado. Por otra parte, cabe mencionar la sólida amistad que se ha consolidado a lo largo de estos cuatro años de investigación y que reconozco especialmente.

A la **Dra. Mercedes Sierra Kehoe**, le agradezco sus comentarios, siempre atinados, que dieron realce y sustancia a esta obra, además de su paciencia y motivación, sin la cual, no hubiera cumplido este encargo. Su dedicación al trabajo es un ejemplo para mí, su aprecio y compañerismo me han impulsado y dado luz en el trayecto de este doctorado. Sin duda, haberla seleccionado como tutora de esta investigación, ha sido una de las decisiones más afortunadas que he tomado en mi vida académica.

Asimismo, debo mencionar a la **Dra. Tania de León Yong**, quien llevó una estricta supervisión de este documento, con comentarios precisos y sugerencias atinadas.

Por último, al **Dr. Lauro Garfias Campos**, le tengo una sincera y amplia gratitud, por acompañarme e impulsarme para concluir este doctorado, en momentos en que he bajado la guardia, ofreciendo consejos con bondad e inteligencia. Con el Dr. Garfias me une una larga y entrañable amistad, que ha redundado en proyectos importantes, entre los que destaco esta tesis.



Además, quiero reconocer a distintas personas que han transitado e influido positivamente en mi vida: mi madre, **Ma. Estela Salas Sanchez**, quien se fue temprano pero me dejó la perseverancia en el trabajo y el gusto por la enseñanza; mi hermana **Estela**, quien con su paciencia y constancia me ha mostrado formas más amables de vivir la vida y a **Laura Montoya Martínez**, quien me ha entregado muchos años de amor y ha soportado los altibajos habituales de lo cotidiano, además de ser mi compañera en las travesías del mundo y del saber.

También, quiero expresar mi gratitud a la **Universidad Nacional Autónoma de México**, que desde mi cuna ha velado por mí, primero a través de mi padre, **Jesús Zamarripa Gaytán**, profesor fundador de la Preparatoria 5, José Vasconcelos, quien con su ejemplo encontré el amor al conocimiento, al observarlo siempre tras un libro, una revista o un periódico; además, en mis estudios en la Preparatoria 6, Antonio Caso; en la Facultad de Ciencias Políticas en la carrera de Ciencias de la Comunicación; en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y, desde hace 24 años, como docente en la Facultad de Artes y Diseño.

Finalmente, agradezco a mi ex alumna y querida amiga, **Isabel Mariano**, su ayuda en el diseño e impresión de esta tesis.

ADÁN ZAMARRIPA SALAS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

IX

CAPÍTULO 1

INVESTIGACIÓN SOCIAL PARA CREACIÓN DE DOCUMENTALES

1

1.1. Preámbulo	3
1.2. Fuentes	7
1.3. Cultura	8
1.3.1. Hábitus	9
1.3.2. Identidad	12
1.4. Enfoque Metodológico	14
1.4.1. La Visión Hermenéutica	14
1.4.2. Etnografía	20
1.5. Herramientas Metodológicas	21
1.5.1. La Encuesta	21
1.5.2. Entrevista Cualitativa	23
1.5.3. La Historia Oral y la Historia de Vida	27
1.5.4. Análisis del Discurso	30
1.6. Conclusiones del Capítulo	32

CAPÍTULO 2

ESTILOS, GÉNEROS E HISTORIA DEL DOCUMENTAL EN MÉXICO Y EL MUNDO

35

2.1. Preámbulo	37
2.2. Cine Narrativo Vs. Cine No Narrativo	38
2.3. Orígenes del Estudio del Documental	39



2.4. Inicios del Documental	42
2.5. La Escuela Norteamericana	44
2.5.1. El Cine Antropológico	45
2.5.2. Consolidación: 1930 - 1941	47
2.5.3. II Guerra Mundial; 1941 –1945	48
2.5.4. La Posguerra y El Mccartismo	49
2.5.5. 1960 - 1976	51
2.5.6. 1976 - 2000	54
2.5.7. Siglo XXI	57
2.6. La Escuela Británica	58
2.6.1. 1929 - 1945	58
2.6.2. Posguerra	62
2.6.3. Televisión	63
2.7. La Escuela Soviética	64
2.8. La Escuela Canadiense	68
2.9. El Caso Francia	71
2.10. Vanguardia	71
2.11 El Documental Latinoamericano	76
2.12 La Escuela Argentina	78
2.13. La Escuela Mexicana	82
2.13.1. La Llegada del Cinematógrafo a México	82
2.13.2. El Documental de la Revolución	84
2.13.3. Etapa Postrevolucionaria	85
2.13.4. 1950 - 1980	87
2.13.5. 1980 – Hoy	89
2.13.5.1. Fimoteca de la UNAM	90
2.13.5.2. Comisión Nacional para el Desarrollo de Pueblos Indígenas	90
2.13.5.3. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora	92
2.13.5.4. Canal 6 de Julio	93
2.13.5.5. IMCINE	94
2.13.5.6. Producción Largometrajes Documentales 1980 -1989	95
2.13.5.7. Producción Largometrajes Documentales 1990 -1999	95



2.13.5.8. Producción Largometrajes Documentales 2000 -2009	96
2.13.5.9. Producción Largometrajes Documentales 2010 -Hoy	98
2.13.6. Documentalistas Mexicanos Contemporáneos	100
2.13.6.1. Nicolás Echeverría	100
2.13.6.2. Juan Carlos Rulfo	102
2.13.6.3. Everardo González	103
2.13.6.4. Mari Carmen de Lara y Lucía Gaja	105
2.13.6.5. Alejandra Islas	106
2.13.6.6. Gerardo Tort	107
2.13.6.7. Juan Manuel Sepúlveda	108
2.13.7. Festivales, Muestras y Premios	109
2.13.7.1. Premio José Roviroso	110
2.13.7.2. Ambulante	111
2.13.7.3. DocsDF	112
2.13.7.4. El Ariel	112
2.13.7.5. Contra el Silencio Todas las Voces	113
2.14. Conclusiones del Capítulo	113

CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA PARA EL DESARROLLO DE PROYECTOS DE CINE DOCUMENTAL

117

3.1. Preámbulo	119
3.2. Tema	119
3.2.1. Observación de la Realidad	119
3.2.2. Preguntas de Investigación	120
3.2.3. Situación Actual	121
3.2.4. Enunciación del Tema	121
3.2.5. Planteamiento del Problema	122
3.2.6. Punto de Vista	122
3.2.7. Ideología	123
3.3. Investigación Preliminar	124



3.3.1. Fuentes	125
3.3.2. Personajes	125
3.3.2.1. Cultura	126
3.3.2.2. Hábitus	126
3.3.2.3. Identidad	126
3.3.3. Enfoque Metodológico	127
3.3.3.1. La Visión Hermenéutica	127
3.4. Herramientas Metodológicas	129
3.4.1 Etnografía	130
3.4.2. La Encuesta	130
3.4.3. Entrevista Cualitativa	130
3.4.4. La Historia Oral y la Historia de Vida	130
3.4.5. Análisis del Discurso	130
3.5. Producción	131
3.5.1. Guión del Documental	131
Conclusiones	133
Fuentes	137
Referencias Bibliográficas	137
Referencias Hemerográficas	136
Bibliografía Complementaria Investigación Social	138
Bibliografía Complementaria Cine Documental	138
Bibliografía Complementaria Sobre Guionismo	139
Referencias Web	139
Entrevistas	139
Índice de Imágenes	
Ensayo Documental “El Transporte Público y los Alumnos de la FAD”	1

INTRODUCCIÓN

El documental cinematográfico es uno de los fenómenos clave en el desarrollo de la historia cultural moderna que, a partir del siglo xx, determinan la vida social, económica y política del mundo. El documental pertenece a una larga lista de instrumentos de comunicación que permiten la captura y reproducción de imagen en movimiento además del sonido. Desde el paradigma de la comunicación de masas, tiene un lugar bien establecido para competir en credibilidad, calidad y penetración ideológica con otros aparatos mediáticos como el cine de ficción, la televisión, la radio, la prensa y la internet. El documental cinematográfico, sus múltiples estilos, géneros y formatos ha sido, en sus 120 años de historia, vehículo de propaganda, de educación, de cambio social, en fin, de conocimiento. Esta tesis se acerca al fenómeno del documental social en uno de sus aspectos de producción, específicamente en las etapas preliminares a su realización; la investigación inicial, previa o preparatoria.

El cine de ficción tiene múltiples teorías, sistemas y métodos bien establecidos para su producción en todas sus etapas, desde el guión hasta su exhibición, a través de estudios cinematográficos, instituciones estatales, escuelas y circuitos de festivales y exhibición estructurados y productivos. En cambio, el do-

cumental, ha caminado muy independientemente, apegándose algunas veces a esquemas de producción industrial o sistemas estatales perdurables, en especial el documental social, tema de este trabajo, siendo más un producto personal, artesanal, independiente y de difícil ubicación y exhibición. Es hasta entrada la década de 1980 que el documental se incrementa a través de circuitos de exhibición mundiales, festivales y concursos, además es con la llegada de los canales especializados de televisión que el documental comienza a ser visto por un público extenso que lo ubica como un estilo cinematográfico más, aparte del cine de género y de arte.

El documental es casi siempre un producto personal, con pocos involucrados, muy cercano a la creación artística, por ello cada documentalista ha formado su propia metodología, quizá desde algunos textos aislados de aquellos documentalistas que han teorizado sobre el tema, pero al parecer, en base a las entrevistas retomadas aquí y a los textos revisados, sus sistemas de investigación son muy arbitrarios, aduciendo una afirmación que es cuestionable y que expresa que la investigación es el documental mismo, no importando aquellas investigaciones formales realizadas previamente por antropólogos, sociólogos y otros especialistas del fenómeno social.



Imagen 1. Archivo de Adán Zamarripa Salas



Imagen 2. *Naranja Mecánica*, Dir. Stanley Kubric.

Esta idea, muy difundida entre los documentalistas, pocas veces es cuestionada pues la mayoría de las veces sus datos, expresados casi siempre por los actores de los sucesos que se presentan o por historiadores y especialistas del tema por tratar, la da un carácter de verdadero a lo que se ve en pantalla.

Sin embargo, muchos documentales se quedan a medio camino, apenas llegan al nivel de reportaje noticioso, sin la profundidad deseada para un producto de esta naturaleza. Por ello, esta tesis formula una metodología de carácter práctico, accesible y comprensible para los documentalistas en activo o para aquellos que se estén preparando para serlo.

Así, el texto aquí presentado, se adentra en el proceso inicial de la producción de un documental: la investigación previa. En éste se manifestarán los sistemas de trabajo que han tenido las distintas escuelas documentales mundiales y algunos documentalistas contemporáneos. Es a raíz del descubrimiento de que los métodos de investigación van desde lo muy complejo hasta lo inexistente, que se propone una metodología de investigación con preceptos teóricos y metodológicos, así como herramientas de investigación social para la puesta en marcha de una investigación que puede decantar en un documental bien fundamentado, dramáticamente estructurado y sobre todo, verosímil y comprobable.



Imagen 3. Filmación del documental *In the Shadow of Mountains*, 2009. Fotografía de Twin Zaw



Este documento se divide en tres capítulos: en el primero de ellos se expone la problemática de la cual surge esta investigación, se plantean paradigmas epistemológicos para la adquisición del conocimiento a través de enfoques provenientes de la hermenéutica que proponen una serie de conceptos que estructuran el pensamiento tanto del creador como del objeto de estudio, además de adentrarse en teorías derivadas de las ciencias sociales que permiten el acercamiento a los fenómenos sociales investigados a través de herramientas metodológicas que explican aquello que es del interés del documentalista.

En el segundo capítulo se hace una revisión histórica del documental que propone una división en Escuelas a las cinematografías documentales más importantes del siglo pasado, con énfasis en el documental en México, sus realizadores, sus instituciones y sus momentos más trascendentes. Además, se analizan las formas de trabajo que han permeado en los distintos países y las distintas épocas, especialmente en el terrenos de la investigación preparatoria, descubriendo que estas metodologías están ocultas las más de las veces, sin embargo, sí se logra dilucidar como los departamentos de cine documental de los países y los documentalistas independientes, acceden a la información que plantearán en sus trabajos cinematográficos. La información no es clara y

pareciera que hay poco interés en mostrar cómo es que se hace esta investigación preliminar a la realización del documental, o tal vez es algo que se da por hecho, algo que no corresponde al documentalista realizar, estas interrogantes son parte de aquello que esta tesis puntualiza.

Por último, el tercer capítulo, propone de manera esquemática y práctica la metodología para la investigación del documental, producto final que es el objetivo central de este trabajo.

Recapitulando lo expuesto en el capítulo primero se plantea un método que incluye paradigmas teórico conceptuales que ayudarán al documentalista para crear esquemas mentales que lo acerquen al estudio de la realidad de una manera científica, académica y programada; además se hace énfasis en la comprensión del personaje o personajes que queremos conocer ya que, como todo documentalista sabe, los fenómenos sociales siempre serán expresados a través de personas que contarán sus historias, estén vivos o sean parte de la historia humana.

Pero este acercamiento al personaje se hace a través del conocimiento del autor. En esta metodología se cuestiona al realizador acerca de sus creencias, su ideología, sus conceptos del mundo así como sus prejuicios y valores.



Imagen 4. Imagen principal del documental *Pina*, de Win Wenders, 2011.



Es sólo a través del conocimiento del autor que el documental tendrá validez y será verosímil, más allá de los datos y conceptos reales que se expresen en él. Después de conocer a ambos; autor y personajes objetos de estudio para el documental, se propone un método que incluye herramientas provenientes de las ciencias sociales que otorgarán validez y estructura a la investigación preliminar.

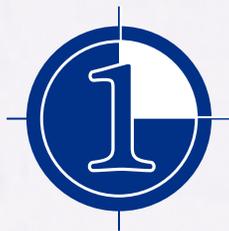
Aceptando que en lo interdisciplinario el mismo objeto de estudio se analiza desde varias disciplinas, esta tesis doctoral es interdisciplinaria en su

origen, pues reúne experiencias de distintos conocimientos como Sociología, Historia, Antropología, Psicoanálisis, Lingüística, Filosofía, Ciencias de la Comunicación y, desde luego, la Cinematografía, para adentrarse en el conocimiento de una de las etapas en la creación del cine documental. Este afán interdisciplinario se incrementa aún más cuando el desarrollo se da en la Facultad de Artes y Diseño, que tiene entre sus líneas de investigación para su posgrado la de cine documental, en colaboración con la escuela de cine de la UNAM.



Imagen 5. En la producción del documental *Del Olvido al No Me Acuerdo*, de Juan Carlos Rulfo, 2000. Archivo de Juan Carlos Rulfo.

Capítulo



LA INVESTIGACIÓN SOCIAL PARA LA CREACIÓN DE DOCUMENTALES

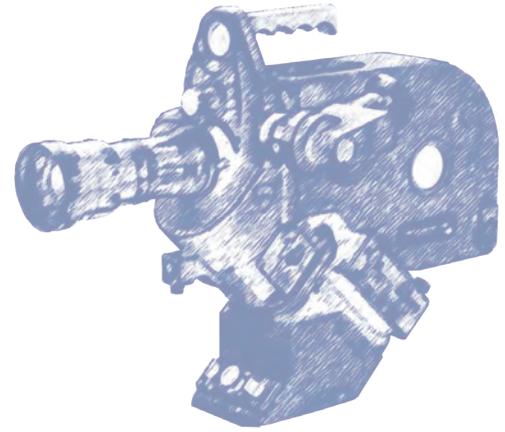


1.1. PREÁMBULO

¿Es el documentalista un investigador social? ¿Debe ser fiel a la realidad o puede interpretarla a su parecer? ¿Qué hace? ¿Para quién lo hace? Y ¿por qué lo hace? En este capítulo abordaré estas preguntas.

La problemática de la cual surge esta investigación nace de la experiencia personal de 30 años de trabajo en la producción televisiva y cinematográfica, donde he observado la investigación que hace la mayoría de los documentalistas antes de llevar a cabo un documental, la cual se hace desde las investigaciones de otros o por encargo, donde ya también está hecha la investigación. Pero cuando es un trabajo personal, un proyecto propio, la investigación tiende a ser arbitraria, poco estructurada, sin plan de trabajo, demasiado abierta y en definitiva, con mucho desperdicio de tiempo, dinero y esfuerzo.

Por lo tanto, la problemática que plantea esta tesis es que los documentalistas contemporáneos que intentan hacer una obra de documental cinematográfica con características sociales, carecen de una metodología de investigación previa que los lleve a un producto final confiable, verosímil y dramáticamente bien construido.



Por ello, esta tesis está dirigida principalmente a estudiantes de cine, comunicación y otras disciplinas que incluyan la posibilidad de hacer algún tipo de trabajo audiovisual que busque informar acerca de un fenómeno social, presente o pasado, como sociólogos, historiadores, trabajadores sociales y economistas, entre otros. Dado que la mayoría de los textos y documentos académicos existentes hablan más de la producción documental en sí, y no de las formas y métodos de la investigación previa, esta tesis allana ese nicho de conocimientos que hacen falta para que los futuros cineastas puedan comprender la realidad social y cultural que afecta su objeto de estudio y que buscan llevar a la pantalla.

Además, esta investigación es útil a cineastas en activo quienes recibirán información útil acerca de herramientas de investigación y análisis para sus propios trabajos documentales.



Imagen 6. Pancho Villa después de la toma de Ojinaga, fotograma de la película *La Vida del Gral Villa*, de la Mutual Co.



El propósito final es lograr que cineastas en activo y estudiantes de cine o cualquier otro interesado en realizar documentales, lleve a cabo un proceso de investigación previa estructurado, confiable y que le aporte los elementos necesarios para obtener un producto atractivo pero a la vez honesto y comprometido con el ser humano, la sociedad y su entorno.

Asimismo, este apartado no intenta sólo ser un resumen de los enfoques metodológicos y técnicas de investigación social que son susceptibles de aplicarse en el campo del documental.

Busca, en cambio, crear un modelo coherente y práctico de estas metodologías y técnicas, pero sin profundizar en la comprobación de los datos, ya que el trabajo del documentalista es el conocimiento del campo social, no del dato cuantificable.

Estas técnicas le ayudarán a describir los fenómenos y los sujetos sociales desde una perspectiva subjetiva e interpretativa.

Todo investigador social, asumiendo que todo documentalista lo es, tiene un dejo de soberbia en su actitud ante la realidad. Un “algo” que lo coloca por encima de las demás personas que lo capacita para observarlas, estudiarlas, definir las y hasta decirles qué deben pensar y hacer y cómo deben pensarlo

y hacerlo. Cuando el investigador logra alejarse de este egocentrismo academicista es capaz de conocer la alteridad, ese otro que no soy yo y que coexiste conmigo. Es entonces cuando el proceso de conocimiento al fin comienza.

Hoy, el investigador no puede observar a su objeto de estudio desde una sola mirada, es decir, desde una sola disciplina. Así, el sociólogo debe apoyarse en la Psicología, la Antropología, la Lingüística y otras ciencias para poder comprender el fenómeno que contempla. Es la mirada de la multidisciplinariedad, desde diversos ángulos, diversas perspectivas. También es necesaria una visión transdisciplinaria, global, donde la investigación efectuada sea útil para cualquier otro científico social que quiera acceder o participar en ella.

Lo disciplinario implica que la disciplina se constituye desde problemáticas específicas, a las cuales contesta con desarrollos teóricos, premisas y modelos diversos y procurando establecer límites con las otras. Lo multidisciplinario se constituye con la integración de investigadores de varias disciplinas en torno a un proyecto. Lo interdisciplinario se genera cuando el mismo objeto de estudio se constituye desde varias disciplinas. Lo transdisciplinario, cuando una disciplina cruza la reflexión teórica de varias disciplinas, como puede ser la semiótica, o la antropología para las ciencias humanas. (Heidar, 1998; 117 – 118).



Imagen 7. Fotograma de la película *Qué Viva México!* de Sergei Eisenstein



Por ello, la metodología es ahora más compleja y profunda, ya no lineal, sino tridimensional, donde se avanza y se vuelve atrás constantemente para reafirmar o cambiar perspectivas e hipótesis. Donde la evolución horizontal es amplia, involucrando distintos especialistas e ideologías, confrontando pensamientos y negociando los resultados. Este ejercicio requiere una mente abierta, lúdica, cercana al pensamiento creativo que nunca es lineal y siempre es intenso.

Pero, debe haber límites, pues nunca se llegaría al final. Por ello, el líder de la investigación, el documentalista, el compilador, el coordinador, tiene una intención individual, un objetivo, una hipótesis por comprobar. Este líder impone las normas de trabajo, las disciplinas que se apliquen, los especialistas que colaboren, y también los valores éticos y morales que determinarán el rumbo del texto final.

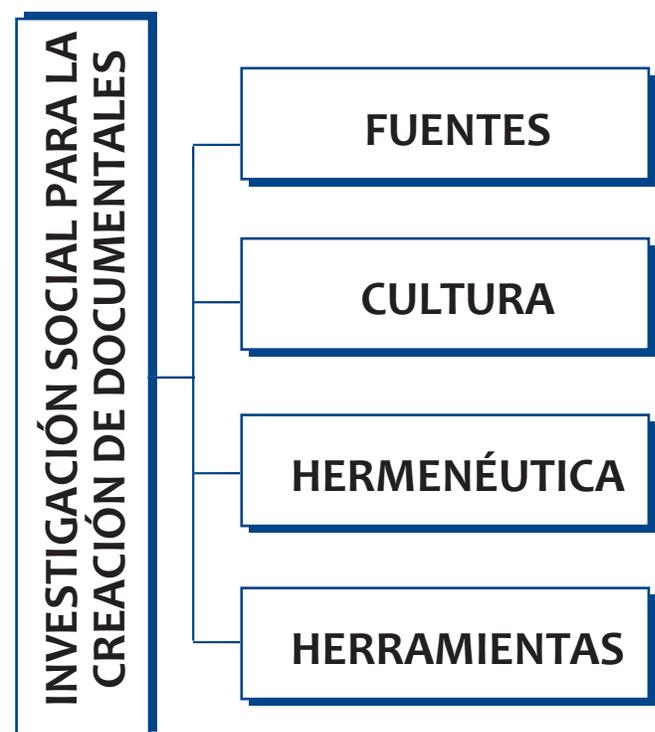
Jesús Galindo Cáceres, en la introducción al libro que coordinó *Técnicas de investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación* (1998), hace un breve recuento histórico de algunas corrientes del pensamiento que han reflexionado sobre el análisis de la sociedad. Menciona al positivismo que es cerrado y opera una investigación conservadora, donde los fenómenos sociales preexisten al investigador quien, lo único que puede hacer, es aproximarse desde distintas especialidades para conocerlos y explicarlos. El positivismo



Imagen 8. Dr. Jesús Galindo Cáceres. Conferencia en la Universidad Vasconcelos, Oaxaca. 2012.

puede definirse como conocimiento total a distancia. Y sí es un primer intento de comprender la realidad social, sin embargo, hoy es insuficiente desde una perspectiva multidisciplinaria y transdisciplinaria. Así, la investigación conservadora es inhibitoria de la creatividad pues mantiene un pensamiento estricto, una metodología comprobada que genera respuestas previsibles.

El pensamiento actual es heurístico¹, pretende ser abierto, mejorable, ajustable, explicable. Galindo Cáceres insiste en que es un pensamiento semejante al del artista al crear sus obras. Pero no se aleja de lo académico, así, aún en la Hermenéutica hay metodologías y herramientas. El método es la agenda a establecer, es el camino por donde transitar, el pacto con otros especialistas, el plan de trabajo por desempeñar, los compromisos que cumplir. Aquí la teoría toma sus fueros, pues por medio de lenguaje simbólico, casi poético por su brevedad y sintaxis, indica la vía moral, ética, estética y filosófica de la información dura y comprobable de la investigación. Las herramientas, por su parte, son operacionales, son técnicas que permiten llegar al objetivo de la manera más efectiva y eficiente.



¹ Heurística: en algunas ciencias, manera de buscar la solución de un problema mediante métodos no rigurosos como por tanteo, reglas empíricas etc. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (www.rae.es).



El proceso de investigación debe ser creativo y reflexivo. Nunca perder el detalle, las acciones escondidas, las estructuras subterráneas que sostienen el fenómeno observado así como lo aparentemente evidente y lo claramente visible. Pero además, está información, visual, sonora, sensorial y sentimental, debe ser sintetizada, llevada a conceptos comprensibles y manejables por un amplio número de personas. No sólo especialistas, pues si el nuevo investigador social busca relacionarse con los actores sociales, éstos deben comprenderlo, deben poder comunicarse con él. Así, se logrará un proceso grupal de reflexión que moverá al cambio social de una manera creativa y plural. La ciencia social, dice Galindo Cáceres, es un acto creador.

Plantea que el investigador debe ser dinámico, viaja entre la creación y la exploración, se auto observa reflexivamente y cambia a cada paso. Este dinamismo surge de las imágenes parciales tecnológicas, metodológicas y epistemológicas en la investigación de lo social. La tecnología responde al investigador cómo entrar a la acción indagadora por medio de sus paquetes, con el fin de encontrar un orden en el análisis y la reflexión, fortaleciendo así la interrelación del investigador con lo explorado. En tanto, la metodología nos responde el por qué, nos permite decidir el camino por seguir en el proceso de investigación, con base en una estrategia general. La epistemología, por su parte, interactúa con los paquetes técnicos y la metodología, con la finalidad de definir para qué y para quién se hace lo que se hace, lo cual nos permite desplazarnos de la reflexión y el análisis, hacia el mundo social.

Desde el punto de vista académico, aterrizado particularmente al documental, podemos decir que al escribir una historia, también somos investigadores sociales, nos preguntamos qué vamos a hacer, para quién lo hacemos y por qué lo hacemos. La utilización de tecnologías de investigación desde perspectivas metodológicas multidisciplinares ofrece un conocimiento amplio de la sociedad y de la cultura que pueden apoyar el proceso creativo del cineasta.

Desde el punto de vista académico, aterrizado particularmente al documental, podemos decir que al escribir una historia, también somos investigadores sociales, nos preguntamos qué vamos a hacer, para quién lo hacemos y por qué lo hacemos. La utilización de tecnologías de investigación desde perspectivas metodológicas multidisciplinares ofrece un conocimiento amplio de la sociedad y de la cultura que pueden apoyar el proceso creativo del cineasta.

El documentalista es un investigador nato, debe serlo pues sus fuentes están en la realidad circundante. Algunos cineastas dedican mucho tiempo a la exploración, la viven como una aventura no como un proceso académico, la ven como una oportunidad de conocer mundos y personas diferentes. Otros, sin embargo consideran intimidatoria la búsqueda de información, la observan compleja y la realizan de manera velada y silenciosa.



Imagen 9. Mujeres empujando soldados, Pedro Valtierra, 1998.



Imagen 10. *Niño Fidencio*, Pedro Valtierra, 2010.

La investigación debe ser el primer paso en el proceso de creación de un cortometraje o largometraje documental.

Cuánto más sepamos de nuestro actor social, mayor será su carácter y su personalidad será más verosímil. Y eso sólo se logra aprendiendo y conociendo. El documentalista siempre está investigando su entorno, aún sin darse cuenta; al asistir a una conferencia, al observar a la gente en la calle o en el restaurante, al imitar su caminar, al escuchar las formas de habla, al criticar la moda, al mirar una obra de arte. Así, la realización de un documental comienza a partir de lo que ya se sabe, pero eso no es suficiente la mayoría de las veces, siempre se requerirá mayor información, más detallada, más exhaustiva, más compleja, entonces hay que hacer una investigación de campo, con herramientas metodológicas y marcos teóricos adecuados para llegar al conocimiento de las personas o situaciones que nos interesa retratar.

1.2. FUENTES

Muchos documentales surgen de las personas, de individuos aislados que pueden o no representar a un grupo social, pero no sólo de allí. El documentalista tiene infinidad de fuentes para comenzar una historia, lo mismo que el analista social al iniciar una investigación. Las fuentes, para el cineasta interesado en retratar su realidad, corresponden a las mismas que para el sociólogo, el antropólogo, el lingüista o el psicólogo. Además del ser humano, o el grupo social, están también las fuentes escritas, tra-

dicionalmente empleados por el historiador, donde se incluyen los documentos personales y material bibliográfico. Igualmente están las fuentes monumentales que incluyen todas las construcciones humanas desde pequeños objetos hasta catedrales, pasando por fotografías, arte y artesanía, mobiliario y demás.

INVESTIGACIÓN SOCIAL PARA LA CREACIÓN DE DOCUMENTALES



Las fuentes orales son las recolectadas vía testimonio o tradición oral producto de entrevistas u observación. Las fuentes vivas son los informantes contemporáneos, que evocan y recuerdan por su voluntad o inducidos por el investigador.

La sorpresa, es constante puesto que no siempre se recibe lo que se busca, sino mucho más, distinto, impactante, novedoso, impredecible pues en el proceso de recolección el sujeto se hace parte del proceso de construcción de su realidad (Aceves, 1998; 226 – 233).²

Buscar las fuentes de información, ya sean personas, documentos, anécdotas transmitidas de generación en generación o espacios históricos, marcan el arranque de cualquier proyecto documental, pero sólo sucede cuando se ha decidido que fenómeno social se llevará a la pantalla.

² Este proceso de construcción, interpretación y reinterpretación de la realidad será retomado más adelante en el apartado sobre Hermenéutica, en este mismo capítulo.



Sobre qué o quién se hablará en el documental es una decisión personal del realizador. Aunque quizá se le haya dado por encargo de alguna institución pública o privada. De cómo el tema que expondrá un proyecto cinematográfico es escogido y cómo se decide llevarlo a cabo, es parte del método propuesto en el tercer capítulo de esta tesis.

1.3. CULTURA

INVESTIGACIÓN SOCIAL PARA LA CREACIÓN DE DOCUMENTALES

CULTURA

HÁBITUS

IDENTIDAD

Hablar de cultura, epistemológicamente, de acuerdo con las ciencias sociales, nos permite elaborar un discurso controlado con base en los paradigmas compartidos por los científicos sociales, definido en conceptos que pueden ser sistematizados y no por simples nociones. Esto permite que nuestro discurso sea refutable, es decir, que pueda ser sometido a una discusión racional. Gilberto Giménez (1994) comenta el surgimiento de estudios importantes que replantean los problemas epistemológicos y metodológicos en el análisis de la cultura desde un punto de vista sociológico y antropológico.

Plantea que el primer concepto por definir es el que nos permita delimitar el fenómeno cultural a estudiar, con base en la sociología y la antropología de la cultura. Sin embargo, en el caso particular de las ciencias sociales no se utilizan definiciones lógicas y susceptibles de falsificación, sino que la teoría social se sostiene en paradigmas, que se confrontan unos con otros para su validación. Estos paradigmas son marcos teórico metodológicos de diversos conteni-

dos que permiten al investigador encontrar principios de explicación.

El concepto de cultura, desde el punto de vista sociológico o antropológico, no exhibe un contenido homogéneo ni sirve para designar fenómenos específicos, mientras que la concepción alemana clásica de cultura, del siglo XVIII y XIX, que se refiere a las diferentes manifestaciones que expresan la personalidad de un pueblo y que se contraponen al concepto de civilización, asociada a las formas de cortesía, resulta más efectiva, porque un paradigma confronta a otro, sin embargo este paradigma es valorativo y no explica el fenómeno. (Giménez, 1994; 38)

A finales del siglo XIX surge la antropología con sus diversas concepciones de cultura y dejan de ser valorativas para volverse descriptivas. Edward Burnet Taylor (1871) decía: “la cultura o civilización, en su sentido etnográfico amplio, (es) el todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”. (Giménez, 1994; 38)

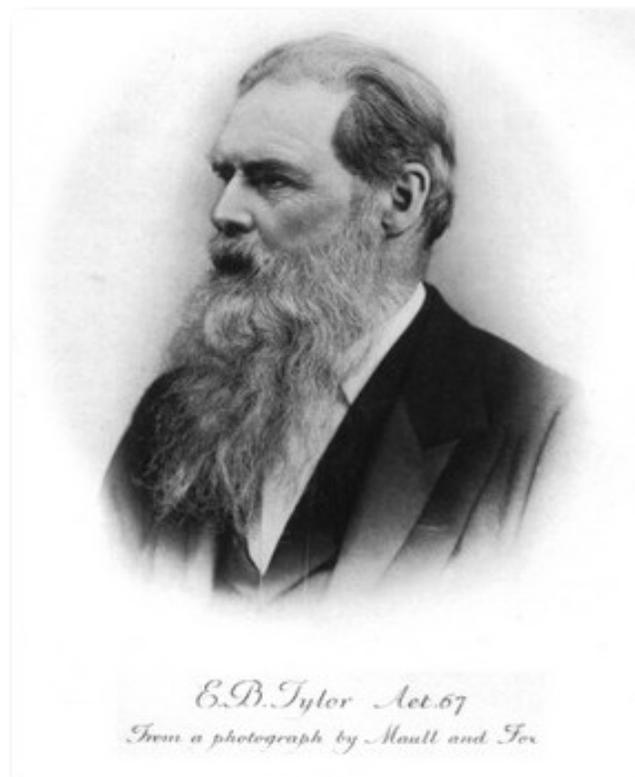


Imagen 11. Edward Burnet.



Esta idea ha permanecido en diferentes conceptos teóricos como el del evolucionismo, difusionismo y funcionalismo, sin embargo destaca que actualmente se impone una concepción de cultura simbólica que entiende los fenómenos sociales como fenómenos simbólicos, con Clifford Geertz, en donde “*la cultura designa pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas*”, con los cuales los individuos se intercomunican, para compartir sus percepciones. En este punto, las concepciones descriptivas se transforman en interpretativas. (Giménez, 1994; 39)

Hoy, el concepto cultura tiene múltiples funciones y definiciones, es utilizado por las ciencias sociales para explicar un sin fin de fenómenos en el ámbito social, familiar, simbólico e ideológico.

Para ello, retomo el concepto de *Hábitus* de Pierre Bourdieu³ como una manera de entender el desarrollo cultural de las sociedades y de los individuos y que pueda ser retomada por el cineasta para la apropiación, comprensión y descripción de los universos culturales de sus personajes.

1.3.1. HÁBITUS

Bourdieu retoma el concepto *Hábitus* adaptándolo a las prácticas sociales procurando eliminar la dicotomía entre individuo y sociedad con que opera la sociología en sus análisis de la cultura. Así, el *Hábitus* es la estructura generadora de esquemas de pensamiento a partir de los cuales los sujetos perciben el

³ Pierre Bourdieu (1930-2002) filósofo y sociólogo francés que elabora, retomando del marxismo y del pensamiento de Michel Foucault, una combinación de sociología y antropología social, que es una radiografía de la exclusión social, de los desheredados de la modernización, del progreso tecnológico y de la globalización. El discurso de Bourdieu, que ya se había manifestado con matices críticos antes de mayo del 68, se acentúa en los últimos años de su vida con nuevas argumentaciones contra el neo liberalismo y en favor de la sociedad civil y del naciente foro social mundial, participando cerca de los sindicatos, de las organizaciones no gubernamentales, de los emigrantes y de las asociaciones cívicas contra las posiciones neoliberales que nutrían el discurso de la sociedad llamada postmoderna. Falleció, como consecuencia de un cáncer, en 2002. Sin duda, es el intelectual francés más citado en la sociología mundial.

mundo y actúan en él. Estos esquemas han sido conformados históricamente en cada sujeto y lo hacen comportarse de tal o cual manera en la sociedad, pero, a la vez, son también conformadores de nuevas estructuras de pensamiento, percepción y acción de los individuos en, para, con y desde la sociedad. Es un proceso dialéctico, constante e inestable.



Imagen 12. Pierre Bourdieu, Conferencia en París, 1998. Fotografía de Remy De La Mauviniere / AP

El *Hábitus* se interioriza en el individuo en forma de educación, sea familiar, escolar, mediática o social, que le hacen percibir el mundo en categorías prácticas y comprensibles que lo orientan para diferenciar lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo, lo correcto de lo incorrecto. Es la historia incorporada, hecha naturaleza humana y olvidada conscientemente, pero que determina las acciones del presente inmediato, aun dándole un sentido de practicidad y eficacia. Funciona más allá del pensamiento, del discurso y del control voluntario.

Impone, a su vez, los fundamentos de la evaluación comunitaria y de auto evaluación de clase social, de grupo por edad, de género o de ubicación simbólica en el escalafón laboral con base en las prácticas sociales aprendidas, estructuradas y estructurantes de la realidad del individuo. (Martín, 2005)

El problema de la mayoría de los paradigmas y modelos que se emplean en el análisis de la cultura es que son descriptivos y constatan la existencia de los



fenómenos, pero no los explican ni interpretan. En cambio, el *Hábitus* de Bourdieu es un sistema subjetivo que interioriza las reglas sociales, las pone en práctica y se vuelven principios para los sujetos sociales y su comunidad. De aquí surgen los estilos de vida, como prácticas características de autopercepción de los individuos que conforman un grupo determinado, en donde la identidad propia es inconsciente tanto de manera individual como colectiva. El sujeto escoge sus alternativas de acción y le permite tener un “plan de vida” que está integrado por la familia, la colonia, la escuela, el pueblo, la iglesia, además de los símbolos y mitos que los envuelven, que analiza la cultura en el conjunto de gustos, prácticas e identidades propias de un campo social. (Giménez, 1994; 41)

Nestor García Canclini⁴ agrega a los conceptos de Bourdieu un paradigma de análisis que refuerza la comprensión del término, así, sintetiza y clarifica el *Hábitus* como:

- a) Un sistema de disposiciones duraderas, eficaces en cuanto esquemas de clasificación que orientan la percepción y las prácticas –más allá del discurso y la conciencia-, y funcionan por transferencia en los diferentes campos de la práctica.
- b) Estructuras estructuradas, en cuanto proceso mediante el cual lo social se interioriza en los individuos, y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas.
- c) Estructuras predisuestas a funcionar como estructurantes, es decir, como principio de generación y de estructuración de prácticas y representaciones. (Canclini, 1986)

⁴ Néstor García Canclini (Argentina, 1939) es Doctor en Filosofía por las universidades de París y de La Plata. Ha sido profesor de las universidades de Austin, Duke, Stanford, Barcelona, Buenos Aires y Sao Paulo. Obtuvo la beca Guggenheim, el Premio Ensayo Casa de las Américas en reconocimiento a Culturas populares en el capitalismo y el Book Award de la Asociación de Estudios Latinoamericanos por el libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Otros trabajos destacados son: *Consumidores y ciudadanos*, *La globalización imaginada* y *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/semblanza>, recuperado 10 de julio 2014.

El *Hábitus* es un sistema imbuido en el individuo en su marco concepcional del mundo y de lo que sucede en él. Son las estructuras sociales que lo influyen y determinan y con las que también interactúa, convive, utiliza, aprueba, niega, e incluso, modifica. Es la unión del pensamiento, percepción y acción individual con el imaginario comunitario, con la evaluación moral, ideológica, religiosa y política de la comunidad y la actividad social con la que convive. Sin embargo, este espacio social es una representación abstracta, construido desde el punto de vista del observador que ubica de manera simultánea la totalidad de los elementos que conforman la existencia cotidiana.

El Hábitus es el principio generador que califica las prácticas sociales, que en el ámbito del concepto se refiere al espacio de los estilos de vida, el espacio social representado por los individuos. Es una estructura que organiza las prácticas sociales y la percepción de las mismas en clases, en un sistema de diferencias.

La identidad social se define y se afirma en la diferencia. (Bourdieu, 1988; 170) El *Hábitus* diferenciador y diferenciador impone el gusto material (autos, muebles, prácticas sociales) y las vivencias simbólicas de clase (religión, ideología, puntos de vista) que se reflejan en signos distintivos, que determinan el orden simbólico de lo social.



Imagen 13. <http://www.casapalacio.com.mx/corporativo>



Imagen 14. Feligreses de San Hipólito, Excelsior, Foto de Diego Mateos, 2013.

Además, el gusto, el estilo de vida, se limita al ingreso de las personas, el cual se refleja en la alimentación y en el uso del tiempo libre, distanciando las clases tanto en espacios de entretenimiento como espacios de compra de víveres, ropa y muebles, ubicando también social y espacialmente a los individuos en colonias, barrios, pueblos o núcleos residenciales que son reflejo simbólico y material de la clase social de pertenencia. En este aspecto, el estilo de vida tiene significación primordial en la ropa y el automóvil, que hoy son símbolo que evidencia, o pretende evidenciar y distanciar las posiciones de clase instantáneamente. (Bourdieu, 1988; 170 - 182)



Imagen 15. CNN, México.

El cuerpo es a la vez un Hábitus de clase, en tanto que tiene marcas sociales que lo vistren y diseñan. La ropa, el maquillaje, la cirugía estética, la tonalidad física categorizan a la persona en estratos sociales. Bourdieu menciona el “cuerpo de clase” que es la representación corporal al caminar, mover las manos, usar la voz, mirar y tocar. El Hábitus del cuerpo se estructura y es estructurante del espacio social.

En este ámbito, el vestido se percibe de diversas maneras en las clases sociales. En la burguesía es símbolo de estatus reflejado en la calidad de las telas, la exposición de las marcas y la apariencia de “nuevo”. En las clases medias la ropa es un elemento aspiracional y es copia de los modelos impuestos por los líderes de los medios de comunicación, las modas y la publicidad. En tanto que las clases trabajadoras ven el vestido de manera funcional. (Bourdieu, 1988; 183 - 200)

El Hábitus diferenciado y diferenciador de las categorías de clase son reflejadas, entonces, en los espacios sociales y de comercialización, los gustos materiales, las vivencias simbólicas y el uso corporal de las personas.



Imagen 16. Fotógrafo Oscar Ruíz, 2014.

Los documentalistas y cineastas en general, han observado estas diferencias y las utilizan constantemente en sus descripciones ambientales, escenográficas, de vestuario y de tipos físicos, psicológicos y raciales. El *Hábitus* es un marco teórico que explica y categoriza esta labor creativa en el desarrollo del documental realista con su entorno social y simbólico.

Describir el *Hábitus* de una persona o grupo de personas en un documental es una labor interpretativa, heurística, que pone en juego la capacidad objetiva del autor pues fácilmente podría caer en el terreno de la invención. Por ello, esta descripción se expone en dos sentidos. El primero es objetivo: las diferencias de clase donde se ubica el espacio social, el espacio comercial, los gustos materiales por los objetos de uso cotidiano y suntuario y el uso de “cuerpo de clase”. El otro sentido de la descripción es subjetivo: la percepción simbólica de lo cotidiano, la estructura de pensamiento que explica, sino textualmente sí en acciones, las ideas individuales y del grupo en temas significativos como los valores morales, la religión, la política y lo familiar, además del escalafón simbólico laboral, familiar y comunitario.

Estas categorías son útiles a los documentalistas, interesados en el análisis de la cultura para la elaboración de productos audiovisuales, surgidos de la preocupación por retratar a un grupo social, una familia o un individuo con características realistas.

1.3.2. IDENTIDAD

El problema de la identidad está íntimamente ligado a la cultura y a las formas simbólicas de los grupos sociales, ya que se determinan mutuamente. Por ello, me parece importante detenerme para reflexionar acerca del proceso de identidad de los individuos que, sin duda, es fundamental para describir los pensamientos, actitudes y funciones sociales de los personajes en una película.

Tomo aquí algunas de las consideraciones que la Dra. Dalia Ruiz Ávila hace en la introducción a su libro *Tejiendo discursos se tejen sombreros: identidad y práctica discursiva*, (2003) que es una recopilación de discursos autobiográficos de un poblado dedicado al tejido de sombreros de palma en el estado de Yucatán.



Imagen 17. Fotógrafo Juan Guzmán, archivo El Universal.

Comienza recapitulando lo que han definido acerca de la identidad otros autores. Para el sociólogo canadiense Erving Goffman (1922 – 1982), la identidad es una relación compartida por el lenguaje mediada por signos y símbolos. Para Loredana Sciolla, socióloga en la Universidad de Turín, la identidad no es intrínseca del sujeto, es intersubjetiva y relacional pues se origina y desarrolla en la interacción cotidiana con los otros, así mismo, puede ser individual o colectiva y está determinada en un tiempo y lugar determinados, pero también puede existir de un modo simbólico. (Ruiz, 2003; 21 – 22)



Imagen 18. Jürgen Habermas

Para Jürgen Habermas, alemán, representante de la Escuela de Frankfurt, la identidad es individual o colectiva y se adquiere a través de las interacciones comunicativas del lenguaje. Además, las personas se identifican por las acciones sociales, siempre mediadas por el lenguaje y las acciones comunicativas. (Ruiz, 2003; 23)

La identidad es un proceso inconsciente, salvo cuando algún fenómeno externo al grupo hace reflexionar al individuo acerca de su identidad, siempre con base en las relaciones con los otros miembros de la comunidad, ya que se están juzgando mutuamente, es una manera de mantener las formas simbólicas que cohesionan al grupo, por medio de ser siempre observado y observar, poniendo los límites en el otro que, a su vez, impone los límites al sujeto con respecto a las creencias sociales, religiosas y familiares de la cultura a que pertenecen.

En este proceso de socialización se intercambian los roles entre ser observado y observar, de esta manera se va formulando la identidad grupal e individual. Es pues una construcción colectiva que a la vez produce un proceso individual.

Para conocer el proceso de identidad de un grupo social es necesario reconocer:

- a) El proceso histórico del grupo
- b) El papel que los sujetos han hecho de sí mismos y de los “otros” históricamente
- c) Cuáles son los sistemas de valores con el que se identifican
- d) La influencia del contexto social, económico y cultural. (Ruiz, 2003; 28 – 34)

La identidad no es, sin embargo, transparente, es un fenómeno complejo y dialéctico, tiene un nivel afectivo y otro que opera socialmente ya que se genera, desarrolla y manifiesta en la relación con los “otros” del grupo social y justifica los motivos y dan sentido a las acciones individuales en la comunidad.

Identidad y *Hábitus* son un marco teórico suficiente, que no exhaustivo, para el desarrollo del trabajo de apropiación del conocimiento de las personas reales para ser interpretadas por el documentalista en el desarrollo de su película. Estos conceptos son complementarios, pues mientras el *Hábitus* hace una descripción del individuo imbuido en el espacio social, la identidad es el camino contrario, desde el sujeto hacia la sociedad. En el *Hábitus* se me mira desde afuera como una parte del grupo, la identidad me ubica individualmente, me evidencia, me particulariza de entre los otros.

En esta selección de marco teórico es necesaria una visión totalizadora que lo contenga e interprete. Es la Hermenéutica la mejor herramienta para lograr este objetivo, pues es interdisciplinaria en su esencia y abierta en sus perspectivas, ideal para el análisis subjetivo del documentalista.

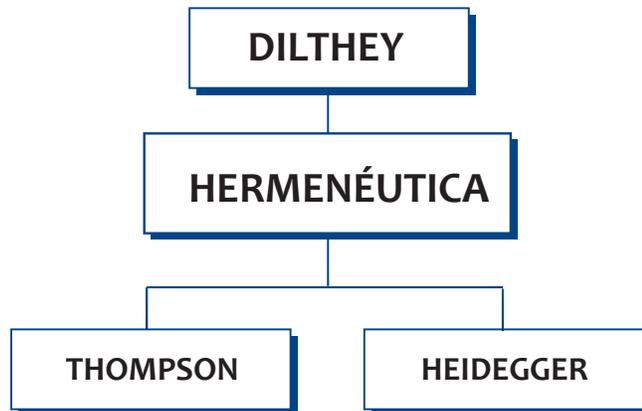


Imagen 19. Fotógrafo Juan Guzmán, archivo El Universal.



1.4. ENFOQUE METODOLÓGICO

1.4.1. LA VISIÓN HERMENÉUTICA



La Hermenéutica significa, primariamente, expresión de un pensamiento y la interpretación del mismo. Sócrates la menciona, ya en el siglo IV a. de C., en la frase “la razón de lo dicho es la explicación de la diferencia”, en *Diálogos de Platón*. De aquí lo retoma Aristóteles para su *Organon*, donde tiene un apartado que se ocupa de los juicios y proposiciones y que ha sido traducido del latín como *De Interpretaciones y de Hermenéutica*.

Siglos después resurge el término utilizándose para la interpretación de las sagradas escrituras de manera interpretativa (significante) o doctrinal (significado). Otras veces se llama Hermenéutica a la interpretación de lo que está expresado en símbolos. Georg Friedrich Meier (1718 – 1777) fue quien elaboró la Fundamentación de la Hermenéutica, como disciplina filosófica, aunque su influencia ha sido escasa. Mucho más destacados han sido los textos del alemán Wilhem Dilthey (1833-1911), con frecuencia entrelazadas con trabajos hermenéuticos concretos sobre personalidades, obras literarias o épocas históricas. Para Dilthey, es además un método alejado de la arbitrariedad interpretativa romántica y de la reducción naturalista, la considera como una inter-

pretación basada en un previo conocimiento de los datos de la realidad que se trata de comprender, pero que a la vez da sentido a esos datos por medio de un proceso circular, típico de la comprensión.

La Hermenéutica permite comprender mejor a un autor de lo que el propio autor se entiende a sí mismo, se basa en la conciencia histórica, permite pasar de los signos a las vivencias originarias que le dieron nacimiento; es un método general de interpretación del espíritu en todas sus formas.



Imagen 20. George Friedrich Meier, Wikipedia.

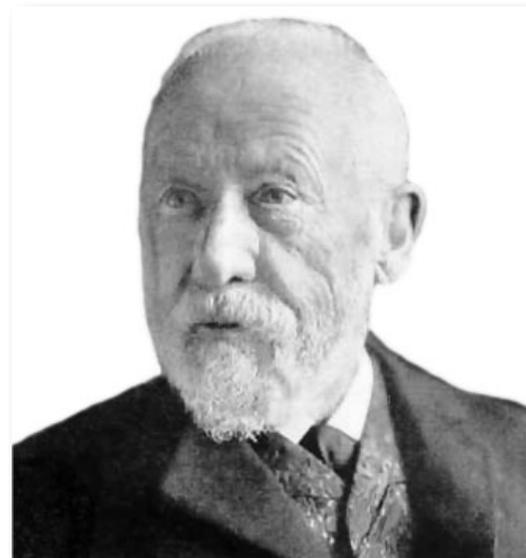


Imagen 21. Wilhem Dilthey.



Por su parte, Martin Heidegger, ya en el siglo xx, opina que la interpretación existencial que realizan la psicología filosófica, la antropología y la historia no es suficiente, sólo lo será si es guiada en la comprensión científica preexistente. (*Ferrater Mora, 1958; 639 – 640*)

Heidegger explora la comprensión del ser humano desde el concepto de “ser ahí”. “El “ser ahí” ya no comprende las condiciones más elementales y únicas que hacen posible un regreso fecundo al pasado en el sentido de una creadora apropiación de él”. (*Heidegger, 1993; 32*)

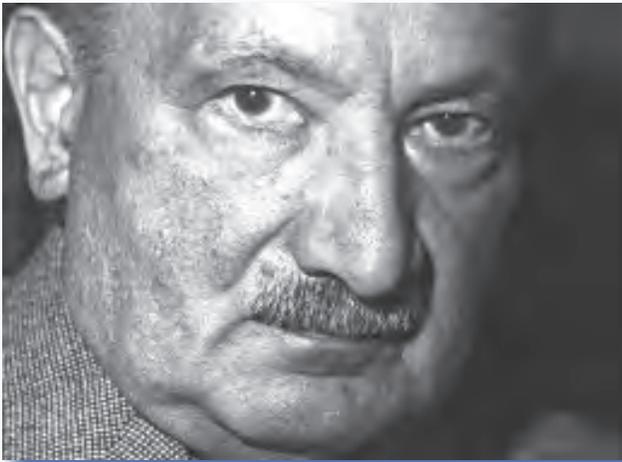


Imagen 22. Martin Heidegger, archivo Fred Stein.

Es la hermenéutica, en resumen, la comprensión de las cosas a través de métodos científicos de análisis evitando la especulación argumentativa.

Con estos antecedentes, John B. Thompson elabora su *Hermenéutica Profunda*, como el estudio de las formas simbólicas a través de la comprensión y la interpretación. Así, intenta unir teoría y práctica con el análisis de la cultura, la ideología, la comunicación de masas y el análisis práctico de las formas simbólicas a través de un marco metodológico a través de la interpretación, apoyándose en los contextos sociales e históricos donde se desarrollan. (*Thompson, 1998; 396*)

Pero ¿qué es un símbolo? El símbolo es una forma de signo no natural socialmente aceptado. Una concepción más general sería que el símbolo es todo signo que representa algo. Pero Kant asegura que el símbolo depende de la intencionalidad del sujeto que lo utiliza. Diversas doctrinas filosófico religiosas han explicado el símbolo como el modo de expresión de una realidad a través de notaciones conceptuales, lingüísticas, no correspondientes a un universo inteligible y sustentable. El símbolo es entonces un concepto cómodo, que facilita la comprensión de los fenómenos intangibles. (*Ferrater Mora, 1958; 1244*)

Volviendo a la *Hermenéutica Profunda*, Thompson no comparte el enfoque interpretativo de las formas simbólicas del positivismo, ya que sólo se queda en el análisis de los fenómenos sociales y las formas simbólicas como objetos naturales susceptibles de ser estudiados de manera cuantitativa y estadística. Por lo tanto, asegura, los procesos de comprensión e interpretación deben ser complementarios al análisis formal y objetivo.

Todas las ciencias requieren de interpretación, pero en las ciencias sociales existe una pre interpretación del objeto de estudio realizada por los propios sujetos por estudiar, quienes tienen una interpretación de sí mismos y de lo que ocurre en su entorno.



Imagen 23. Foto de Paula Silva



Entonces, el científico social interpreta un objeto pre interpretado por los propios sujetos que reinterpretan las interpretaciones que existen en su mundo socio histórico y simbólico, pues los sujetos son capaces de comprender, reflexionar y tomar decisiones con base en su propia interpretación.

La apropiación del conocimiento del objeto es doble, por una parte el analista, por la otra, el sujeto que podrá transformarse a sí mismo al apropiarse de la investigación. Como ejemplo están las relaciones familiares, el valor que se da a las encuestas de votos y que influyen en los votantes, el análisis de las desigualdades sociales y su difusión que pueden provocar protestas. Sin embargo, la apropiación de conocimiento por parte del sujeto no se da, queda a un nivel empírico, pre científico. (Thompson, 1998; 400 – 401)

Pero ¿cuáles son los aportes de la Hermenéutica en el análisis socio histórico, de las formas simbólicas y la ideología?

HERMENÉUTICA PROFUNDA

FORMAS SIMBÓLICAS

IDEOLOGÍA

HERMENÉUTICA PROFUNDA

ANÁLISIS SOCIO HISTÓRICO

ESPACIO TIEMPO

INTERACCIÓN

INSTITUCIONES SOCIALES

ESTRUCTURA SOCIAL

MEDIOS TÉCNICOS DE TRANSMISIÓN

El primer e inevitable enfoque de la Hermenéutica Profunda es el análisis de la vida cotidiana del campo sujeto objeto, pues es ahí donde las pre interpretaciones suceden y deben ser evaluadas y delimitadas por medio de entrevistas, de observación participante e investigación etnográfica para conocer las opiniones, creencias y juicios de los individuos en el mundo social. El marco que propone es una metodología amplia que incluye tres fases: el análisis socio histórico, el análisis formal o discursivo y la interpretación y reinterpretación.



Imagen 24. Foto Pedro Mayer; Herejías.



La primera fase es el análisis socio histórico, que observa cómo las formas simbólicas se producen, se transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas. Esta primera fase se divide a su vez en cinco niveles más.

El primer nivel es el ámbito del espacio tiempo, que es ubicar temporal y espacialmente dónde se producen y transmiten las formas simbólicas.

El segundo es el campo de interacción, que son las reglas, convenciones y esquemas en que se dan las formas simbólicas y cómo los individuos aprovechan sus recursos o capital para lograr el proceso de transmisión.

El tercer nivel es el de las instituciones sociales, que son las reglas y recursos estables que en el transcurso del tiempo realizan prácticas que influyen en la manera de actuar de los individuos que crean o reciben determinadas formas simbólicas.

El cuarto nivel es la estructura social, donde se analizan las asimetrías, divisiones y diferencias en las instituciones sociales y campos de interacción. Así como los términos de distribución de recursos, poder, oportunidades y posibilidades de vida. Este nivel exige una reflexión más teórica pues deben proponerse categorías y criterios para delimitar y diferenciar las características sistémicas de la vida social.

En un quinto nivel están los medios técnicos de transmisión, que van desde la comunicación interpersonal cara a cara hasta los sistemas de transmisión hertziana ya sea aérea o cableada como la televisión, el radio o la www. Sin olvidar que estos medios producen, circulan y transmiten formas simbólicas las cuales ocurren en un campo socialmente estructurado y están insertas en un contexto social, histórico y espacial específico.

La segunda fase de la investigación por medio de la Hermenéutica Profunda es el análisis formal o discursivo que, a su vez, se divide en cinco niveles: análisis semiótico, análisis conversacional, análisis sintáctico, análisis narrativo y análisis argumentativo.

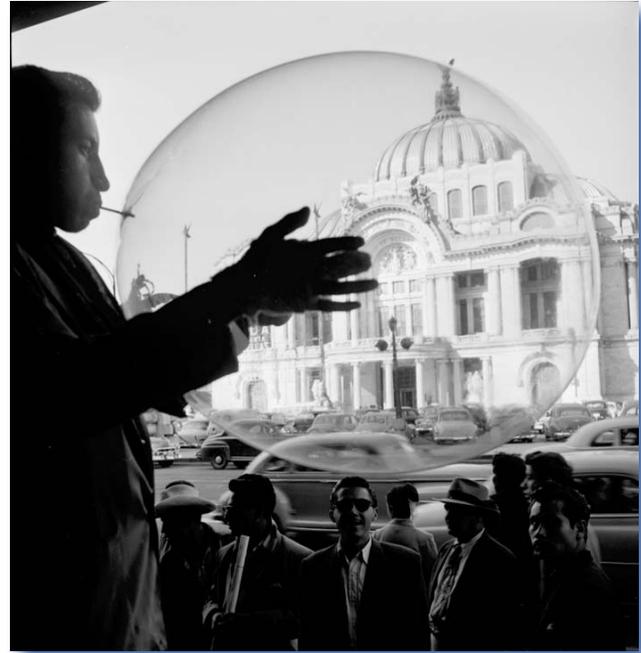
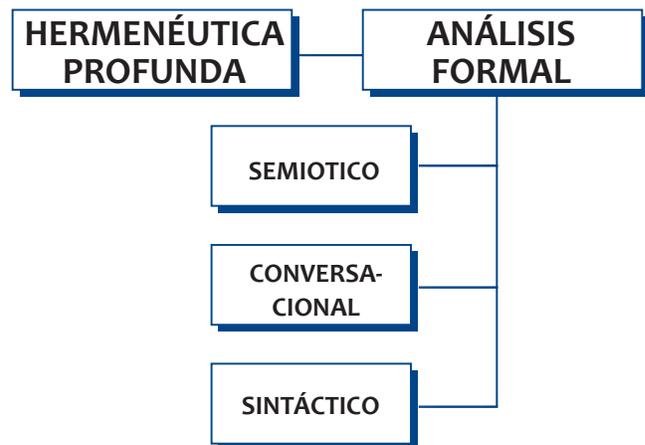


Imagen 25. Foto Pedro Mayer; Herejías.



El primer nivel, el análisis semiótico, es aquel que considera el estudio de las relaciones que guardan los elementos de una forma simbólica con otras formas simbólicas más amplias. Busca analizar las formas simbólicas mismas y sus rasgos estructurales internos, sus elementos constitutivos, sus interrelaciones y vincularlos con los códigos y sistemas a los que pertenecen.

El segundo nivel es el análisis conversacional, que es directa, real, cotidiana. Es la conversación cotidiana,



en el café o el metro, pero también es un editorial periodístico o el locutor en un programa de televisión.

El tercer nivel es el análisis sintáctico, que ve la gramática y la sintaxis práctica en el discurso cotidiano sea en el ámbito familiar, laboral o social y las diferencias que implican relaciones de poder.

El cuarto nivel es el análisis narrativo, que ve la estructura narrativa del discurso. La manera como se cuenta una historia, la ubicación de personajes y las categorías que se le dan a cada uno dentro de la trama.



Imagen 26. Foto Jerónimo Arteaga

El quinto nivel es el análisis argumentativo, que se enfoca a como las construcciones lingüísticas supra oracionales operan a la altura del razonamiento y pueden interpretarse de distintas maneras según sean oídas por el campos sujeto objeto. Así, este análisis intenta reconocer y reconstruir el discurso para hacer explícitos los patrones que lo conforman y las formas simbólicas ulteriores. Es el universo del discurso político el cual tiende a presentarse argumentativamente, es decir, se exponen una serie de enunciados estructurados coherentemente y adornados de frases sentimentales o exaltadoras que buscan persuadir al oyente.

**HERMENÉUTICA
PROFUNDA**

**INTERPRETACIÓN /
REINTERPRETACIÓN**

La tercera fase de la Hermenéutica Profunda es la interpretación / reinterpretación. Con base en los análisis precedentes, el socio histórico y el formal o discursivo, se examinan, separa, deconstruyen y se busca descubrir los elementos que conforman una forma simbólica. Pero este proceso es sintético pues debe crear un significado aprehensible y claro. La dificultad radica en que las formas simbólicas son construcciones representativas de algo, son el símbolo de algo, la representación de otra cosa. Es en la interpretación donde se busca encontrar el referente del símbolo. (Thompson, 1998; 403 - 411)

Thompson cierra su apartado:

El marco metodológico de la Hermenéutica Profunda nos permite utilizar métodos particulares del análisis del tiempo que nos mantiene alerta de sus límites y de sus falacias concomitantes. Se trata de un patrón intelectual para un movimiento de pensamiento que investiga los rasgos distintivos de las formas simbólicas sin caer en las trampas gemelas del internalismo o el reduccionismo. (Thompson, 1998; 423)

Sin embargo, esta interpretación de la Hermenéutica Profunda no es, necesariamente, la misma interpretación que tiene el campo sujeto objeto, quien ya ha pre interpretado el fenómeno y lo ha evaluado y juzgado. A este proceso lo llama Thompson como potencial crítico de la investigación, que es la diferencia entre la interpretación científica Hermenéutica y la puramente perceptual y empírica.



Imagen 27. Foto Pablo Ortiz Monasterio



Thompson intenta demostrar que la Hermenéutica Profunda es una forma de análisis ideal para investigar la ideología e interpretarla. En el análisis socio histórico de la ideología el enfoque se centra en las relaciones de dominación y el contexto donde se producen y reciben las formas simbólicas. Es decir, los escenarios espacio temporales, que a su vez suceden en campos de interacción e instituciones sociales y se reflejan en divisiones de clase, género, grupo étnico y nación.

La interpretación de la ideología es un proceso creativo y argumentativo ya que busca relacionar las formas simbólicas y las relaciones de dominación que son estructuras veladas, escondidas e intangibles. Por ello, el investigador se ve obligado a construir significados para explicar estos procesos por medio de interpretaciones y reinterpretaciones continuas.

El documentalista se acerca más al terreno práctico que a la parte teórica de la Hermenéutica, ya que su oficio es hacer mensajes, pero también se preocupa porque éstos, a su vez, tengan mejores contenidos y lleguen a ser efectivos para aquellos a quienes van dirigidos.

Es ahí donde el cineasta se apoya en la teoría, para buscar el sentido que le va a dar a sus mensajes. Sin embargo, nos encontramos actualmente en un universo conceptual lleno de terminologías, donde queda atrapado en una telaraña de conceptos que no le explican ni le ayudan a entender los fenómenos sociales, sino que por el contrario, lo confunden más. Por eso es importante la Hermenéutica Profunda que propone Thompson, porque nos da elementos para analizar las formas simbólicas y su interpretación en el contexto histórico social donde se desarrollan.

Conocer las construcciones sociales significativas en su contexto particular es de suma importancia para encontrar el sentido y la efectividad en los mensajes que va a transmitir el documental porque lo hace consciente del momento histórico en el cual desarrolla sus anécdotas, y las hace más verosímiles.

El enfoque metodológico de la Hermenéutica Profunda le permite al cineasta ser un observador científico, por medio de herramientas que le ayudan a hacer un análisis más intenso de su realidad e incluso de otras realidades. Con el análisis socio histórico se puede conocer las condiciones sociales generales del entorno e incluso de otros lugares y otros tiempos, lo que abre un abanico de posibilidades para acceder a historias de época, entendiendo las convenciones socio culturales de un momento histórico en particular, así como las instituciones sociales que han influido en el modo de actuar de los individuos y la estructura social, para identificar las relaciones de poder entre los diferentes grupos sociales.



Imagen 28. Foto Daniel Aguilar.



1.4.2. ETNOGRAFÍA

La etnografía tiene su origen en la Europa del siglo XIX, en la época del pensamiento romántico y positivista. Busca hacer un registro e inventario de los fenómenos sociales para alcanzar leyes universales que expliquen la conducta humana. (Galindo, 1998; 349)

La etnografía es un método de investigación que proviene de la antropología. Recolecta datos en donde suceden los fenómenos sociales, culturales, religiosos o políticos y tiene como informantes a los integrantes de cada comunidad. La información capturada es una descripción amplia y pormenorizada de mitos, creencias e historia.

Las limitantes en la interpretación de la cultura, la comunicación y la sociedad que han dejado los métodos cuantitativos en las ciencias sociales han abierto el camino a metodologías como la Etnografía que hace al investigador más participativo, trabajando abiertamente o encubierto en la vida cotidiana de los sujetos durante un tiempo extenso preguntando, observando, recogiendo cualquier tipo y cantidad de datos para conocer lo que ha decidido estudiar. (Hamme, Atkinson, 1994; 1)



Imagen 29. Foto Patricia Aridjis.

La etnografía busca la comprensión de la cultura del grupo que investigamos por medio de la descripción detallada dentro del propio contexto de las perso-

nas. Por esto, el acercamiento debe ser natural, no a través de experimentos artificiales como la entrevista⁵ o la encuesta pues “restringir la investigación de prácticas sociales a tales procedimientos es apenas descubrir cómo la gente se comporta en situaciones experimentales y de entrevistas”. (Hamme, Atkinson, 1994; 6 – 7)

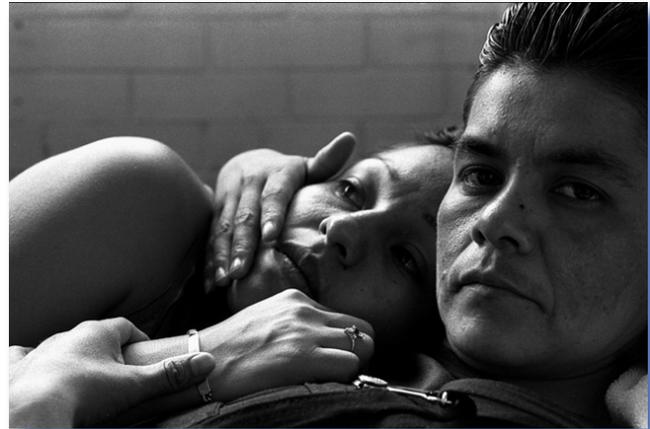


Imagen 30. Foto Patricia Aridjis.

Para el etnógrafo, los prejuicios de investigación cambian rápidamente, pues el contacto prolongado con la gente sustituye concepciones erróneas y da luz sobre los fenómenos observados. La investigación en el lugar, la convivencia en el sitio, provee muchas más evidencias sobre qué investigar y cómo hacerlo que las encuestas o las entrevistas.

También es importante aquí la flexibilidad de la etnografía. Puesto que ella no requiere un diseño extensivo previo al trabajo de campo, como las encuestas sociales y los experimentos, la estrategia e incluso la orientación de la investigación pueden cambiarse con relativa facilidad, de acuerdo con las necesidades cambiantes requeridas por el proceso de elaboración teórica. Como consecuencia, las ideas pueden ser rápidamente comprobadas, y si son prometedoras se pueden llevar a la práctica. En este, sentido la etnografía permite proseguir a través del desarrollo teórico de una forma altamente creativa y económica. (Hamme, Atkinson, 1994; 16 – 17)

⁵ La entrevista que mencionan Hamme y Atkinson se refiere a la entrevista puerta a puerta o directa pero aleatoria y superficial, no a la que hago mención aquí que es la entrevista cualitativa y a profundidad.



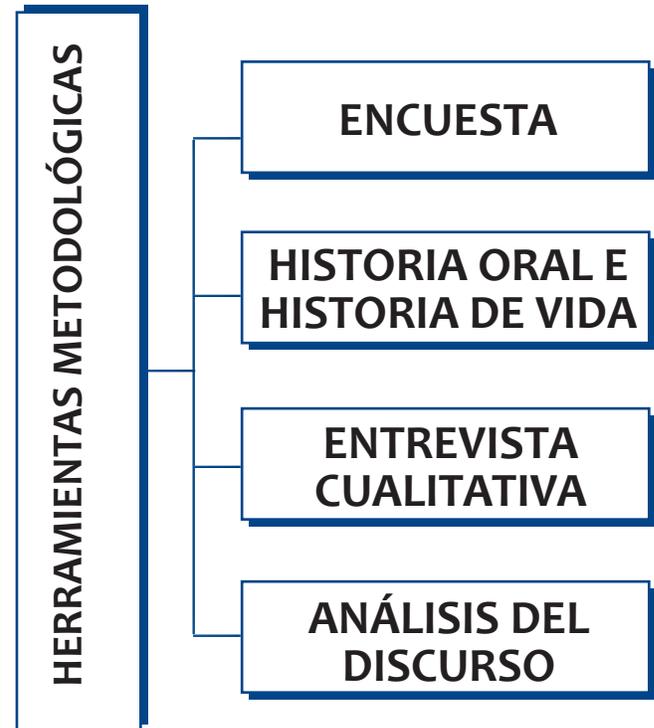
“La Etnografía tiene una vocación del otro, lo busca, lo contempla.” (Galindo, 1998; 347) El etnógrafo es un narrador que muestra más allá de lo evidente, es un observador detallado, analítico, despreocupado del tiempo. La etnografía es más un concepto además de una metodología pues no tiene criterios estrictos sobre el qué y el cómo observar. Cada investigación determina su rumbo de acción, sin embargo, sí busca una descripción exhaustiva y analítica de las variables que el fenómeno presente. Así, diversas líneas de acción pueden determinarse: desde la ubicación espacio temporal, el lenguaje, usos y costumbres, cultura, símbolos, relaciones de poder, y cualquier otro factor que se considere necesario para lograr el objetivo a dónde queremos llegar. La etnografía es abierta, múltiple, indica el camino y se vale de técnicas de todas las disciplinas humanas para su investigación. (Galindo, 1998; 349 – 359)



Imagen 31. Foto Lorenzo Armendáriz.

Para el documentalista, la visión etnográfica le amplía el panorama de investigación de manera multidisciplinaria, con la posibilidad de acercarse con la herramienta metodológica más adecuada al fenómeno y a las personas que le interesan. La visión etnográfica agregada a la Hermenéutica ofrecen posibilidades de conocimiento amplias, completas e interpretables en un desarrollo de personajes de acuerdo con la temática que se quiera realizar.

1.5. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS



Después de conocer lo más profundamente posible el entorno social, político, histórico, religioso e ideológico de los personajes, toca acercarse a ellos más íntimamente y es aquí donde las herramientas que se proponen tienen ese objetivo, el de adentrarnos en las personas que queremos recuperar su vida, su historia, su momento.

1.5.1. LA ENCUESTA

El uso de la encuesta para obtener resultados estadísticos es útil para tomar decisiones, sobre todo en el campo comercial, para la promoción, venta o sustitución de productos o servicios. En la investigación social, la encuesta es, además de cuantitativa, cualitativa, pues demuestra, con datos verificables, la hipótesis inicial y la interpretación de los mismos.



Imagen 32. Foto Dante Busquets.

No cabe duda su utilidad, pero llevado al campo del documental ¿para qué puede servir una encuesta?, ¿es posible su aplicación?, ¿sus resultados serán tomados en cuenta por los autores?

Surgen muchas preguntas y, necesariamente, debemos entrar en la vieja discusión que afronta la teoría y la práctica, que distancia al creativo del analista, que enfrenta al literato del crítico: la estadística que viene de una encuesta ¿tiene un valor para el artista, para el creador, para el productor?

En el ámbito del documental, ¿cómo puede ser útil una encuesta? El documentalista es un artista, es un creador, al igual que el escultor o el dramaturgo, pero si el pintor no requiere más que de un pedazo de tela y unos cuantos materiales, el documentalista no puede producir una película él solo, necesita del aparato de la industria y donde además, su obra se vuelve colectiva: la gente que se interpreta a sí misma, el fotógrafo que ambienta con luz las escenas, el productor, la instancia académica o institucional que solicitó el trabajo entre muchos más. La encuesta, en general, se produce cuando la obra está terminada: ¿por qué fue un éxito o un fracaso en taquilla?, ¿qué elementos de la trama llamaron más la atención?, ¿la investigación fue de su interés?, ¿comparte las ideas expuestas en la obra?, ¿qué clase de historias prefieren?, etcétera, etcétera. Sin duda datos útiles para los productores, que escogerán, y de hecho lo hacen, temas que cumplan con las tendencias de la moda entre el público. Solicitarán a los documentalistas historias así, hasta que la gente se aburra y las tendencias cambien. Estos documentalistas ¿podrían ser considerados artistas? No lo sabemos. El arte, en

general, siempre ha requerido de mecenas, antes la realeza, hoy son los millonarios que instalan museos, como la familia Guggenheim, o los dueños de galerías como los propios Misrachi, o las academias que convierten en profesores a los artistas, o el Estado que ofrece becas, quienes sustentan al creador. En el documental son los productores en cine o las cadenas especializadas en televisión, las instancias que alimentan al creador y compran su obra.

Pero ¿en que sí puede funcionar una encuesta para un documentalista?, ¿es una herramienta útil para el trabajo de investigación?, ¿sabrá interpretar los resultados?, ¿le interesarán?

De entrada el documentalista, como el escritor, se cree omnipotente, él sabe la verdad de las cosas, es su punto de vista acerca del mundo y del ser humano lo que nos contará en una novela, una pintura o una película. ¿Cómo decirle que una herramienta como la encuesta le puede servir para hacer una mejor investigación?, ¿cómo explicarle que la investigación empírica que ha realizado es frágil por interpretativa y subjetiva?

Pero supongamos que documentalistas con formación académica fundamentada en las ciencias sociales, quieren utilizar una herramienta como la encuesta para hacer un documental. ¿Dónde, cómo, a quién aplicarla? ¿Es necesario recurrir a la encuesta para que se dé cuenta de un fenómeno?, ¿No es lo suficientemente inteligente para observar lo mismo con información empírica? Pero la pregunta principal, ¿para qué hacerlo?



Imagen 33. Encuestadora.



La encuesta puede resolver cuestionamientos pero a nivel micro: para conocer personajes, registrar historias y para ser objetivo en la realización de una obra. El documentalista no requiere más datos, las estadísticas sólo confirmarán que los personajes que quiere llevar a pantalla sí viven, los porcentajes le dirán que sí existen ese tipo de familias que busca. En todo caso, la encuesta le puede descubrir comportamientos, actitudes o fenómenos que se repiten y que pueden resultar en una película interesante.

1.5.2. ENTREVISTA CUALITATIVA

La entrevista es el instrumento ideal para obtener información directa y significativa. El periodismo lo sabe bien, por ello, la mayor parte de la información ofrecida en periódicos y noticiarios se basa en la entrevista.

Hay dos clases de entrevista, la cuantitativa basada en la encuesta de opinión y la cualitativa que obtiene información a través de la entrevista intensiva o abierta, de esta se pueden resumir dos tipos básicos: la entrevista terapéutica o psicológica y la entrevista como técnica de investigación.

Por entrevista definimos una conversación verbal entre dos o más seres humanos (entrevistador y entrevistado), cuya finalidad es lo que en verdad le otorga tal carácter. La entrevista es un intercambio verbal, que nos ayuda a reunir los datos durante un encuentro, de carácter privado y cordial, donde una persona se dirige a otra y cuenta su historia, da su versión de los hechos y responde a las preguntas relacionadas con un tema específico. (Sierra, 1998)

Para que este proceso comunicativo suceda deben existir seis funciones específicas: un emisor, un receptor, un referente, un código común, un medio y un mensaje. Sin embargo, pueden existir barreras para que este proceso se complete, como son: diferencias en nivel de conocimiento y situación

sociocultural o códigos distintos e incompatibles así como un clima psicológico tenso o espacios físicos inadecuados.



Imagen 34. Foto Javier García.

El investigador debe saber interpretar los códigos de la comunicación no verbal transmitidos a través de códigos presenciales, tales como contacto físico, proximidad, ángulo del cuerpo, apariencia, inclinaciones y movimientos de la cabeza, expresión facial, gestos corporales, postura y movimiento de los ojos. Los cuales tienen distintos significados en cada grupo social. Además, estos códigos expresan actitudes y emociones, pero que sólo la experiencia del entrevistador podrá interpretar.

La empatía es otro recurso cognoscitivo para la comprensión del entrevistado. Es ponerse en el lugar del otro, desde su perspectiva, desde su punto de vista. Es la técnica del reflejo que la psicología utiliza para obtener diversos resultados: convence al entrevistado de las necesidades del entrevistador, ayuda a reducir importancia al problema de fondo causa de la entrevista, garantiza la retroalimentación de la comunicación y favorece el habla compulsiva del entrevistado.

Hablar nos convierte en humanos, es el poder de comunicar a través de la palabra y el cuerpo. Esto se logra al reflejar nuestra identidad con el otro que conversa, hace del diálogo un ritual social. La conversación es una necesidad compulsiva sólo por el placer de hablar que además ayuda a estructurar el pensamiento. Por



medio de la palabra percibimos el mundo y sus ideas y también permite la convivencia humana y determina el ascenso y descenso en la escala social. Por todo esto, el entrevistador ha de ser un humanista, un artista en el uso de la palabra.



Imagen 35. Foto José Carlo González.

Como la conversación, la entrevista abierta (o cualitativa) destaca por ser un tipo de conversación interpersonal ambiguamente definida. La entrevista cualitativa se encuentra a medio camino entre la conversación cotidiana y la entrevista formal. (Sierra, 1998; 297)

La Antropología, la Etnografía, el Psicoanálisis, así como la publicidad y la mercadotecnia han utilizado la entrevista para obtener datos e información subjetiva como historias de vida, anécdotas, creencias, filosofía personal, miedos y demás formas simbólicas. En la entrevista cualitativa es más importante la información personalizada que el dato estadístico. Es una técnica de producción e interpretación cualitativa de la información a través del análisis de los trozos o fragmentos de discursos de los sujetos. Por ello, el entrevistador debe reconocer a las personas como únicas, procurando que se manifiesten libremente. La entrevista abierta y personal permite la localización de sujetos que representen actitudes sociales del grupo que son expuestas por las características individuales. (Sierra, 1998; 299 - 308)

Esta técnica de investigación también permite conocer las experiencias humanas subjetivas desde el punto de vista de los sujetos, además de requerir me-

nor tiempo y recursos para acercarse al objeto de estudio, pero sin olvidar que las personas no siempre son accesibles en sus contextos naturales y que además lo que la persona dice no es lo que realmente cree en otras situaciones externas a la entrevista.

La entrevista cualitativa no tiene reglas ni protocolos y como los resultados son cualitativos y no cuantitativos y representan formas simbólicas más que hechos concretos, no es posible realizar una generalización universal. Además, los entrevistados deben representar la pluralidad del universo escogido, es más importante recopilar extensamente a unos cuantos sujetos significativos de la comunidad que a muchos que ofrecerán datos comunes y sin profundidad.



Imagen 36. Foto José Carlo González.

Estos actores sociales son seleccionados mediante de redes naturales como parientes, amigos, vecinos, etc., que son contactados, en el mejor de los casos, en donde realizan sus actividades laborales y familiares, solicitándoles una cita sin comprometerlos a perder mucho tiempo en el proceso.

La entrevista puede realizarse en uno o varios encuentros, especialmente en las historias de vida. Si es necesario continuar hay que explicar las razones para evitar malos entendidos y molestias. El entrevistador debe especificar desde el primer contacto los fines de la investigación y quién o qué institución



la promueve. Es fundamental informar del uso que se dará del material filmado, grabado o recopilado del entrevistado, ya sea en la investigación previa o en la realización del documental, ya que por ética profesional no se le debe mentir a la persona que nos presta su voz y rostro para nuestros fines. Sin embargo, es un recurso harto conocido que las entrevistas son utilizadas para tergiversar información o para inculpar al propio entrevistado. Dependerá del uso que se le dé al material final y al profesionalismo del entrevistador – documentalista. Sin embargo, eso es tema de otro carácter que no se toca en este trabajo, al menos, por el momento.

Por otro lado el entrevistador debe mostrar disposición en tiempo y lugar de acuerdo con las necesidades del entrevistado, procurando sea en su tiempo de ocio, de preferencia en su domicilio, para promover un ambiente mínimamente íntimo que le haga sentir confiado y seguro. Por último, se debe asegurar que la información será devuelta a través del documental.

Las preguntas se realizan de manera general, son una lista de temas y áreas generales que procurarán un trabajo reflexivo susceptible de cambio.

Para realizar el trabajo de campo se deben establecer estos criterios de desempeño: constituir un contrato comunicativo, ya que la entrevista es un pacto de cooperación con reglas, procedimientos y condiciones preestablecidas; se debe comenzar la entrevista de las preguntas generales a las particulares sin forzar al entrevistado a que responda significativamente desde el principio; es el entrevistado quien debe llevar la entrevista y no al contrario; se deben utilizar herramientas de captura electrónicas como la grabadora o el video, pero avisando al entrevistado y estableciéndolo desde el pacto previo, sin embargo, no hay que comenzar a grabar desde el principio, la plática debe entrar primero en un ámbito de confianza e intimidad.

Preguntar es un arte, más lo es escuchar. La pregunta debe llegar al sentimiento, a lo más escondido e íntimo, pues como observan los psicólogos, es allí donde el subconsciente florece y “el verdadero yo” sale a la luz. Cuando se está en ese nivel, se debe pedir constantemente al entrevistado que confirme la

información significativa. Para lograr esto las preguntas deben ser extensivas para que sea el entrevistado el que guíe la verbalización hacia una comunicación libre e intensa.



Imagen 37. Foto José Hernández-Claire.

El entrevistador debe procurar siempre un clima adecuado, unidireccional; del entrevistado al entrevistador, nunca expresar opiniones pues se condicionaría la respuesta y aceptar al sujeto como es, no interrumpir aunque el discurso sea vago, reforzar gestualmente cuando se toquen temas de interés, estar atento y motivar constantemente al actor social. Incluso el entrevistador puede convertirse en amigo y confesor para lograr la comunicación íntima que se busca. (Sierra; 1998)

En la investigación cualitativa el problema de la verdad no es tan importante. La verdad del relato se reconoce y acepta como una verdad fragmentaria. Por lo que el análisis de la entrevista debe intentar traducir de manera verosímil lo que los entrevistados expresan y perciben de sí mismos y de su entorno. El análisis se sustenta por tanto en la interpretación y la reinterpretación de lo que dice el entrevistado, del modo que lo dice, así como lo que nos dicen sus interacciones kinésicas y sus expresiones de comunicación no verbal. (Sierra, 1998; 329)

El informe final es una narración de las narraciones. No hay estadísticas ni datos duros, sino conceptos y formas simbólicas individuales que pueden transportarse, sin carácter de definitivas, hacia un grupo



social. Para esto puede servir relacionar lo dicho por los entrevistados con la realidad y con otros instrumentos de investigación. La narración final del investigador es una reconstrucción de los fragmentos recordados, es una lectura de los usos lingüísticos de las distintas voces para llegar a una veracidad suficiente que no universal del fenómeno investigado.



Imagen 38. Foto José Hernández-Claire.

El resultado final de la investigación será una narración sobre la narración del entrevistado, o lo que es lo mismo, el informe final consiste en la reinterpretación (interpretación de la interpretación del entrevistado) arriesgada del investigador sobre la verbalización literal del sujeto analizado. (Sierra, 1998; 333)

Para el documentalista es en la entrevista donde podremos conocer a ése que no soy yo. Con esto seremos menos subjetivos y abriremos la posibilidad de conocer personajes fuera de nuestra autobiografía, que sean más realistas y verosímiles.

La entrevista también nos permite pensar en los receptores, tomar un grupo foco con base en el grupo social al cual queremos dirigir nuestra investigación y así conocer sus puntos de vista, qué les agrada o les molesta, inclusive podremos descifrar qué productos audiovisuales son más llamativos para ellos.

Con la entrevista, los documentalistas podemos ver más allá de nuestra propia cosmovisión robándoles a otros cómo miran el mundo, sus voces y sus gestos con el fin de que se facilite la empatía entre la película y los espectadores, que la situación planteada, así como los diálogos y los personajes puedan ser cotidianos, fáciles de escuchar y entender, pero no menos interesantes y entrañables para el público. Todos estos elementos no deben ser ajenos a la realidad de los espectadores.

Con todo lo dicho por las personas entrevistadas, el investigador documentalista se arriesga, juega, es un artista que interpreta una fracción de realidad para hacer de ella algo nuevo. Piensa una anécdota, o adecua alguna que le han contado, toma una postura ante ella y la presenta esperando que su interpretación logre una empatía ante el público.

Sin duda, la entrevista cualitativa, es una de las herramientas más importantes de la investigación social, porque permite identificar las formas simbólicas significativas, así como experimentar en la imaginación el Hábitus de las personas, es heurística, nos abre las puertas para la interpretación, por lo que es lúdica y no elude el carácter artístico del documentalista, sino que lo estimula y complementa.



Imagen 39. Foto José Hernández-Claire.



1.5.3. LA HISTORIA ORAL Y LA HISTORIA DE VIDA

Paralelamente a la entrevista cualitativa se encuentran la historia oral y la historia de vida, como parte de un repertorio de técnicas de investigación de tipo cualitativo.

La historia oral se ha desarrollado internacionalmente entre los investigadores sociales como una técnica nueva y plural en un espacio de confluencia interdisciplinaria surgido de la historia social que delimita al sujeto o sujetos sociales en escala local para abordar temas y fenómenos específicos de manera cualitativa, desde la perspectiva de la experiencia humana y del acontecer socio histórico a través de la historia oral.

La historia oral se asocia más a la historia social local y popular, es una sub disciplina de la práctica historiográfica que se enfoca a los acontecimientos y fenómenos inmediatos y contemporáneos. La historia de vida pertenece más al campo de la sociología, la antropología y la psicología. (Aceves, 1994; 207 – 210) Hay otros términos como, historia oral contemporánea, historia oral temática, historia oral de vida y la autobiografía que son variantes de enfoque sobre la misma tecnología de investigación.⁶

La historia oral es interdisciplinaria, es una de las herramientas ideales del documentalista porque puede tomar lo mejor de cada ciencia social con esta técnica. El psicoanálisis ha aportado elementos para considerar la existencia de otras dimensiones en el discurso oral del sujeto. La lingüística, la semiología y el análisis del discurso han aportado técnicas de formalización de los textos, estrategias de análisis e interpretación, modelos heurísticos, etc. (Aceves, 1994; 214 - 217)

La historia oral es punto de contacto e intercambio entre la historia y las demás ciencias sociales y del comportamiento, en particular la antropología, la sociología y la psicología, aunque no solamente. (Aceves, 1994; 215)

Hay dos vías para la investigación y recolección de testimonios orales. El procedimiento directo que recolecta y amplía sistemáticamente en el campo las propias fuentes vivas: esta vía permite acercarse a los procesos de identidad social y cultural puesto que indaga las maneras de construcción de la experiencia humana pasada y compartida dentro del grupo social. Y el procedimiento por medios indirectos donde se hacen convocatorias de distintos tipos entre la comunidad para que cuenten sus historias, por ejemplo por medio de concursos de cuento o tradiciones del lugar.



Imagen 40. Foto Eniac Martínez.

⁶ La historia oral contemporánea, incluye también a los autores que reivindican y revaloran en enfoque biográfico a las historias de vida. La historia oral temática tiene como propósito central el conocimiento de un problema o tema de investigación, y que se constituye como el objeto de conocimiento. La historia oral de vida, se trabaja en torno a un sujeto en particular y no a una colectividad. La historia de vida es un proyecto de investigación acotado a un solo individuo, donde lo que importa es la experiencia y trayectoria de vida de tal sujeto y no, particularmente, un tema de investigación. La autobiografía sería el término usado para el documento que resulta de la interacción entre el investigador y el narrador / informante.



Imagen 41. Foto Eniac Martínez.



Este procedimiento permite, además, obtener un directorio de posibles entrevistados para el documental en sí. Por otra parte, estas convocatorias arrojan datos acerca de los principales temas, problemas e intereses de la comunidad. Estos sistemas son paralelos y complementarios.

La historia de vida produce un documento que puede utilizarse de muchas maneras, no sólo es la autobiografía de un sujeto, sino también como texto oral o hasta pieza literaria como parte fundamental en una narración verbalizada dentro de la película. (Aceves, 1994; 218 – 220)

Dependerá de cada autor qué tan grande y profunda quiera hacer su investigación, a veces será suficiente una sola entrevista, pero otras, si el sujeto es interesante, su autobiografía será materia prima fundamental para el documental que pretende realizar. Si es su decisión adentrarse y sistematizar en esta técnica a la historia de vida habrá que aplicarle varios tratamientos paralelos como la explicación del contexto sociocultural y económico del sujeto, además de hacer una cronología de los sucesos, acontecimientos y fenómenos principales a su alrededor. (Aceves, 1994, 224) Porque los testimonios no sólo son narraciones de hechos, además transmiten las maneras de pensar, los valores, anhelos, creencias e inquietudes.



Imagen 42. Foto Francisco Mata.

(Recurrir a) la memoria es hurgar uno de los más ricos archivos de la historia popular, precisamente por ser uno de los medios óptimos de conservar la cultura y

transmitirla. La memoria selecciona, escoge, discrimina y transmite lo que le interesa que circule entre propios y extraños... La memoria es un elemento esencial de lo que ahora se acostumbra denominar como identidad, individual o colectiva o cultural. (Aceves, 1994; 228)

Aceves hace hincapié en que la memoria puede ser tanto un aliado como un enemigo, pues el individuo no siempre recordará cuando el investigador—documentalista esté allí. Y que decir de la intimidación que crean las cámaras y el personal que acompaña siempre la realización de un documental. Por ello, el documentalista debe participar activamente en la concepción y construcción del discurso.



Imagen 43. Foto Francisco Mata.

La MEMORIA se maneja en varias líneas de expresión que la condicionan:

- » Los espacios. Los lugares a que se refiere la experiencia.
- » La intensidad. Referida igualmente a la experiencia que se trata de evocar.
- » La duración. Que tiene que ver con los ciclos individuales más que con el tiempo transcurrido del hecho.
- » La proximidad. La distancia entre el presente y el momento recordado.
- » El sentido. El aspecto simbólico o cultural del acontecimiento o vivencia.
- » Trascendencia. Los efectos y las consecuencias.
- » Pertenencia social. Lo que se resguarda y reivindica como lo propio.



- » La conciencia. La historia compartida y asumida como proceso colectivo.
- » La condición físico – emotiva. La calidad de la transmisión oral.
- » La matriz sensorial que involucra los demás sentidos humanos.
- » Los canales expresivos de la memoria. Estilo, arquetipos, recursos narrativos y discursivos. (Aceves, 1994; 231 – 232)

Además, debemos tomar en cuenta los aspectos negativos de las personas, las cuales no siempre estarán dispuestas a ser entrevistadas y contarnos su vida.



Imagen 44. Foto Ernesto Muñiz.

(Las personas) son lacónicas, mitómanas, esquivas, reticentes, conflictivas, críticas, mentirosas, inconsistentes, distantes, contradictorias, suspicaces, estereotipadas, etc. Aspectos positivos. Informantes abiertos, versátiles, elocuentes, amables, informados, coherentes, consistentes, veraces, interesados en el asunto, disponibles, críticos. El problema real es que no existe persona cuyas características sean sólo negativas o positivas, son complejos, únicos, temperamentales, dependiendo del contexto de la entrevista. (Aceves, 1994; 233)

Este método requiere sistematización, debido a que las fuentes orales pueden ser abundantes y dispersas. Por ello, es necesario un proceso de planeación, el cual incluye la formulación del proyecto, en el caso del documentalista este proyecto es la necesidad de información sobre un grupo social determinado donde suponen estar los personajes que quiere llevar a la pantalla: selección de los informantes, programa y calendarización; trabajo de campo donde la grabadora portátil de audio o, de preferencia, una videograbadora amateur (no es la realización

del documental aún), es indispensable; así como la transcripción, análisis, e interpretación del acervo de entrevistas de acuerdo con las necesidades de cada cineasta. (Aceves, 1994; 235)

El empirismo inocente no tiene cabida ya que la historia oral no es sólo un método de entrevista, ni una exquisita técnica de recopilar testimonios orales, es ante todo, un propósito de conocimiento y comprensión de la experiencia humana. (Aceves, 1994; 236)

Cada sujeto puede constituirse en una matriz dividida en experiencias individuales, colectivas y cronológicas desde los ámbitos laboral, familiar, comunitarios, educativo, simbólico, sexual. Estas experiencias y ámbitos pueden cruzarse en puntos específicos de transición, crisis o cambio, que son los momentos que al documentalista más interesan puesto que aportarán pistas para identificar temas, conceptos, proposiciones, ideología y visión del mundo. Herramientas fundamentales para la elaboración de un personaje de documental.



Imagen 45. Foto Pablo Ortíz Monasterio.

Sin embargo, el cineasta es un intérprete, no le interesa ser fiel al sujeto o sujetos de quienes recopila información, puede tomar de aquí o de allá, ir construyendo su personaje, su historia. El documentalista tiene el permiso de la creación. Puede transformar la realidad y reconstruir a su personaje como mejor le convenga para contar su historia.



La recopilación de información es sólo parte del proceso de escritura, a veces inconsciente, a veces irracional y caótico, a veces metódico y claro. Cada quien elabora sus propias técnicas, su propio estilo.

No pretendo crear una guía, menos aún una metodología precisa y cartesiana, tan sólo expongo algunas técnicas, algunas herramientas, algunos métodos y algunos conceptos teóricos que pueden ayudar al documentalista en su labor para aprehender la realidad y su compromiso de comprenderla y procurar transformarla para el bienestar del ser humano y su entorno.

1.5.4. ANÁLISIS DEL DISCURSO

Existen muchas escuelas y modelos para el análisis del discurso, autores trascendentales como Noam Chomsky, John B. Thompson, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Roland Barthes, Michel Pecheux han descrito posibles análisis para el texto y el discurso. El Círculo de Praga, los formalistas rusos, semióticos, hermenéuticos, lingüistas, en fin, todas las corrientes del pensamiento se han abocado a descubrir lo evidente y lo oculto en el discurso humano. (Heidar, 1998; 142 – 143) Intentar la formulación de una nueva teoría tendría que enfocarse en la integración de diversas propuestas para lograr un modelo adecuado a las necesidades espacio temporales que se requieren en la investigación. Hoy, en el campo de las ciencias del lenguaje hay dos especialidades que han tomado la vanguardia en el estudio del discurso. Son la lingüística, que se dedica al estudio de las lenguas naturales y la semiótica, que estudia los sistemas no verbales y ocultos. (Heidar, 1998; 118)

Asimismo, las categorías de análisis de cada escuela o corriente son distintas aunque delimiten al mismo objeto de estudio, por ejemplo; habla/oyente, emisor/receptor, locutor/interlocutor, destinatario/destinatario y enunciador/enunciario, entre otras definiciones más. (Heidar, 1998; 139) Para los fines de esta tesis la definición de Julieta Heidar parece la más adecuada:

Los sujetos de las prácticas discursivas son de carácter individual / colectiva, socio – cultural / psicológico, que establecen relaciones sociales y representan lugares sociales / lugares individuales, y que producen discursos desde determinadas formaciones ideológicas que gobiernan siempre las formaciones discursivas, en las cuales se originan las matrices del sentido discursivo. (Heidar, 1998; 139)



Imagen 46. Foto Ivonne Venegas.

Dentro de esta multiplicidad de enfoques metodológicos, la Escuela Francesa de Análisis del Discurso es la que más posibilidades ofrece para el documentalista porque toma en cuenta las relaciones de poder y la ideología. Sin embargo surge un problema, pues la lingüística estructural tiene como límite de observación la oración, el análisis del discurso rompe este esquema al relacionar categorías como discurso, lenguaje⁷, habla y texto. La categoría habla, se refiere al discurso individual, a la manera en que cada persona se expresa. El discurso se estructura en el proceso de producción y el texto es el producto, así, el concepto discurso tiene mayores implicaciones: es un conjunto de oraciones con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas, coherente y cohesionado, que se produce en determinadas condiciones de circulación y recepción en una práctica social particular.

⁷ La categoría de “lenguaje” se homologa con la de “texto”, así se puede analizar el lenguaje religioso, lenguaje político, etc. (Heidar, 1998; 120)



En este esquema, las condiciones de producción del discurso están determinados por límites sociales que identifican a cada grupo. Estas condiciones son: *a)* la ritualización del habla que define los gestos, comportamientos de un grupo o espacio determinado. Así los discursos amorosos, religiosos, médicos, jurídicos, tienen su propio ritual; *b)* las sociedades del discurso que producen y conservan los discursos en un espacio y un tiempo determinado, *c)* las doctrinas religiosas, políticas y filosóficas que definen la sumisión del individuo al discurso y reproducen históricamente conceptos morales y éticos, y *d)* la adecuación social del discurso que, por medio de la educación, determina las jerarquías de saber y poder en el grupo. (Heidar, 1998; 120 - 124)



Imagen 47. Foto Vida Yavanovich.

Las implicaciones ideológicas, inmersas en el discurso, se materializan, según Julieta Heidar, en: *a)* los aparatos y las instituciones, puesto que es allí donde se generan las formas simbólicas del pensamiento que son reproducidas, a su vez, a través del discurso, entre estos aparatos e instituciones son reconocibles la familia, el estado, la iglesia y los medios de comunicación; *b)* las prácticas sociales, especialmente las discursivas, es decir, la plática cotidiana, con el vecino, con el padre y la madre, con el tendero, y también con personas de otros estratos socio culturales y económicos; *c)* las estructuras espacio temporales como la colonia, la escuela, el ámbito laboral, donde se distinguen y diferencian las prácticas discursivas y se adecuan a cada lugar y tiempo, y; *d)* los sistemas

semióticos como ritos, modas o formas simbólicas, que son la manera en que la ideología es ocultada, transmitida e impuesta. (1998)



Imagen 48. Foto Nacho López.

A su vez, las condiciones de producción del discurso están restringidas por: *a)* restricciones ideológicas e imaginarias, que suceden en el subconsciente de los sujetos, son las representaciones que cada uno tiene acerca de lo correcto o incorrecto, de lo moralmente aceptable y lo reprobable; *b)* restricciones del poder, que es el miedo a las instituciones y a la represión, no sólo en el ámbito estatal, sino también familiar y religioso; *c)* restricciones lingüísticas y de código que son las limitantes que dan el desconocimiento de palabras o lenguajes especializados como el jurídico o generacional. Asimismo, los individuos pueden ocultar o borrar información de manera consciente o inconsciente debido a las condiciones donde sucede el propio discurso. Así pueden recurrir a: *a)* enmascaramiento, que es cuando el sujeto busca ocultar las marcas que lo determinen en un grupo social o en determinada corriente ideológica, y ; *b)* simulación, donde se toman vocabularios de otro grupo social con el afán de infiltrarse o pretender la pertenencia a otro sector social, cultural o económico de la sociedad. (Heidar, 1998; 130 – 139)

El enfoque del análisis del discurso permite el reconocimiento del sujeto de estudio de manera amplia por que es en la palabra donde están los datos que el investigador necesita. Sin embargo, es necesario relacionar las prácticas discursivas



de otras prácticas sociales para facilitar su análisis. Así, las prácticas discursivas están: a) antes, durante o después de cualquier práctica social; b) transforman la vida en todos los aspectos; c) justifican otras prácticas sociales y de poder; d) a través del discurso se dan también los procesos de lucha y resistencia social, política y armada.

El análisis y desglose de estas categorías darán al documentalista una perspectiva clara, compleja y completa de las formas de habla de los personajes que le interesa investigar. Comprender que los sujetos tienen prácticas discursivas sociales e individuales y que están limitadas y restringidas socialmente por implicaciones ideológicas y simbólicas, conjugarán escenas documentales ricas en contenido y exposición de los individuos retratados.

Las decisiones de clasificación, organización y análisis dependerán de la estrategia de cada autor-investigador - documentalista. Puede ser por género, estrato socio cultural, económico, edad, temas, en fin, cada proyecto determinará las formas en que puede interpretar la información. El análisis final, sus propias conclusiones, serán el proceso último antes de pasar a la fase de realización.



Imagen 49. Foto Graciela Iturbide.



Imagen 50. Foto Graciela Iturbide.

1.6. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

La encuesta, la entrevista cualitativa, la historia oral y de vida y el análisis del discurso son herramientas metodológicas de la investigación social útiles para el documentalista. El análisis de la identidad, la cultura, la ideología y la sociedad así como la visión etnográfica son el marco teórico conceptual que formulará un paradigma para la participación de personajes verosímiles en un documental.

La etnografía aporta herramientas interpretativas que permiten el análisis preciso y sistemático de la unidades mínimas del texto como la comprensión de lo silencios, lo implícito pero ausente en las palabras, los acuerdos no verbales, el contexto además de confrontar y triangular las demás fuentes tanto orales como documentales y monumentales. (Aceves, 1994; 240 – 241)

Inicié este capítulo con estas preguntas: ¿Es el documentalista un investigador social? ¿Debe ser fiel a la realidad o puede interpretarla a su parecer? ¿Qué hace? ¿Para quién lo hace? Y ¿por qué lo hace?

Sin duda, todo cineasta es un investigador, en su estilo, a su manera. La realidad es un proceso que se inventa, la realidad depende de quien la interpreta y de cómo lo hace. El autor, el escritor de películas, el documentalista, convierte la realidad a su punto de



vista y a su parecer. Es la capacidad de transformación la que hace al mundo mejor. El arte es vanguardia, el arte mira hacia delante, así las artes visuales proponen las formas, los colores, los estilos, la estética de lo que será posteriormente un común denominador en la vida cotidiana.

El cine comercial hollywoodense impone un tipo de cine melodramático con historias intrascendentes o de aventuras con héroes y princesas o comedias juveniles que aparentan ser modernas, pero sólo repiten los esquemas morales más reaccionarios. Por desgracia este parámetro cinematográfico se repite en casi todo el mundo. Sin embargo, hay un cine que busca romper el esquema, que quiere ser vanguardia, desde el cine más abstracto, propio del artista visual, más cercano al performance y al happening, hasta el cine narrativo de largometraje.

El arte del cine, el cine de arte, el que pretende llegar más allá, el que pretende dejar huella, hacer historia, trascender, es el cine que busca en la realidad sus personajes y sus historias pero para transformarla, no sólo interpretarla, no sólo reproducirla, no sólo copiarla. El documentalista hace una nueva realidad, una mejor, quizá a través de la crítica o de la ironía, quizá por medio de la razón o de la imaginación, tal vez por medio de conceptos políticos o ideas abstractas. En el creador hay un deber implícito de fundar un mundo más justo, más inteligente, más amable y ese es su compromiso final, más allá de posibles clientes, más allá de la venta del producto al mejor postor, más allá de su propia conciencia.

Capítulo

2

**ESTILOS, GÉNEROS E HISTORIA
DEL DOCUMENTAL EN MÉXICO
Y EL MUNDO**

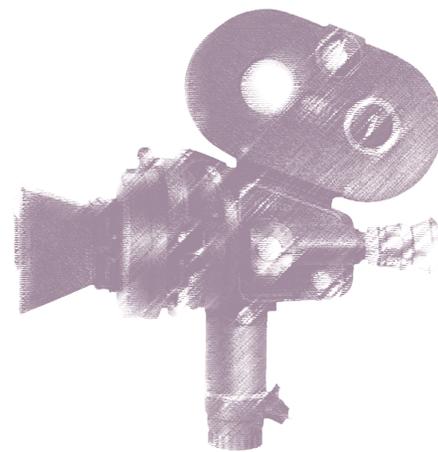
2.1. PREÁMBULO

En una tesis que pretende tener la categoría de doctoral, la revisión histórica es parte fundamental de su contenido puesto que otorga un marco contextual firme que confirmará o negará la problemática expuesta en el documento.

En este capítulo se recorre el fenómeno del documental cinematográfico desde su análisis histórico, económico y social, presentando seis escuelas que persisten aún hoy día; británica, estadounidense, soviética (Rusa), canadiense, argentina y mexicana. Decidí llamarlas “escuelas” acuñando un término que abarque tanto su desarrollo a través de las décadas, así como a los autores e instituciones estatales que han participado en su evolución.

El Estado, presente de manera constante, al financiar y determinar contenidos y discursos, crea un estilo que responde a intereses más allá del mero enfoque estético, didáctico, crítico o cultural. El Estado, a nivel mundial, con sus aparatos ideológicos de control, se ha servido del documental, durante el siglo pasado, como vehículo de propaganda. Aún hoy es claramente ideologizante, por ello el Estado y sus instituciones, tanto internas como son en México las Secretarías de Cultura y de Gobernación, a través de la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía, y externas, pero de facto, alineadas al poder, como la mayoría de los periódicos, las televisoras privadas como Televisa, exhibidoras como Cinépolis y productoras, son las creadoras y distribuidoras de documentales y mantienen el monopolio de la producción, distribución y exhibición de material de ficción y documental.

Desde luego, los canales alternativos, independientes, universitarios y la internet han permitido el desarrollo y promoción de otro tipo de documental, sin embargo, no llega a ser visto por un público extenso, de por sí el documental tiene una audiencia restringida, el cine documental independiente la tiene mucho más.



Comprender cómo y por qué el documental social se encuentra hoy tan limitado es tarea fundamental de este apartado, además de mencionar el fenómeno del documental actual que se ha desarrollado extensamente en la televisión; en canales especializados como Discovery Channel, National Geographic, Animal Planet y otros, pero que han perdido su carácter de denuncia social, o al menos de contraste de puntos de vista sobre los hechos contemporáneos. Es verdad que en el panorama de la segunda década del nuevo siglo existen otros canales de exhibición independiente pero que llegan sólo a públicos que pueden acceder a cinetecas, filmotecas o redes universitarias o a la adquisición de canales de paga.





Esta recapitulación de documentales pertenecientes a distintas escuelas, autores y estilos, nos demostrará la ausencia del registro académico o literario de los sistemas de investigación preliminares a la realización del documental, dándolos por sentado, o simplemente ignorándolos. Pocos documentalistas hablan de esta investigación previa, obvia e indispensable para cada producto. Resulta extraño esta omisión ya que en el cine de ficción sí hay muchos textos académicos y entrevistas en revistas especializadas que hablan de los procesos de investigación, ya sea de la realidad o histórica, en los procesos creativos referentes a la construcción de anécdotas, personajes y situaciones dramáticas, ya sean en guiones originales o de adaptación.

En el protocolo inicial a esta tesis se pretendía que este segundo capítulo analizará los métodos de investigación previa en las escuelas más reconocidas de cine documental en el mundo, además de los documentalistas mexicanos, sin embargo fue notoria la ausencia de textos que abarcaran el tema, los cuales se enfocan más en los productos terminados, su efecto en el espectador y su trascendencia en los procesos sociales que les atañen.

2.2. CINE NARRATIVO VS. CINE NO NARRATIVO



La primera separación que debe hacerse es acerca del término “Narrativo”; es decir que describe una historia, que pretende platicarnos, informarnos, contarnos un suceso acerca de alguien o algunos, que sucedió en un lugar o lugares y en un tiempo o tiempos determinados, sea el futuro, el presente o el pasado, sea real o falso, sea posible o imposible, sea triste o alegre, sea cruel o compasivo, sea de principio a fin o a la inversa o caóticamente. Pero siempre la intención será “narrativa”: contarnos algo.

El cine No Narrativo es más cercano a las artes si no es que puede ser un producto artístico en sí mismo; performance, video danza, video instalación, video mapping, y un sin fin de posibilidades pero que pertenecen a otras categorías abstractas, con pretensiones artísticas.



Imagen 51. Neorealismo italiano.



Sin embargo, la Hibridación⁸ es un fenómeno que no podemos ignorar, el tema da para más de una tesis doctoral y no es intención de ésta hacer un debate sobre el asunto, pero es urgente la investigación sobre el tema.

Existen dos grandes estilos cinematográficos narrativos: la Ficción y el No Ficción, cuyo mejor exponente es el documental. La ficción debería ser fácilmente reconocible puesto que involucra una puesta en escena, guionistas describiendo acciones, actores representando papeles, escenógrafos construyendo espacios, directores creando una película; sin embargo, la división no es tan fácil, ya que a lo largo de la historia del cine ha habido experiencias de ficciones que son casi no ficciones o no ficciones que son casi ficciones, es decir que no existe el estilo puro.



Imagen 52. Cartel de la película *Octubre*, de Sergei Eisenstein, 1928.

⁸ HIBRIDACIÓN: Término que ha estado en uso recientemente por diversos autores estudiosos de la comunicación y que se refiere a la integración de diversos medios y expresiones humanas como el cine, la televisión, la danza, el teatro y las nuevas tecnologías tanto creativas como de distribución, principalmente a través de las redes electrónicas.

Los dos realismos más famosos de la historia del cine; el Neorrealismo Italiano y el Realismo Soviético, recurrieron a gente común para representar sus obras puesto que querían que los espectadores se identificaran con los personajes y con las historias. Además, es sabido de la manipulación de los documentalistas para que “las personas reales” digan o hagan lo que el director quiere. Veremos cómo a lo largo de la historia este fenómeno de manipulación ha sido constante, no sólo por parte de los autores, sino también de las entidades productoras de documentales.

2.3. ORÍGENES DEL ESTUDIO DEL DOCUMENTAL

Los antecedentes del documental ya con estructura dramática propia, pueden rastrearse con el norteamericano Robert Flaherty y su afamado *Nanook el Esquimal* (1922), donde su intención era más la de un turista recolectando imágenes pintorescas de sus viajes para mostrarlas a sus familiares a su regreso. Sin embargo, el éxito inesperado de la cinta hizo que Flaherty se dedicara por completo a esta nueva forma de cine. *Moana* (1926), su segunda obra, fue mencionada en un artículo escrito por John Grierson en *The New York Times* (Febrero 8, 1926) y allí se utilizó por primera vez el término “documentary”: “Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of Polynesian youth and his family, has documentary value” (Por supuesto, *Moana* es un recuento visual de acontecimientos en la vida diaria de un joven polinesio y de su familia, eso tiene valor documental). Acuñó el término al aplicarlo para esta “crónica de la vida diaria de los nativos de las Islas del Sur”. Definió el documental como “la representación artística de la realidad”. “Documentary” tiene su raíz en la palabra documento del latín *docere*; enseñar. Así que a lo que se refería Grierson era el carácter de enseñanza de un documento de hechos auténticos. Grierson buscó



un término que diferenciara la obra de Flaherty de las abundantes películas de viajes que eran turísticas y panorámicas. (Aufderheide, 2007; 3) Más adelante analizaremos más a fondo a estos dos fundadores del cine documental.

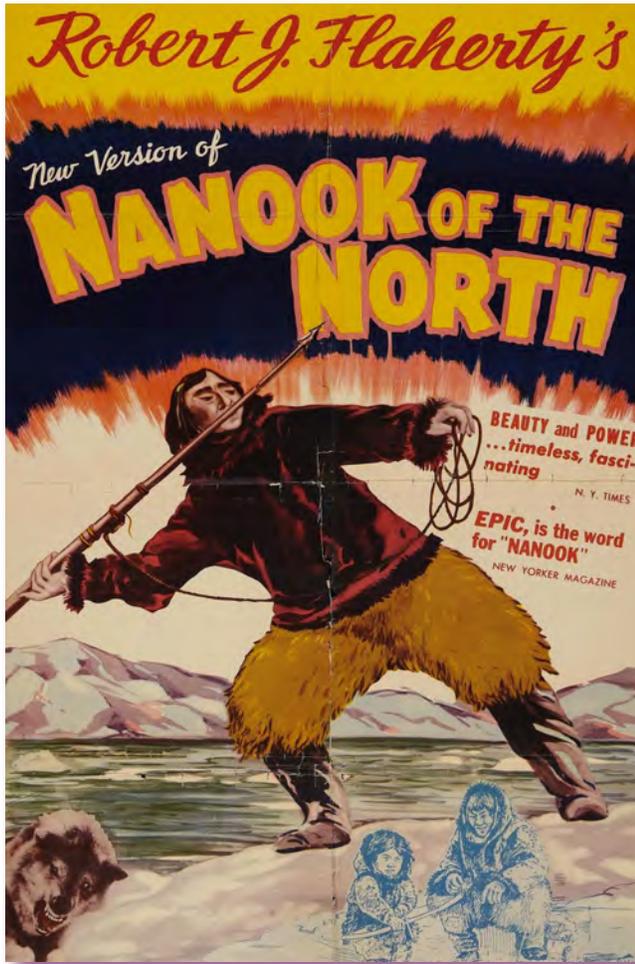


Imagen 53. Cartel de la película *Nanook el esquimal*, Dir. Flaherty, 1922.

Pero ¿qué es documental? La definición más básica que se expresa en diversos libros iniciáticos sobre la historia de cine lo catalogan como: tipo de cine eminentemente informativo y didáctico, que intenta expresar la realidad de manera objetiva. Roman Gubern (1999) y Georges Sadoul (1983) comienzan así su explicación de este estilo cinematográfico que luego categorizan de una manera simple como documental social, informativo, político, científico y didáctico, sin ahondar en su estudio.

Sin embargo, ya pocos años después de iniciado el fenómeno, Paul Rotha⁹, en su libro *Documentary Film* (1935), primera publicación mundial acerca del cine documental, hace una primitiva taxonomía: **naturalista (romanticismo), noticiero, propaganda y realismo continental**. Describo aquí su explicación por su valor histórico, aunque haya sido rebasada hace décadas, sin embargo, por ser la primera aproximación académica al tema del documental, conlleva una carga epistemológica importante que guía las siguientes aproximaciones a la formulación de una clasificación.

Naturalismo; una visión romántica del mundo, tal como las películas de Flaherty *Nanook* y *Moana*, donde se ve un mundo idílico, puro, ingenuo, el mito del buen salvaje predominante en la antropología decimonónica.

Noticiero; proveniente de la expansión del periodismo de principios del siglo xx gracias al invento de la rotativa que hizo posible la circulación masiva de periódicos, los noticieros aparecían usualmente al inicio de las películas semanalmente desde 1910, como simples extensiones fotográficas de lo que salía en los tabloides.



Imagen 54. Paul Rotha, sosteniendo sus anteojos, 1962.

⁹ Paul Rotha, 1909 – 1984, documentalista y teórico inglés. Algunas de sus obras; *Contact* (1933), *The face of Britain* (1935), *Land of promise* (1946), entre otros.



Propaganda; término utilizado abiertamente por Lenin y los soviéticos para las obras filmicas que consistente y extensivamente se propagaron por la URSS entre los años 1920 a 1930, hoy difícilmente llamaríamos documentales a esas piezas propagandísticas, más cercanas al noticiero y a la mercadotecnia política. Sin embargo, durante la II Guerra Mundial, el cine de propaganda cobró capital importancia en ambos bandos de la contienda.

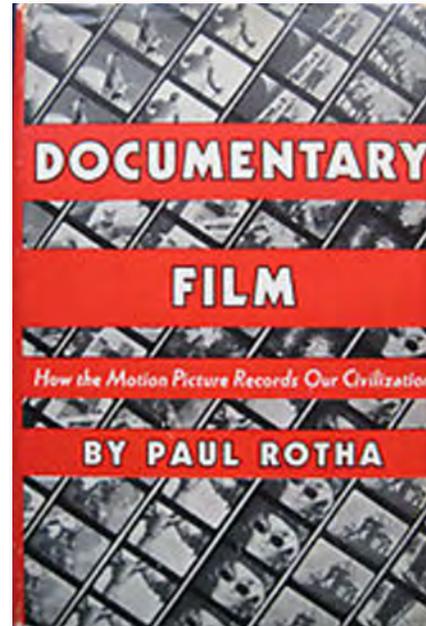
Realismo Continental; surge de las películas europeas *avant-garde* de los años 1920 que hoy consideramos como cine no narrativo o artístico, muy lejano al documental, pero en esa época de cine mudo el discurso de las imágenes era mucho más abstracto y fácilmente podrían confundirse los productos, con el tiempo las diferencias se hicieron notorias, sin embargo hoy, gracias a la hibridación, estas fronteras parece se vuelven a encontrar.

Para Rotha (1935), el documental *es una interpretación de sentimientos y pensamientos filosóficos*. Esta es una visión romántica donde el documentalista profundiza más allá del hecho presentado, llegando a interpretaciones sociológicas e incluso, poéticas, del mismo fenómeno social. Sin embargo, la historia del documental ha caminado más en el sentido de la búsqueda de la objetividad y deja al espectador la conclusión e interpretación del suceso o sucesos presentados.

Carlos Mendoza¹⁰ siempre comenta en sus libros y clases que el documental es “*el pariente pobre del cine*”, que quizá sea una definición que se aplique a las distribuidoras y exhibidoras que desprecian el documental, pero sin duda, no al público cinéfilo que reconoce su valor social e histórico, sobre todo del documental social.

Para Richard Barsam (1973; 15), el documental no puede ser una reconstrucción, debe ser “verdad”, con personas y situaciones reales. Fenómeno que en los inicios de la década de los 1970 estaba en discusión ya que la televisión británica y norteamericana, comenzaba a producir reportajes de fondo e inclusive por su

duración y análisis, muchos pueden ser catalogados como documentales, pero la veracidad de las fuentes y la duda persistente de que muchos personajes entrevistados eran ficticios, hacía importante recalcar la necesidad de “veracidad” de los elementos del documental.¹¹



John Grierson explica el documental en la década de 1930 como esas películas que filman la realidad e interpretan sociológicamente la cotidianidad de la gente como es. (Chanan) De nuevo anhelando la pureza del estilo, como la mayoría de los autores de la época.

Patricia Aufderheide en su libro *Documentary Film; a very short introduction*, lo define así:

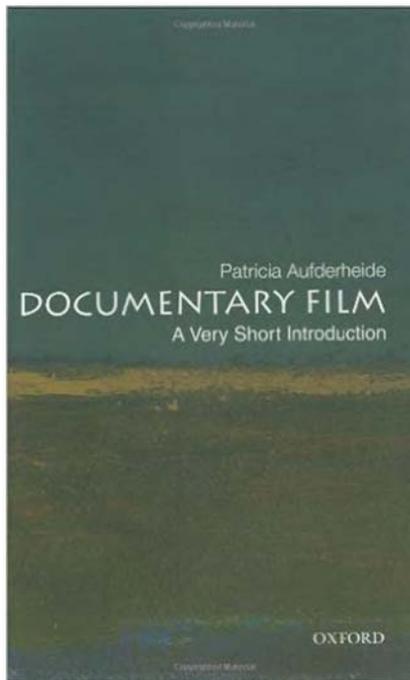
Una película acerca de la vida real. Y ese es precisamente el problema; los documentales son acerca de la vida real pero no son la vida real. Son retratos de la vida real, usando la vida real como material crudo y puro, construido por artistas y técnicos que hacen miles de decisiones acerca de qué historia contar a quién y con qué propósito. (Aufderheide, 2007; 2)

¹⁰ Documentalista mexicano revisado en la sección sobre la Escuela Mexicana de Documental.

¹¹ En la sección de la Escuela Norteamericana se hace una reflexión y revisión de los programas noticiosos televisivos que incursionaron en el documental en las décadas que van de 1960 a 1980.

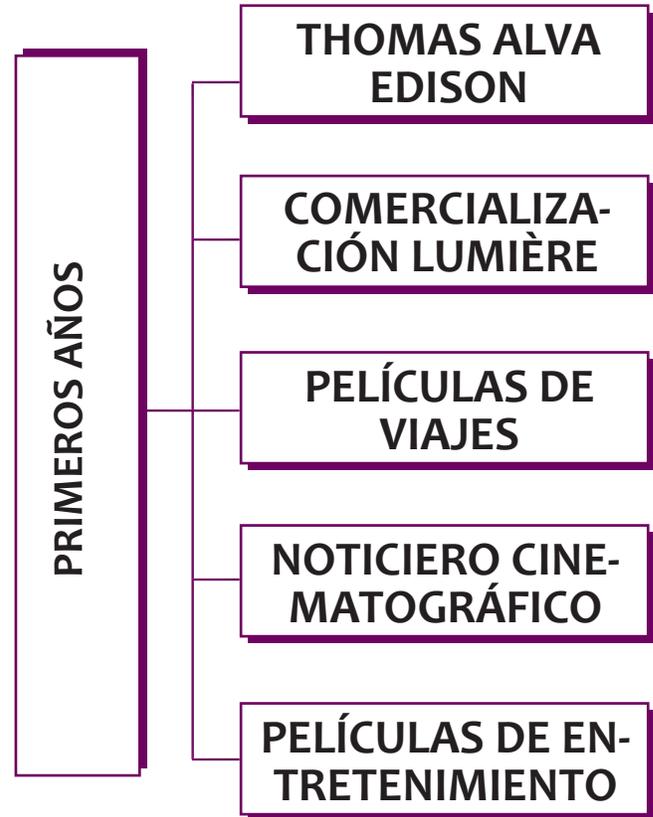


Así, la definición de documental se complica ya que la ansiada pureza que todo documentalista busca es falsa, sin embargo, sí creo que debe ser un objetivo por lograr, es la esencia de esta tesis, encontrar las herramientas teórico metodológicas que nos ofrecen las ciencias sociales para capturar la realidad lo más fielmente posible y representarla de manera objetiva y clara, más allá de las intenciones autorales. “*El cineasta puede emplear licencias poéticas de tiempo en tiempo y hacer referencias simbólicas de la realidad, pero debemos esperar que el documental sea una justa y honesta representación de la realidad de alguien*”(Aufderheide, 2007; 3).



La importancia del documental ha sido comprendida por su relación con los fenómenos sociales. En los países que se precian de ser democráticos los instrumentos de participación ciudadana son protegidos y promovidos por la autoridad, como una manera de contrapeso ante la jurisdicción del Estado y los intereses particulares; una forma de lograrlo es a través de los medios de comunicación y el documental es una herramienta fundamental de estos puesto que contiene análisis profundo y datos primordiales para crear opinión pública pues se presenta como verdadero, como un reflejo de la vida real.

2.4. INICIOS DEL DOCUMENTAL



El cine nace como documental; para las primeras tomas de su invento en 1893 en New Jersey, Thomas Alva Edison utiliza a sus propios trabajadores en acciones cotidianas; estornudando, trabajando, comiendo, caminando. Más como experimentación que como la intención de un registro de la realidad.

La primera exhibición pública del cinematógrafo Lumière el 28 de diciembre de 1895 en París, contenía ya, en esos diez primeros cortos, la esencia de los estilos cinematográficos; la ficción y el documental. La puesta en escena del Regador Regado contrasta con el realismo de los demás cortos presentados; *La Llegada del tren a la estación de la Ciotát, Alimentando al bebé, La salida de los obreros de la fábrica Lumière* y otras “vistas” proyectadas en el Salón Indio del Café Paris en el Hotel Scribe, esa noche memorable.



Imagen 55. Salida de la fábrica Lumiere, 1895.

El mismo Georges Méliès, famoso por ser el primer ilusionista cinematográfico al incluir trucos y efectos de cámara para sus películas, hace algunas tomas sobre la vida cotidiana de París al final del siglo XIX; Plaza de la Ópera, Boulevard de los Italianos.

Gracias al sistema de comercialización que los Hermanos Lumière ya tenían establecido en el mundo, a través de vendedores que recorrían las principales capitales ofreciendo sus aparatos fotográficos, fue como la llegada del invento del cinematógrafo rápidamente se dio a conocer en el orbe. Estos vendedores tenían un sistema de comercialización interesante; al lugar que llegaban fotografiaban a los personajes principales, reyes, presidentes, burgueses y en pocos días hacían una exhibición privada de las “vistas”, para después hacerlas en lugares públicos con gran éxito. Poco a poco estos vendedores acumularon material de diversas partes del mundo como Cosacos en Rusia, bailarines de flamenco, corridas de toros en España, canales y trajineras en la Ciudad de México. Además que gracias a la fácil reproducción que podía hacerse del material estas “vistas” eran exhibidas en otros países, creando gran interés y formando una primigenia audiencia cinéfila.

Las películas de viajes fueron las primeras formas antecesoras al documental, así tenemos algunas sobrevivientes como *Moscú Cubierta de Nieve* (1909), pro-

ducida por los hermanos Pathé¹²; *El Durbar en Delhi* (1911), de manufactura Británica. Especial atención requiere *Con Scott en la Antártica* (Ponting, 1913), Inglesa y *En las Tierras de los Cazadores de Cabezas* (Curtis, 1914), norteamericana. Ambas aún consideradas como películas de viajes pues no contenían una estructura dramática ni una explicación de lo que se veía, pero sin duda son antecedentes de lo que años después realizará Flaherty. (Ellis – McLane, 2011; 6)

La tradición del noticiero cinematográfico podemos encontrarla en los propios hermanos Lumière con su *Excursión de la Sociedad Fotográfica Francesa a Neuville* (1895), llamada “película de interés”. Rápidamente estas “vistas” tuvieron mucho éxito y se realizaron varias más como *La Coronación del Zar Nicolás II* (1896), *William McKinley en su casa* (1896), el candidato a la presidencia de Estados Unidos, *Los funerales de la Reina Victoria*, (1901), *Dewey en el abordaje desde el “Olimpia” al “Manila”*, *Desembarque de las tropas norteamericanas*, ambas de 1898. Otros ejemplos más sobre la guerra de los Ingleses contra los Boers y la Guerra Ruso – Japonesa. Pero fue Chales Pathé quien acaparó la producción y exhibición de los noticieros ya con producción semanal en Francia a partir de 1910. (Ellis – McLane, 2011; 7)



Imagen 56. Canal de la Viga, fotografiado por Gabriel Veyre para los Hermanos Lumière, 1901.

12 Pathé Frères; hermanos Pathé, es una de las primeras compañías productoras de películas en Francia, incluso fabricante de equipo cinematográfico y que además se quedó con las patentes de los hermanos Lumière.



Imagen 57. Salida de la vuelta ciclista Paris - Brest, 1919.

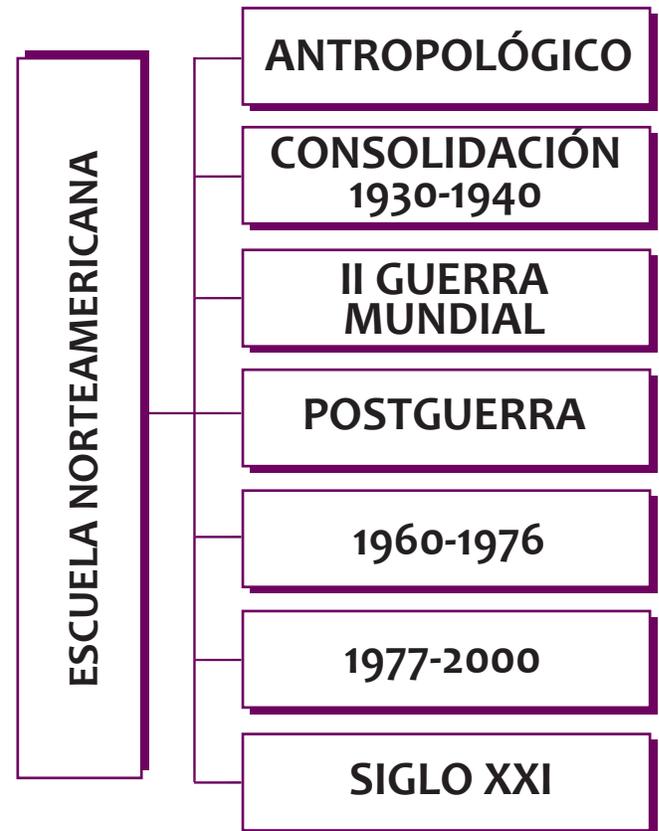
En 1917 Estados Unidos comenzó a utilizar películas de entrenamiento para instruir a las tropas, mientras los filmes de propaganda repetían los panfletos de la época instigando a la lucha y fomentando el anhelo de victoria: *Los Cruzados de Pershing*, *La Respuesta Americana* y *Del Bosque a Francia* fueron usados tanto para incrementar la moral como para vender bonos de guerra. El uso de los noticieros, los periódicos y los panfletos impresos se utilizaron como nunca antes para fomentar el nacionalismo y la heroicidad de las tropas en campaña. En Inglaterra se hicieron también algunas películas como *La Batalla de Somme*, (1916), de J.B. McDowell y *El Frente del Oeste* (1919). (Ellis – McLane, 2011; 9)



Imagen 58. La guerra de los Boers, 1899. Pathé.

El cine documental en estos primeros años es experimental, no llega a ser formativo pues no hay un interés de registro social o antropológico; el cine es en este momento una extensión de la prensa, el teatro y las novelas, no se reconoce como un fenómeno particular que tiene sus propias reglas, lenguajes, estilos y géneros. Como muchos procesos en la historia del lenguaje cinematográfico se fueron dando en la prueba y error, esperando la respuesta de las audiencias hacia tal o cual rollo de película. Sin duda, al observar las primeras carteleras en los periódicos de principio de siglo, las películas de otros países, de otras culturas, de otros pueblos, ocupan un lugar importante junto a los cortos de comedia y melodramas. Por ello, *Nanook* es para Flaherty y las propias audiencias un descubrimiento, no algo que se haya decidido hacer, tan sólo se buscaba el registro de un pueblo diferente, salvaje y “puro”.

2.5. LA ESCUELA NORTEAMERICANA





2.5.1. EL CINE ANTROPO-LÓGICO

Roberth Flaherty es considerado el padre del cine antropológico, su entrada al cine es circunstancial, como le sucedía a la mayoría de las personas en esas épocas. Flaherty estaba buscando hierro para una compañía minera en la Bahía del Hudson, la segunda más grande del mundo ubicada al noreste de Canadá, sin éxito. En sus viajes descubrió la mayor de las islas del grupo de islas Belcher, (una de ellas fue nombrada con su nombre años después). Allí habitaban los Inuits y deseaba mostrar al mundo a estos pobladores. En su tercera expedición, en 1913, apoyado por la compañía minera, llevó equipo cinematográfico y fotografió 70,000 pies de material de 35 mm, casi 12 horas, acerca de los Inuits, sus actividades y sus ambientes. Pero mientras editaba este material en Toronto dejó caer su cigarrillo en una pila de película y como era aún hecha de materiales muy inflamables fue destruido casi todo el material, tanto los positivos como los negativos originales. Con lo que salvó logró hacer un pequeño film que le mostró la manera en que NO debía hacerse, pues se dio cuenta de que era una más de las películas de viajes, con personajes anónimos, sólo con paisajes y acciones aisladas, con largos trayectos en trineo sin sentido. Se dio cuenta que debía empezar de cero, sus sentimientos por estas personas y su forma de vida no habían estado expuestos de la manera en que la audiencia se identificara con ellos. Dejando a un lado la exploración mineral consiguió financiamiento de la compañía de pieles Revillon Frères para regresar. Entre 1920 y 1922 filmó *Nanook el esquimal*.

Al finalizarla, llevó la película con varios distribuidores que la rechazaron pues no comprendieron el potencial que contenía, fue la compañía Pathè la que se encargó de la distribución. No sin sorpresa para la distribuidora y para el propio Flaherty, *Nanook el esquimal* recibió una entusiasta recepción para convertirse en éxito de taquilla. Nadie esperaba en la industria del cine ver gente común llevando a cabo su vida cotidiana, trabajando, comiendo, durmiendo, viajando, jugando con sus hijos haciéndolo ante la cámara como si la cámara no estuviera allí, pudiera agradaarle al público. (Aufderheide, 2007; 106 - 107)

Su siguiente trabajo fue *Moana*, repitiendo la experiencia de *Nanook* filmó las costumbres acerca de la iniciación de un joven Samoano siendo tatuado, haciendo ornamentos y ropa y cazando hasta llegar a su fiesta iniciática.

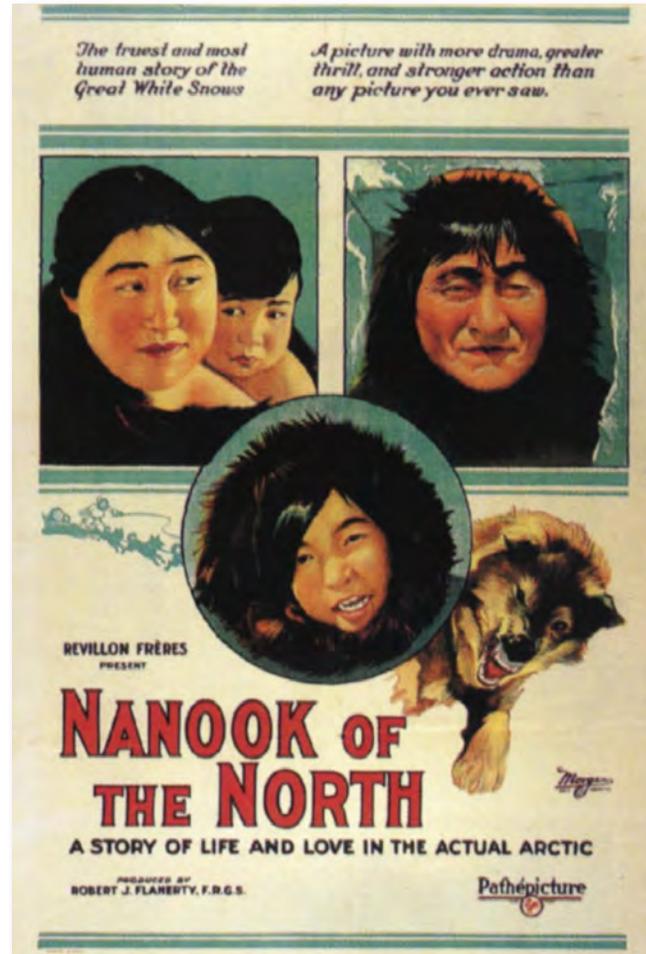


Imagen 59. Cartel del documental *Nanook el esquimal*”

A diferencia de sus contemporáneos Dziga Vertov y John Grierson, Flaherty no era un intelectual y nunca teorizó acerca del fenómeno cinematográfico del documental, le interesaban más los sujetos que el medio, el cine le funcionaba para mostrar a los seres humanos y narraba lo que hacían de una manera directa e inclusive, ingenua. Más como un observador que como un cineasta. Sus películas dieron un paso más allá del noticiero y de las películas de travesías de la época por no ser sólo informativas, si no por adentrarse en los personajes, por admirarlos y respetarlos, aunque siempre con el prejuicio del buen salvaje que aflora en sus comentarios.



Robert Flaherty filmó varios trabajos más, ya con la inclusión del sonido realizó *El hombre de Aran* (1934) e *Historia de Lousiana* (1948), entre otros.

Si Flaherty fue un narrador de historias, fue también un maestro. A través del misterio y el suspenso despertó curiosidad, para hacernos desear aprender más acerca de los temas que le fascinaban. (Ellis – McLane, 2011; 17)



Imagen 60. Fotograma del documental *El Hombre de Aran*.

Su estilo de trabajo también formó escuela; combinó el uso de métodos novedosos de producción, pero con un lenguaje cinematográfico depurado que hoy podríamos llamar clásico. Su cámara siempre estuvo en tripié, sus no – actores eran dirigidos para recrear hechos que había observado y hacía que lo repitiesen desde múltiples ángulos; hoy difícilmente se hace eso. La continuidad evidente en la edición de las acciones denota una especie de guión, pero que estaba formado en la mente de Flaherty pues nunca lo utilizó, tan sólo notas aisladas. Aún con ocasionales errores de continuidad sus puestas en escena están construidas con planos abiertos, seguidos de planos medios y después con acercamientos que son consistentes con una dirección de escena del cine de ficción. (Aufderheide, 2007; 107)

Otro aporte interesante es que desde Nannok llevó equipo de revelado e impresión a las locaciones para ver rápidamente lo que estaba filmando y no dejar que el material se echara a perder.

Ya que las condiciones no eran ideales, la película tiene cierta crudeza, lo que le da un toque “documental”, sucio, mal expuesto, con poca nitidez; características que aún hoy mantiene este estilo cinematográfico.



Imagen 61. Fotograma del documental *Nannok el esquimal*.



2.5.2. CONSOLIDACIÓN: 1930 - 1941

A inicios de los años 1930 el documental norteamericano estaba muy involucrado con posiciones políticas, generalmente desde la izquierda, con temas como la Depresión Económica, el desempleo y la pobreza, además de apoyo al sindicalismo y mostrando la creciente presencia del fascismo. Comenzó también el patrocinio federal a la producción documental además de la independiente.

En 1930 se estableció la *Worker's Film and Photo League*, en Nueva York, su objetivo era entrenar cineastas y fotógrafos para producir material que pudiera presentar la "imagen real" de la vida en Estados Unidos, desde un punto de vista marxista, de aquello que no mostraban los noticieros o la prensa capitalista. Entre sus filas se encontraban Margaret Bourke-White y Ralph Steiner quienes después se integraron a la revista *Life*, Elia Kazan, Elmer Rice, Burgess Meredith (el Pingüino de Batman en la TV) y James Cagney. (Ellis – McLane, 2011; 77 - 78)

Por su lado, la derecha, o al menos la centro-derecha norteamericana, iniciaron también la producción de películas documentales con fines informativos pero también propagandísticos. Patrocinada por *Time-Life*, consorcio periodístico conservador, se desarrolló la serie mensual *The March of Time*, ofreciendo un híbrido entre documental y noticiero. La serie tiene el más completo material documental previo a la televisión. Se anunciaba en las marquesinas, bajo las películas de moda. Durante la década de 1930 y más aún en la II Guerra Mundial, más de 20 millones de norteamericanos vieron la serie cada mes a través de 9,000 salas de cine. También tuvo distribución internacional, pero su mercado principal era el estadounidense. Aunque ignoró los temas como la Depresión Económica, el hambre y el desempleo, si utilizó la demagogia republicana para ensalzar los logros gubernamentales. Además mostró los primeros años de la Guerra antes de que Estados Unidos entrara en ella. (Ellis – McLane, 2011; 78- 80) Su estilo repetido, los altos costos de producción y el advenimiento de la televisión terminaron con la serie en 1951, aun así *The March of Time* es un fenómeno en la historia de la cultura popular norteamericana, su influencia aún hoy es notoria en los documentales y reportajes de televisión.



Imagen 62. Cartel de la serie documental *The March of Time*.

El gobierno norteamericano se ha preocupado poco en los documentales sociales, sólo le han interesado los de propaganda bélica y los didácticos, por ello, en los años de 1930, comienza una tradición del cine documental norteamericano; el documental independiente, el cual, realizado con recursos privados, casi siempre personales o de organizaciones sociales no gubernamentales, toca temas políticos, sociales y económicos que hacen mella en la burocracia estatal.

El gobierno norteamericano se ha preocupado poco en los documentales sociales, sólo le han interesado los de propaganda bélica y los didácticos, por ello, en los años de 1930, comienza una tradición del cine documental norteamericano; el documental independiente, el cual, realizado con recursos privados, casi siempre personales o de organizaciones sociales no gubernamentales, toca temas políticos, sociales y económicos que hacen mella en la burocracia estatal.



Los documentales de esta década muestran un catálogo de los problemas más significativos como la Guerra Civil Española, la Guerra Chino – Japonesa, los inicios de la Guerra Mundial y problemas laborales desde el punto de vista del trabajador. (Aufderheide, 2007; 80)

La década de 1930 fue muy politizada, el comunismo estaba muy presente entre los obreros ciudadanos y los intelectuales, el sindicalismo tomó fuerza y se hizo presente en las producciones documentales independientes pero el nacionalismo de derecha previo a la II Guerra Mundial y que metía en una misma cesta al Marxismo, al Fascismo, al Nacional Socialismo y a cualquier tendencia política que nos sonara democrática o republicana, acabó con los esfuerzos de crear un documental independiente, autónomo y crítico.



Imagen 63. Cartel del capítulo *Show Business at War* de la serie de documentales *The March of Time*.

2.5.3. II GUERRA MUNDIAL; 1941 – 1945

Pocos años antes de la II Guerra Mundial, el Presidente Roosevelt puso a Nelson Rockefeller al frente de la CIAA (*Coordinator of Inter – American Affairs*), una nueva dependencia formada para contrarrestar la presencia alemana en Latinoamérica. Parecido a la *British Empire Marketing Board*, las relaciones públicas

del gobierno se incrementaron y recibieron subsidios. Esta dependencia fue la encargada de hacer las películas para dignificar la imagen de Estados Unidos en Latinoamérica y reforzar los valores americanos. Quizá lo más importante de este fenómeno es la colaboración de la CIAA con Walt Disney, aprovechando las técnicas animadas y de acción viva que caracterizaba a la productora. Estos semi documentales, más bien películas instruccionales y propagandísticas, fueron ampliamente distribuidos en inglés y español por todo el continente.

La entrada de Estados Unidos a la II Guerra Mundial afectó profundamente el desarrollo del documental en Norteamérica, Canadá, Alemania e Inglaterra. Las películas se enfocaron hacia afanes nacionalistas y de sobrevivencia. La películas de entrenamiento militar, instrucción civil, conservación de materiales para la guerra y similares no pueden considerarse como documentales, sin embargo el material fílmico que utilizaron de archivos de guerra y el que se creó expresamente para estos fines, las colocan muy cerca de lo que hoy llamaríamos documental. (Ellis – McLane, 2011; 130)

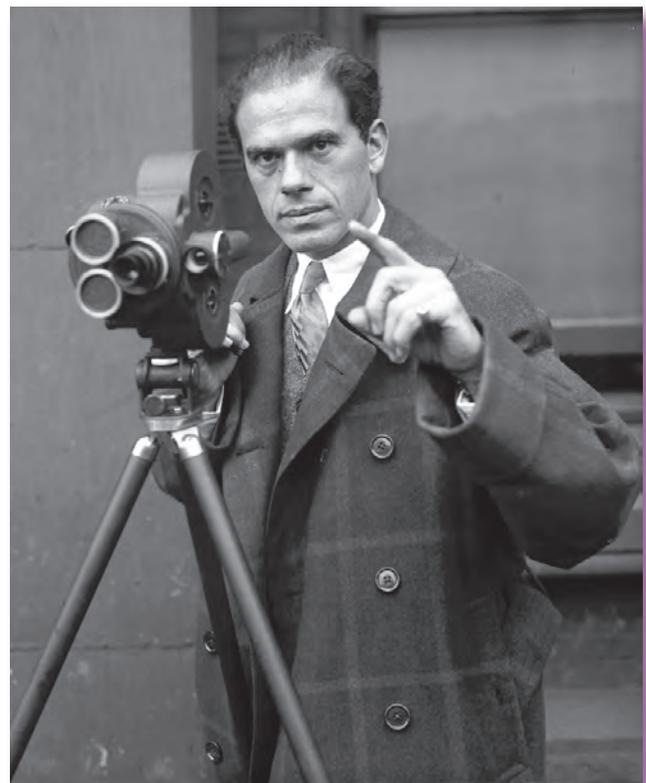


Imagen 64. Frank Capra, 1930.



Las fuerzas armadas norteamericanas nunca utilizaron el término propaganda o adoctrinamiento, acuñaron la palabra Orientación. (Aufderheide, 2007; 70)

En 1942, ya con Estados Unidos en la Guerra, se formó la *Office of War Information* (OWI), encargada de coordinar toda la información gubernamental enviada a los medios además de construir sus propios medios de informar al público. Robert Riskin, guionista de algunas de las películas más famosas de Frank Capra, fue colocado al frente del *Motion Picture Bureau*, dependiente de la OWI, entabló alianzas con los estudios de Hollywood para asegurar que los contenidos de las películas no contuvieran material antinorteamericano o que degradara la moral de los aliados. (Aufderheide, 2007; 72)



Imagen 65. Fotograma del documental *The Battle of Midway*.

Varios de los directores de Hollywood que participaron en esta etapa fueron John Ford¹³, Frank Capra¹⁴, John Huston¹⁵ y William Wyler¹⁶. John Ford filmó él mismo en 16 mm y sufrió heridas graves durante la guerra. *The Battle of Midway* (1942), le hizo ganar un Oscar, además introdujo el color, gracias al material reversible Kodachrome de Eastman. John Huston

13 John Ford, dirigió más de 100 películas desde 1917 hasta 1976 del género western principalmente y en general, de todos los géneros norteamericanos, famoso por películas como *La Diligencia* (1939), *Las Viñas de la Ira* (1940), *¡Qué Verde Era Mi Valle!* (1941), *El Hombre Tranquilo* (1952).

14 Frank Capra fue un director de comedias ligeras aunque exitosas con actores como Cary Grant, James Stewart y Clark Gable.

15 John Huston es un aclamado director estadounidense que dirigió, entre otras *El Halcón Maltés* (1941), *El Tesoro de la Sierra Madre* (1948), *La Reina Africana* (1951), *Bajo el Volcán* (1985).

16 William Wyler dirigió películas épicas como *Ben Hur* (1959) y comedias románticas como *Vacaciones en Roma* (1953) o *Funny Girl* (1968).

hizo uno de los mejores documentales de la época, *Report from the Aleutians* (1943), fue el primero de los tres documentales que realizó durante la guerra, el film trata de uno de tantos frentes, éste en Alaska, entre Estados Unidos y los Japoneses. Muchos creen que *The Battle of San Pietro* (1945), es el más logrado de los documentales norteamericanos de la Guerra, aún hoy se considera uno de los mejores ejemplos de películas de guerra desde el punto de vista de los soldados. Su último trabajo fue *Let There Be Light* (1946). (Aufderheide, 2007; 73)

Mientras en Inglaterra ya antes de la II Guerra Mundial el documental estaba bien establecido y se usaba como vehículo didáctico y de propaganda, en Estados Unidos fue hasta los tiempos de guerra que se le dio su cabal importancia de comunicación masiva. La Guerra, las cámaras ligeras de 16 mm, la película Eastmancolor, cineastas entusiastas y dependencias gubernamentales enfocadas a la propaganda y educación fueron el impulso que el documental necesitaba para competir abiertamente con la gran producción de cine ficción mundial. O al menos, a finales de la década de 1940, era lo que parecía.

2.5.4. LA POSGUERRA Y EL Mc-CARTISMO

La producción de cine documental cayó rápidamente al fin de la II Guerra, los estudios de nuevo retomaron el camino de la ficción y sus ganancias. Hubo tres grandes documentales en los años inmediatos al término de las hostilidades: *Lousiana Stroy* (1948) de Robert Flaherty, una familia Cajún al sur de Louisiana, en ese momento muy alejado de la civilización y riqueza norteamericana; *The Quiet One* (Levitt, Loeb, Mayers, 1949), trata los problemas de adolescentes negros en las escuelas en Harlem; y *All my babies* (Stoney, 1952), película educativa sobre los cuidados de salud durante el nacimiento, especialmente dirigido a las parteras. Película dirigida a la población negra, sus alcances trascendieron puesto que se proyectó durante varias décadas en las escuelas de medicina como parte de la educación a los futuros doctores.



Imagen 66. *All My Babies*, de Georges Stoney, 1952.

Después de la guerra, aquellos directores hollywoodenses que habían trabajado para el Estado norteamericano haciendo documentales y noticieros de la conflagración y sus efectos, como John Houston, William Wyler, Frank Capra y John Ford, tocados por las atrocidades e injusticias, trataron de llevar temas más profundos a la pantalla.

Por otro lado, la *International Motion Picture Division of the United States Department of State*, trabajando en coordinación con el llamado Plan Marshall¹⁷, hizo películas que no se vieron en territorio norteamericano y que trataban de demostrar que los productos norteamericanos no afectarían la economía europea, al contrario, la impulsarían. (Ellis – McLane, 2011; 148 - 157)

17 El Plan Marshall (denominado oficialmente European Recovery Program o ERP) fue el plan más importante de Estados Unidos para la reconstrucción de los países europeos después de la Segunda Guerra Mundial, que a la vez estaba destinado a contener un posible avance del comunismo. La iniciativa recibió el nombre del Secretario de Estado de los Estados Unidos, George Marshall, y fue diseñada principalmente por el Departamento de Estado. http://es.wikipedia.org/wiki/Plan_Marshall (recuperado el 13 de febrero de 2013)

La llegada de la Guerra Fría causó mayor deterioro en la producción documental norteamericana. Joseph McCarty, Senador Republicano de Wisconsin de 1947 a 1957, lideró los comités del Congreso estadounidense dedicados a la protección del país, en ese momento el enemigo principal era el comunismo y dado que muchos documentales y documentalistas sociales eran críticos al sistema fácilmente podían ser tachados de comunistas. Por ello, muchas de las fundaciones privadas que parecía podrían dar un nuevo impulso al documental prefirieron dedicar sus capitales a otras causas más “republicanas” como películas educativas médicas y sanitarias, que no comprometieran ni criticaran al Estado. Así podían tratarse temas sociales de manera velada, encubierta, referenciándolos como problemas familiares o de conducta.



Imagen 67. Cartel de la película *The House I Live In*.



En esta compleja época llena de censura y control hubo intentos de hacer documentales que trataran el tema de las cada vez más complejas relaciones raciales, avvicinando los problemas que traerían las décadas siguientes. En el corto *The House I Live In* (1945), producido por la RKO, Frank Sinatra canta una canción contra el antisemitismo; *The High Wall* (1952), presenta el conflicto entre adolescentes de distintas razas y los prejuicios en sus hogares. (Ellis – McLane, 2011; 1957 - 163)

El documental social norteamericano prácticamente desapareció en estos años de la Post Guerra, el público sólo veía reportajes de la II Guerra que se siguieron produciendo durante 10 años o más con todo el material que se encontraba, tanto norteamericano como ruso o alemán. Los documentalistas emigraron a Inglaterra o Canadá, en búsqueda de patrocinios y espacios de exhibición. Pero un nuevo invento le dio nueva vida al documental y cambió para siempre no sólo el mundo del cine, si no todo el universo cultural de la humanidad.

2.5.5. 1960 - 1976

En 1946 la televisión reinició experimentos después del estancamiento causado por la guerra. En 1948 comenzaron transmisiones regularmente. Pero fue hasta 1951 cuando se lanzó la primera serie periódica *See It Now*, que imitaba los noticieros cinematográficos, comunes hasta entonces, sus temas eran de actualidad como la lucha por derechos civiles de los afroamericanos, la segregación en las escuelas y problemas laborales. *Victory at Sea*, con 26 horas de duración, apareció en 1953 aprovechando los millones de pies de película filmada en combates navales en la II Guerra. Su éxito ayudó a expandir la televisión en Norteamérica.

CBS¹⁸ Reports nace en 1959 en el mismo espíritu crítico aunque conservador de la prensa estadounidense, cabe resaltar una de sus series, sin duda la de mayor éxito en la CBS, 60 Minutes, que comenzó en 1968 y continúa hoy día con base en periodismo de investigación de fondo, el programa semanal

de una hora de duración está compuesto de dos o tres reportajes con temas del momento o de interés histórico además de breves comentarios sarcásticos y críticos sobre los sucesos de la semana o muy recientes. Este formato gradualmente ganó terreno al documental de medio o largometraje monotemático, dejándolo para las salas cinematográficas, hasta la llegada de los canales especializados en los años 1990, donde se retomó el modelo.

La NBC¹⁹ respondió con la serie *Project XX*, que comenzó en 1954 con esporádicas apariciones en pantalla, sobre todo con investigaciones utilizando material de archivo de la II Guerra Mundial. La serie *White Paper* comenzó en 1960 con temas más actuales como la guerra en Angola, la muerte de Stalin y la crisis cubana.



Imagen 68. Descanso durante la transmisión del programa *See it now*, 7 de noviembre de 1955.



Imagen 69. Fotograma del documental *Victory at Sea*, 1953.

18 CBS: Columbia Broadcasting System es una cadena mayor de televisión comercial en Estados Unidos, que comenzó en la radio. Es la segunda cadena de radiodifusión más grande en el mundo.

19 NBC: National Broadcasting Company, formada en 1926 por la Radio Corporation of America (RCA), la NBC es la más importante y antigua cadena de radiodifusión en los Estados Unidos.



La ABC²⁰ lanzó la serie *Close – Up!*, bajo el método de cine directo, trató temas variados del momento como el antiamericanismo en Latinoamérica, las pruebas de los primeros cohetes de la NASA, la pobreza en países africanos, la educación en la Unión Soviética, así como también los movimientos civiles de los negros norteamericanos.

Sin embargo, el primer documental realizado para la televisión y reconocido por la Academia con un Oscar fue *The Race to Space*, realizado independientemente de las televisiones aunque finalmente transmitido por ellas, dirigido por David L. Wolper, quien después de este éxito trabajó de manera independiente bajo un sistema que persiste hasta nuestros días donde organizaciones independientes buscan financiamiento para su producción y luego negocian con las cadenas televisivas su venta y salida al aire. (Ellis – McLane, 2011; 179 - 196)



Imagen 70. Cartel del documental *The Race to Space*.

Comenzó a hacerse accesible gracias al 16 mm con cámaras portátiles como la francesa Eclair NPR (*Noiseless Portable Réflex*) o la alemana Arriflex SR (*Silent Reflex*), además se podía inclusive tener sonido directo gracias a las grabadoras suizas marca Nagra, portátiles, que grababan el audio a través de cintas magnéticas de ¼ de pulgada, equipos funcionales con baterías. Kodak desarrolló materiales filmicos especiales para el 16 mm, más sensibles a condiciones de luz bajas y con la capacidad de hacer *Blow Up*²¹ a 35 mm para poder comercializarlo en las salas cinematográficas.



Imagen 71. Cámara Eclair NPR, 16 mm.



Imagen 72. Cámara Arriflex SR II.

20 ABC: la *American Broadcasting Company* (ABC) es una de las cuatro más grandes cadenas televisivas de radiodifusión comercial en Estados Unidos.

21 *Blow Up*; transferencia de un formato inferior cinematográfico a uno superior. Generalmente de 16 mm a 35 mm, pero puede hacerse desde formatos menores como 9 mm, 8 mm y otros a 35 mm.



Los primeros trabajos realizados con este nuevo esquema “portátil” fueron *On the Bowery* (1956) y *Come Back, Africa* (1958), de Lionel Rogosin y en 1960 John Cassavetes filmó *Shadows*, películas más cercanas al cine independiente que al documental, pero que utilizaron las nuevas tecnologías para hacer películas baratas pero con sonido directo, lo cual le daba un efecto de realismo además de parecer más profesionales.



Imagen 73. Fotograma del documental *On the Bowery*.

Ya en el terreno documental *Primary* (Drew, 1960), sobre las elecciones del partido demócrata para elegir candidato presidencial entre Hubert Humphrey y John F. Kennedy, utilizó la película de 16 mm y la cinta de ¼ de pulgada para grabar sonido. No sólo siguieron a ambos candidatos a través de sus apariciones públicas y actividades políticas, además se introdujeron en la intimidad de cada uno, en sus cuartos de hotel, en sus autos. La escena más memorable es una toma ininterrumpida con sonido sincrónico que sigue a Kennedy desde afuera de un edificio, a través de un largo corredor, escaleras, hasta llegar al escenario donde una numerosa audiencia lo recibe con una ovación. Otra novedad de este trabajo es la ausencia de entrevistas y que ninguna persona habla a cámara, sólo somos observadores.



Imagen 74. Fotograma del documental *David Holzman's Diary*, 1968.

Las estructuras narrativas del Cine Directo, así como el del Cinema Vérité francés de la época son análogas a los de la ficción, las historias pueden ser o no verdad, actuadas o no, con personajes reales o no, siempre cabe esa duda. Además, los autores expresan sus puntos de vista sobre las situaciones con mucho mayor énfasis, dirigiendo a la audiencia hacia tal o cual decisión, en este caso, como hay siempre enfrentamiento entre personajes, hacía tomar partido por alguno en especial.

El *Direct Cinema* ha evolucionado hacia lo que hoy conocemos como *Reality Show*, donde la ética del autor se supedita al espectáculo. (Ellis – McLane, 2011; 208 - 224) El primer acercamiento a este estilo documental se encuentra en *David Holzman's Diary* (1968), que retrataba a un joven que filmaba su departamento, a su novia, a su vecindario y cada aspecto de su vida, pero los resultados no fueron los esperados y nunca se transmitió. En cambio, *A Married Couple* (1969), de Allan King, quien filmó a una pareja de amigos, que él suponía estaban a punto de romper, sí salió al aire en un sólo capítulo. El primer programa establecido de esta clase es la serie de 12 horas de duración *An American Family*, producido para la televisión pública por Craig Gilbert, que salió al aire en la PBS²² en 1973, conformando un

22 Public Broadcasting Service



mar de críticas y cuestionamientos éticos acerca del papel del documental con la *intimidad y la veracidad*. En 1976 surgió *Police Tapes*, rodado en las patrullas de policía sobre todo en zonas marginadas estadounidenses hecho por Susan y Alan Raymond. (Ellis – McLane, 2011; 222 - 223)



Imagen 75. *An American Family* 1973.

Durante estos años el movimiento feminista creció, a pesar del legado que pudo haber dejado Leni Reifenthal,²³ fue hasta la década de 1970 que las mujeres dejaron de ser colaboradoras para convertirse en realizadoras.

Amalie Rotchild confrontó las relaciones generacionales a través de la hija (ella misma), la madre y la abuela en *Nana, Mom and Me*. Otra película autobiográfica es *Joyce at 34* (1972), de Joyce Chopra, donde explora su carrera, su relación y el prospecto de un nuevo hijo.

²³ Leni Reifenthal directora de los documentales *El Triunfo de la Voluntad y Olimpia*, durante el régimen Nazi en Alemania, al término de la guerra fue relegada de la producción por haber sido parte del Partido Nazi y aunque nunca se le comprobó haber participado en campañas bélicas o de exterminio, fue suficiente para acotar su trabajo en occidente.

Otro tema recurrente de las últimas décadas del siglo xx fue la Guerra de Vietnam, Donald Brittain, canadiense, filmo para la *National Film Board*, *In the Year of Pig* (1968) y *Sad Song of Yellow Skin* (1970), con una visión crítica y hasta sarcástica de la guerra. (Aufferheide, 2007; 61) *Lettres from Vietnam* (1965), no es una película antibélica, pero cuestiona el involucramiento norteamericano en el conflicto, realizado por Robert Drew, se transmitió por la ABC. *The Anderson Platoon* (1969), producción francesa fue muy vista en Estados Unidos, realizada por Pierre Schoendorffer, ex combatiente francés en Vietnam, regresó para seguir a un pelotón norteamericano racialmente integrado y comandado por un teniente negro. *Interviews with my Lai Veterans* (1970), ganadora de un Oscar por mejor cortometraje documental, realizada por Joseph Strick, hace una profunda reflexión sobre un muy conocido y controversial suceso donde los americanos arrasaron por completo un pueblo vietnamita. (Ellis – McLane, 2011; 240 - 243)



Imagen 76. Fotograma del documental *The Anderson Platoon*.

2.5.6. 1976 - 2000

Varios documentales pusieron a los trabajadores de nuevo en la mira de las problemáticas sociales que debían ser registradas para la televisión: *Coal Mining Women* (1982), *Strangers and Kin* (1984), de Herbert E. Smith, el primero retrata la vida de las mineras en un mundo masculino por tradición y el segundo critica



los estereotipos creados por el cine, la televisión y la literatura de los ciudadanos norteamericanos rurales. *Harlan Country* (1976), ganadora del Oscar al mejor documental, realizado por Barbaran Kopple narra la huelga de mineros del carbón en busca de mejores condiciones laborales y la represión que reciben. *The Chicago Maternity Center Story* (1976), el cierre de este centro comunitario y las problemáticas que ocasiona y *The Last Pullman Car* (1983), otro cierre que deja sin trabajo a cientos de trabajadores, esta vez la fabrica Pullman, famosa por armar carros de pasajeros para ferrocarril, ambas de Jerry Blumenthal. Joan Churchill realizó en 1980 *Soldier Girls*, largometraje documental donde sigue a tres mujeres reclutas a través del arduo entrenamiento militar. El documental histórico también se desarrolló gracias a que el gobierno norteamericano liberó los materiales fílmicos de la guerra, requisados a los japoneses y alemanes. (Ellis – McLane, 2011; 246 - 252)



Imagen 77. Fotograma del documental *The Last Pullman Car*, 1983.

El cambio tecnológico de la década de 1970 afectó directamente la producción documental al democratizar los medios a través del video, ya que el uso de material fílmico lo hacía excesivamente costoso y complejo por los procesos de laboratorio e infraestructura de postproducción y producción. La llegada del video portátil permitió a los cineastas mayor libertad de grabación en cuanto tiempo de material se refiere así como la edición No – Lineal en computadora que facilitó y abarató el terminado de un documental. Además la distribución y exhibición a través del video

se hizo común, sobre todo en materiales pedagógicos y de promoción. La televisión por cable o satelital también fomentaron la producción de documentales y dado la cantidad de canales que se abrieron en la década de los 1980, las estaciones necesitaban material para llevar sus espacios y ya que la realidad es interminable, su registro en video y tratamiento documental lograron llevar múltiples temas a la pantalla.

La cadena HBO nace en 1976 y junto a CINEMAX, su subsidiaria, han producido y adquirido un rango amplio de documentales. A través de las décadas de 1980 y 1990 ayudaron a crear interés por documentales serios para ser transmitidos en cable.

El nacimiento y crecimiento de *Discovery Channel* es un interesante ejemplo de la relación del documental con la televisión que tuvo lugar en los 1980. Es representativo que la mayoría de los programas del siglo XXI son de no ficción en cadenas como A&E, *The History Channel*, *The Learning Channel* y otras. John S. Hendriks fundó *Discovery Channel* en 1982 como una cadena de cable diseñada para proveer documentales que satisficieran la curiosidad del ser humano por conocer su mundo. La cadena ha hecho del documental un negocio transnacional, sin considerar a los realizadores y operando a manera de un importante productor que decide sobre temas, contenidos y opiniones vertidas en los programas. Así se hacen programas especiales por mercado y a cada uno de ellos se les da un tratamiento especial de acuerdo con la cultura del área. (Ellis – McLane, 2011; 262)



Imagen 78. The Learning Channel



El ejemplo más claro de este documental estandarizado son los que realiza el canal History Channel que tienen todos la misma estructura: entrevistas a expertos, recreación con actores, gráficas y animaciones, un narrador anónimo fuera de cuadro o explicaciones a través de un reconocido académico. Se usa una narrativa dramática anecdótica, sentimental, dirigida a las emociones y no al análisis o crítica. Finalmente no son documentales que cuestionen lo históricamente aprobado por los gobiernos y coaliciones internacionales institucionales dominantes.

En esta época, en contraposición al documental estandarizado de las cadenas especializadas, surgen otro tipo de trabajos realizados por cineastas independientes, algunas veces producidos por cadenas de televisión públicas, pero con capital fundamental de asociaciones civiles, de derechos humanos y universidades. Así, se desarrollan subgéneros como el **Ensayo Personal**; donde se narra la vida propia, a manera de memoria, narrado en primera persona, sobre la familia o el lugar donde se vive, sobre todo en zonas de guerra, en ghettos de las ciudades o sobre problemáticas raciales y de género. El **Cine Histórico**; pero crítico y analítico, contraponiendo puntos de vista y dejando la libertad al espectador de tomar sus propias ideas sobre el suceso histórico que se narra. El **Cine Político**; sobre temas de actualidad, muy ácido en sus tratamientos, inmisericorde con los personajes públicos, pero a la vez inteligente y documentado. El **Cine de Minorías**; tanto raciales como étnicas, que rescata las tradiciones, la cultura y narra la lucha constante contra el poder. El **Cine Lésbico Gay**; durante la década de 1980 el sida fue la epidemia más mencionada, especialmente atacó los círculos homosexuales, que fue la población más afectada en un principio. Se hicieron muchos documentales sobre este tema, además de otros donde se expone la cultura gay.

También siguió con éxito el **Documental de Música**; donde se siguen a autores, compositores, cantantes, grupos y orquestas a lo largo de conciertos, giras mostrando su vida profesional y personal. Estos

subgéneros pertenecen a lo que he dado en llamar documental social ya que se refieren al ser humano, a su vida, su cultura, su historia, sus costumbres y sus actividades tanto sociales como personales.



Imagen 79. Joan Churchill filmando *Soldier Girls*, 1980.

El documental social no es necesariamente una declaración política o ética del autor, su función debería ser siempre la de exponer un fenómeno social, individual o histórico con la objetividad y claridad para que sea el espectador el que tome un partido, sobre todo en los temas donde hay posiciones encontradas y no sea claro que parte en conflicto o qué punto de vista tiene la razón o no. Sin embargo, en el subtexto siempre estará presente la opinión del autor y esa es una discusión constante en el estudio del documental que, en general, los cineastas se la dejan a los estudiosos del cine.

En la década de 1990 aumentó considerablemente la programación de series documentales pero disminuyó el control creativo por parte de los realizadores sobre ellos. Los *Reality Shows* abarcaron gran cantidad de horas en la televisión de la última parte del milenio. Los avances tecnológicos en el video de alta definición redujeron los equipos de trabajo a prácticamente dos personas trabajando con equipo muy ligero y portátil. El documental se volvió mercancía gracias a canales como *Discovery* o *National Geographic*, que comenzaron a venderlos en VHS además de artículos promocionales, tal como se hace en un largometraje de ficción. HBO se mantuvo con una



línea de producción más tradicional y menos comercial en sus documentales. Las cadenas de televisión abierta ya han abandonado para esos años la transmisión de documentales. La televisión pública, a través de la cadena *PBS*, que aunque muy vulnerable a las decisiones políticas, logró afianzarse con series documentales de carácter social.

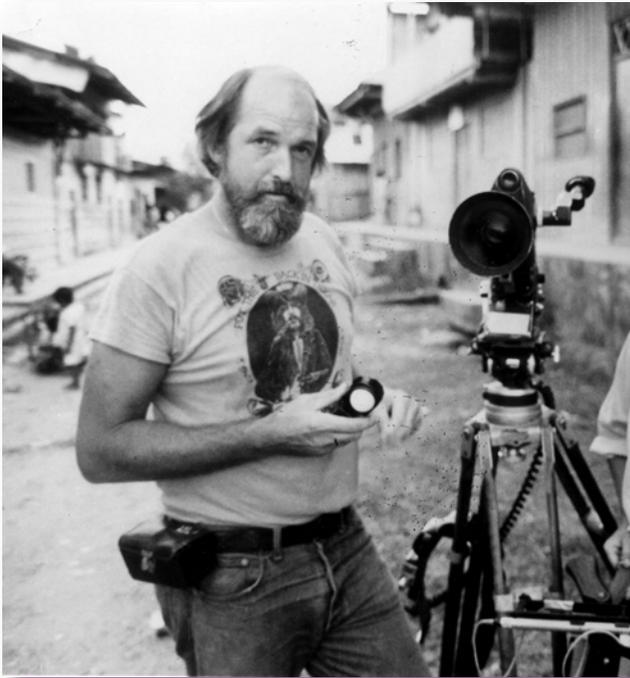


Imagen 80. Les Blank, documentalista.

2.5.7. SIGLO XXI

Una de las características del nuevo siglo es el incremento del cine documental independiente. Frente a la estandarización del documental de televisión y el abuso del *Reality*, el cine independiente continúa con la tradición del buen documental social. Patrocinado principalmente por universidades podemos mencionar a Les Blank, quien ha hecho documentales sobre personajes de la escena cultural y musical de la zona de San Francisco. Judith Helfand, se ha enfocado en los problemas laborales, tanto históricos como actuales. Deborah Hoffman ha tratado temas como el Alzheimer y el racismo. Otros nombres son Liz Garbus, Peter Gibert, Steve James entre otros.

Michel Moore requiere ser tratado aparte, sigue el estilo de reportero investigador, muy común en el documental de actualidad, su estilo es sensacionalista y sarcástico. Es ampliamente conocido y sus seguidores compran cada libro que escribe y cada película que produce, lo que es un magnífico negocio del documental “independiente”. Su primer obra cinematográfica fue *Roger & Me* (1989), sobre el cierre de la planta de General Motors en Flint, Michigan y los problemas laborales subsecuentes. *Bowling in Columbine* (2002), la masacre perpetrada por dos preparatorianos en su escuela. *Fahrenheit 9/11* (2004), donde pone en duda la versión oficial de los ataques a las Torres Gemelas por Al Qaeda.

Destaca el documental *Super Size Me* (*Spurlok*, 2004), que muestra lo devastador que es alimentarse sólo de productos MacDonalD's por un mes, sigue el mismo estilo reporteril, crítico e irónico de Moore.



Imagen 81. Michel Moore, Festival de Venecia, 2009.

La Escuela de Documental Norteamericana nace con Robert Flaherty y se desarrolla a partir de la II Guerra Mundial. Como en cualquier país hasta antes de 1960, el cine sólo puede ser realizado por las industrias cinematográficas establecidas o el gobierno, debido a los costos de producción y a la infraestructura tecnológica necesaria. Así, el gobierno se hace cargo de la producción de documentales, principalmente para uso propagandístico en la II Guerra Mundial y después como medio de enseñanza e instrucción. A la llegada de la televisión el documental se transformó hacia el periodismo, función que está en



su esencia, tratando los temas de actualidad políticos y sociales. Poco a poco se desarrollan los cineastas independientes gracias al video que facilita las formas de producción y disminuye los costos radicalmente.

A pesar que el documental se ha diversificado en la televisión en Realities, programas pseudocientíficos y otros más serios sobre la vida animal y la historia, primordialmente, los independientes han creado un circuito en universidades, festivales de cine y salas y canales de televisión especializados que nos permite ver otras problemáticas y otros puntos de vista sobre los avatares que aquejan el mundo moderno.

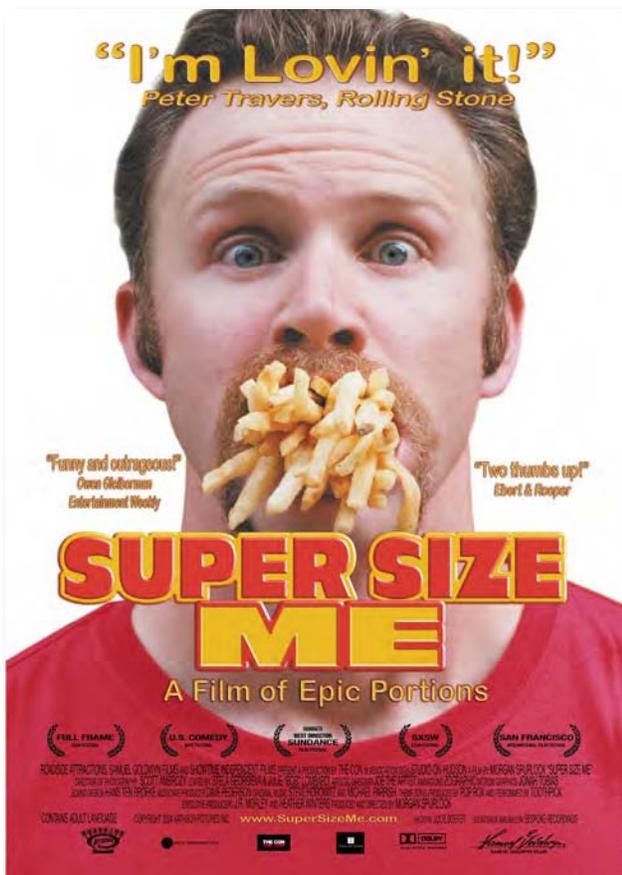
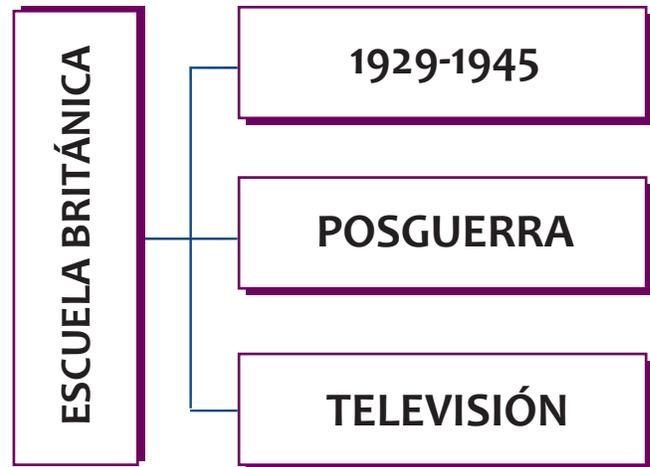


Imagen 82. Cartel del documental *Super size me*.

Desde la investigación profunda hasta el mero recuento de imágenes, el documental norteamericano es amplio y complejo y sus modos de investigación y producción son variados, desde la seriedad periodística o histórica, con datos formales científicamente adquiridos, hasta la ramplonería de pseudo documentales sobre fantasmas, monstruos y extraterrestres.

2.6. LA ESCUELA BRITÁNICA



2.6.1. 1929 - 1945

John Grierson es una figura fundamental del documental, tanto en obra fílmica como intelectual. Nace en 1898, al regreso de la I Guerra Mundial ingresó a la Universidad de Glasgow donde se graduó en 1923, obtuvo en 1924 una Beca Rockefeller para estudiar en Norteamérica con una investigación sobre la opinión pública.



Imagen 83. John Grierson.



En la Universidad de Chicago aprende acerca de la cultura americana y la influencia europea en ella, en Chicago convive con toda la ola de inmigrantes europeos y a través de los periódicos de la época cae en cuenta que éstos educaban más que las escuelas.

Grierson postulaba que los ciudadanos deberían involucrarse más en las decisiones gubernamentales, como lo intentaba hacer la prensa popular de esos tiempos, veía cómo el cine podía ser un instrumento para esos propósitos, pero no las películas de ficción pues no eran un reflejo de la realidad ni un instrumento de conocimiento. Grierson ve *Nanook* y *El Acorazado Potemkin* y reconoce el potencial de este tipo de películas realistas.

A su regreso a Inglaterra forma un grupo para poder filmar, una especie de taller y escuela de producción de donde emerge el movimiento documental británico. En 1930 establece *Empire Marketing Board Film*, durante sus cuatro años de existencia produjo alrededor de 100 películas, algunas de ellas aún en distribución. Allí involucró a docenas de jóvenes, universitarios la mayoría, que no sólo aprendieron la técnica si no también a involucrarse en las problemáticas sociales, buscando que las películas lograran que el estado y la sociedad funcionaran mejor.

Grierson y sus muchachos promovieron vigorosamente la noción de Documental como una herramienta de educación e integración social. En 1932 Grierson celebraba el poder del documental para observar la vida “como es”, usando gente real que pueden ayudar a otros a comprenderse a sí mismos. (*Aufderheide, 2007; 35*)

No obstante que la industria no permitía la exhibición de sus películas hizo esfuerzos por formar audiencias, los exhibidores y distribuidores decían lo mismo que han dicho siempre; a los espectadores no les gustan los documentales. Grierson desarrolló un método de distribución y exhibición; comenzó con exhibiciones vespertinas en el Instituto Imperial de Londres, después comenzó a enviar copias en 16 mm como préstamo gratuito y después la Oficina Postal General, encargada en ese entonces de la producción de documentales estatales, creó vehículos de proyección viajeros que llegaban a los lugares más alejados del país, fue la primera instancia gubernamental de hacerse cargo del cine documental. Algunas empresas privadas también se interesaron en invertir en el cine documental como las industria del petróleo. El modelo de producción, distribución y exhibición británico se convirtió en modelo para otros países.



Imagen 84. *Drifters*, documental dirigido por John Grierson, 1929. <http://www.bfi.org.uk/>



Tres grandes estilos surgieron. El **Imperial**; que retrató el imperio británico en su extensión, su gente, su industria, su paisaje. El **Social**; nace a mediados de la década de 1930, acerca de las problemáticas que enfrentaba la nación, las causas y posibles soluciones, aunque los temas no fueran relativos a la instancia gubernamental productora, la Oficina Postal. *Night mail* (Watt y Wright, 1936), retrata el eficiente sistema de correos nocturno con el uso del sistema ferroviario inglés, e inaugura otra tendencia, el estilo **Narrativo**, que incrementa los elementos dramáticos a través de historias personales de los propios personajes en sus actividades fotografiadas, además de agregar mensajes de las empresas que otorgaban el financiamiento y abregaban diversas líneas dramáticas. (Ellis – McLane, 2011; 57 - 70)



Imagen 85. Fotograma del documental *Night Mail*, 1936. <http://www.bfi.org.uk/>

Inglaterra fue el primer país que invirtió dinero público para la creación de documentales, por ello Robert Flaherty, aceptó la invitación que le hizo John Grierson para trabajar en la Oficina Postal Británica. Aunque mantenían ideas distintas acerca del documental, lograron trabajar juntos en diversos proyectos; Flaherty era práctico, podía hablar con empresarios y gobernantes para financiar sus proyectos, su preocupación era retratar el mundo como él lo veía, su acercamiento era artístico, es decir, personal, excluyó el carácter social que estaba adquiriendo el documental; “el arte puede liderar el cambio social pero no está hecho para ese fin”, decía.



Imagen 86. *Humphrey. Spare Time*, 1939, de Humphrey Jennings. <http://www.bfi.org.uk/>

Grierson veía el cine como un púlpito del cual se podía hacer propaganda. Él mismo, sin embargo, era muy cuidadoso en su obra y la de sus productores y directores, pues veía que la belleza puede vender ideas. Como académico que era escribió acerca de pintura y cine, sus reseñas eran muy perceptivas, bien informadas y articuladas. Sus objetivos siempre eran sociales, políticos y económicos, uniendo la estética con el discurso social, el arte para él era el resultado de un trabajo bien hecho. Flaherty era geólogo, la formación de Grierson eran las ciencias sociales. Flaherty aprovechaba el cine para revelar los lugares aislados y su gente, Grierson, por su parte, lo aplicaba para ilustrar la compleja e industrializada sociedad en que vivía.

La importancia de John Grierson en el fenómeno del cine documental se fundamenta en que desarrolló las bases del estudio del documental, su forma y función así como su ética y estética. Como profesor informal entrenó y, a través de sus escritos y pláticas, influyó a muchos cineastas, no sólo en Inglaterra. Más que cualquier otro documentalista, Grierson, fue quien detonó el fenómeno del documental en los países de habla inglesa. También fomentó el financiamiento institucional y privado y no estar supeditados a los ingresos en taquilla. Creó sistemas de distribución y exhibición alternativos en escuelas, fábricas, iglesias y centros sociales. Estimuló el patriotismo y el deseo de defender la nación durante la II Guerra Mundial,



no como un objetivo tácito, pero sí al presentar la unidad nacional como algo necesario para el progreso. Importante también en la reconstrucción, después de la contienda, pues dio unidad y planteó los objetivos a seguir, de nuevo no como algo implícito en los documentales, si no como muestra de aquello que como ingleses los hacía fuertes. Los filmes de propaganda son cosa aparte; obvios, nacionalistas, de estructura y narrativa simple que no caen en la categoría del documental.

La II Guerra Mundial comienza oficialmente en septiembre 1 de 1939 con la invasión a Polonia por parte de Alemania, el 3 del mismo mes el Primer Ministro inglés, Neville Chamberlain declara el estado de guerra entre Gran Bretaña y los germanos. El documental se había establecido hasta ese entonces con pequeñas películas sociales y científicas. La Oficina Postal, encargada de la producción de documentales dejó su lugar a la *Crown Film Unit*, al servicio de todas las ramas del gobierno. El primer trabajo evidente era registrar los hechos de la guerra para integrarlos a los noticieros. Otros cortometrajes fueron realizados con la carga emocional y urgencia propagandística que el país requería en esos tiempos, mitad noticiero, mitad puesta en escena, repletos de comentarios chauvinistas. Hubo otras películas dirigidas a los civiles que más que documentales entran en el terreno de la instrucción y preparación para la guerra por ejemplo acerca de la conservación del agua y la gasolina.

Los noticieros se presentaban mensualmente en las salas de cine y tenían gran audiencia pues los ciudadanos querían saber el desarrollo de las acciones.

Para este momento Grierson ha cambiado su posición estética frente al documental, el momento se lo pide, ve al documental como un instrumento de educación pública, no importa si la “belleza” de la imagen no es la adecuada, mientras sirva a los propósitos del Estado, utilizando incluso técnicas de la propaganda Nazi; “se puede ser Totalitario para el mal, pero también se puede ser Totalitario para el bien”: decía. (*Aufderheide, 2007; 35*)



Imagen 88. Durante la filmación de *Voices of malaya*, 1948, dirigida por Ralph Elton. <http://www.bfi.org.uk/>



Imagen 87. Fotograma de la película de entrenamiento *Doing Right*, 1941, de Jennings. <http://www.bfi.org.uk/>



No obstante el peligro que vivía la nación, el documental social sobrevivió incluso con algunas mejoras en contenidos y formas. Su razón principal era ver hacia el futuro, preparar a los británicos cuando la guerra terminara, pero sin olvidar el difícil inicio del siglo XX con sus hambrunas, *cracks* bursátiles y dos Guerras Mundiales.

No hay mejor tema, desgraciadamente, para el documental, que la guerra y todo lo que conlleva; hambre, injusticia, barbaries, muerte, destrucción. Para los países involucrados es importante llevar el registro de lo que sucede. En este tipo de trabajos se presentan problemas; gran cantidad de pietaje fílmico que hay que clasificar y darle coherencia dramática. La solución hoy parece obvia, pero en su momento no lo era; narrador, esquemas, líneas de tiempo, que hicieron más comprensible la narración de los sucesos, fueron aportaciones que Grierson hizo en sus documentales.

2.6.2. POSGUERRA

Este período vio la muerte del movimiento iniciado por John Grierson; *The Crown Film Unit*, sucesora de la *Empire Marketing Board Film* (1930 – 1933) y de la *General Post Office Film Unit* (1933 – 1940) fue cerrada definitivamente en 1952 debido a que el gobierno prefería pagar a privados para la realización de películas educativas y documentales que tener su propia unidad productora.

Grierson quedó a cargo de la *Central Office of Information Films Division*, directamente reportando a la Corona Británica. Algunas películas de la época, realizadas en colaboración con organismos internacionales, fueron pensadas para mostrar al mundo el lado bueno de los triunfadores. (Ellis – McLane, 2011, 158)

Hacia finales de los años 1940 e inicios de la década de 1950 el documental estaba en decadencia, el auge posterior a la I Guerra Mundial y el uso propagandístico que se le dio en la II Guerra se terminaron en parte por el espíritu conservador que vino en la pos-

guerra y que veía el documental como un fenómeno de izquierda, que sin duda tenía. Grupos liberales comenzaron a moverse en las artes, contrarios al conformismo y la falta de individualidad que daba el estado de bienestar gubernamental. Esto motivó un movimiento de corta duración, pero de gran impacto entre los jóvenes cineastas llamado *Free Cinema*. Las raíces de este grupo crítico nace en la Universidad de Oxford con la revista *Sequence* (1947 – 1952) que se volvió muy importante entre la comunidad cinematográfica inglesa. Lindsay Anderson fue el líder del grupo y dada su formación académica escribió artículos que reevaluaban el trabajo de Jean Vigo, John Ford y Humphrey Jennings, encontrando en sus películas rasgos poéticos y que evidenciaban sus propias culturas. El primer documental importante del grupo fue realizado en 1954, *Thursday's Children*, codirigido entre Lindsay y Guy Brenton acerca de la educación para niños sordos y con retardo mental. (Aufderheide, 2007; 46)

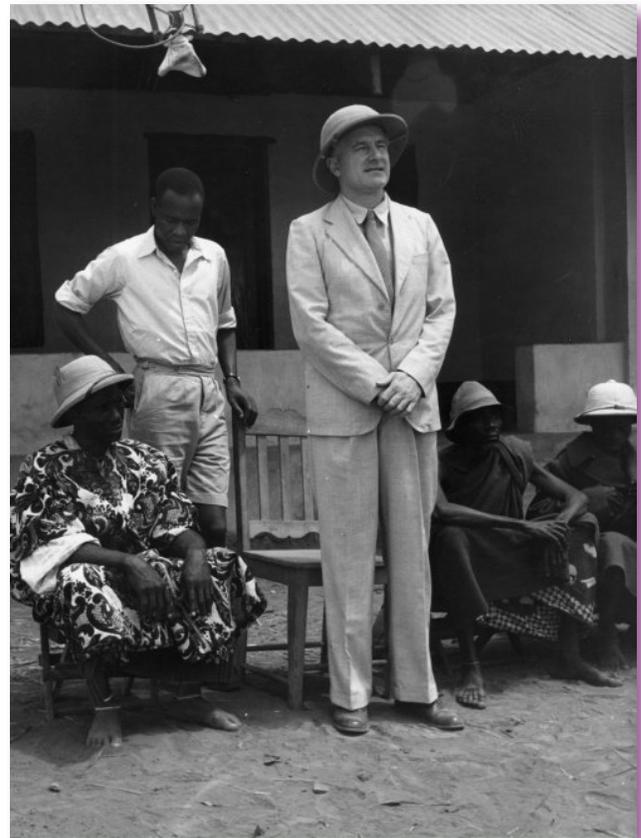


Imagen 89. Fotograma del documental *Daybreak in Udi*, 1949, dirigida por Max Anderson.



¿Por qué se llamaban *Free Cinema*? Básicamente por que estaban libres de patrocinio así como de la respuesta en taquilla. “*Is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the every day*”²⁴ (Ellis – McLane, 2011; 198) escribieron en el programa de su primera exhibición pública. Era un cine no didáctico, centrado en la estética más que en la información, apelaban a la emoción más que a la razón, un poco anárquicos y nihilistas, buscaban un reordenamiento social, altamente *anti establishment*, implícitamente revolucionarios.

Su final se debe principalmente a la falta de recursos y a la incursión de sus fundadores en aquello que despreciaban; el cine industrial. Pero dio pie a otros movimientos como el *cinema vérité* en Francia y el *Direct Cinema* en Estados Unidos. (Ellis – McLane, 2011; 196 – 207)



Imagen 90. Fotograma del documental *Momma don't Allow*, 1955, dirigida por Karel Reisz y Tony Richardson.

2.6.3. TELEVISIÓN

En 1946 la *British Broadcasting Corporation* comenzó transmisiones con regularidad. Un departamento exclusivo para el documental fue establecido en 1953. La serie más reconocida de estos primeros años fue *Special Inquiry*, que estuvo al aire de 1952 a 1957. *Thames Television*, también estatal, produjo una

serie de 26 documentales de alta calidad sobre la II Guerra Mundial titulada *The World at War*. La televisión escocesa realizó un programa de televisión semanal coordinado por John Grierson acerca del cine experimental y documental llamado *This Wonderful World* entre 1957 y 1968. (Ellis – McLane, 2011; 234)



Imagen 91. *The World at War*, episodio 4, *Alone*.

Contrario a la diversidad de documentales y documentalistas que para estos años había en Estados Unidos, en Inglaterra, la mayoría viene con una sólida formación académica y experiencia en la televisión, además, la tradición inglesa de mantener la televisión en manos del Estado ha permitido una televisión más enfocada a la cultura, en vez de a la diversión y a la propaganda. (Ellis – McLane, 2011; 293 - 308)

En la última década, el cine documental británico ha mantenido la línea que lo caracteriza; crítico, profundo, liberal. Autores importantes son Kevin Macdonald, Michel Apted, John Pilger, Angel Holdsworth, Nick Broomfield, Brian Hill, entre otros.

La Escuela Británica es prolífica y enfocada en lo social, sus producciones son críticas aunque conservadoras, hay temas intocables como la monarquía, el Estado y la religión. Siempre auspiciado por el Estado, el documental británico es nacionalista pero profundo y bien realizado. Muy enfocado en la gente, en la búsqueda del bienestar general y en el progreso y la educación, sus modos de investigación son poco claros en la distancia,

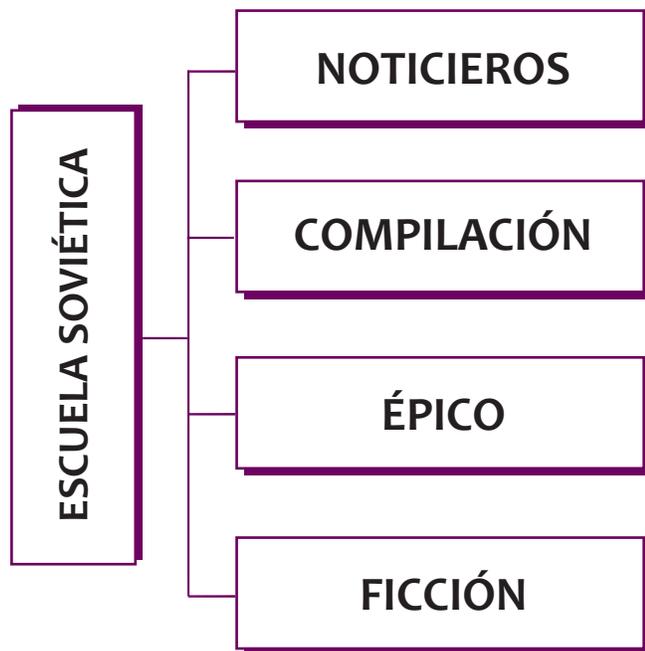
²⁴ “Es una creencia en la libertad, en la importancia de la gente y en el significado del día a día”



pero seguramente sustentados en los datos de los propios organismos gubernamentales que los auspiciaban. Además, el legado de John Grierson es indiscutible en el estudio del documental ya que fundó las bases epistemológicas para su comprensión y análisis, además, al ser un teórico-práctico, instauró distintas metodologías de investigación, realización y puesta en escena del documental, no dejando de lado la instrumentación de herramientas narrativas hoy harto utilizadas en el documental como el uso de esquemas, voz de narrador y contraponer opiniones a través de entrevistas o comparando puntos de vista históricos sobre los sucesos que filmaba.

fue la primera escuela formal de cine en el mundo, creada para formar cineastas según las directrices del Partido Comunista.

2.7. LA ESCUELA SOVIÉTICA



Uno de los primeros actos después del triunfo de la revolución comunista en 1917 en Rusia fue la instrumentación de un Ministerio de Educación, precedido por Nadezha Krupskaya, esposa de Vladimir Ilych Lenin. Para 1919, la industria del cine se nacionalizó y se estableció el Instituto Estatal de Cinematografía,



Imagen 92. Lenin en la Tribuna, de A. Gerasimov.

Lenin consideraba al cine como la más importante de las artes, pues desde la perspectiva comunista las artes están al servicio del Estado el cual está al servicio del pueblo y el cine se prestaba como el mejor medio de educación para una población iletrada, pobre, aislada y multicultural.

El cine sirvió para comunicar la experiencia revolucionaria en la vasta extensión soviética a través de series de noticieros de adoctrinamiento, compilación de archivos sobre la gesta revolucionaria y celebraciones épicas de los logros de la Unión Soviética. (Ellis – McLane, 2011; 27)

La escuela soviética está llena de personajes cardinales; Dziga Vertov, Lev Kulechov, Sergei Eisenstein; formadores de estilos, sistemas de producción, lenguaje y estética, por ello, conocer la escuela soviética es imprescindible para la comprensión del fenómeno documental. Una clasificación básica puede ayudar



a comprender esta etapa pionera, su época y sus representantes.

En primer lugar tenemos los **Noticieros**. Denis Arkadievitch Kaufman, mejor conocido como Dziga Vertov, junto a sus dos hermanos Boris y Mikhail iniciaron uno de los primeros noticieros cinematográficos. Dziga Vertov, cuya traducción literal es “trompo”, era conocido por su energía inagotable, antes de ser cineasta fue poeta y escritor fantástico y satírico. En 1918 se unió a la producción de *Kino Nedalia* (Cine semanal), el primer noticiero producido por la Unión Soviética.



Imagen 93. Lev Kulechov.

Vertov Consideraba al cine como una extensión de la vista, como un telescopio o un microscopio (al igual que Flaherty) que nos permitía ver más allá que nuestra propia visión. Su obra se puede enmarcar en el Futurismo, movimiento estético de la Rusia de 1920 que busca brindar una expresión formal a la energía y movimiento de los procesos industriales. Su estética era antinarrativa, evitando las formas del cine de ficción, quería alejarse del mundo burgués del cine complaciente que contaba historias románticas y acercarse a la verdad del mundo contemporáneo.

Su primer trabajo, en 1920, fue realizar pequeñas piezas de propaganda durante la lucha de los Rusos Blancos contra los Rusos Rojos, viajando en tren a los frentes de batalla en una especie de representación teatral y proyección de películas.

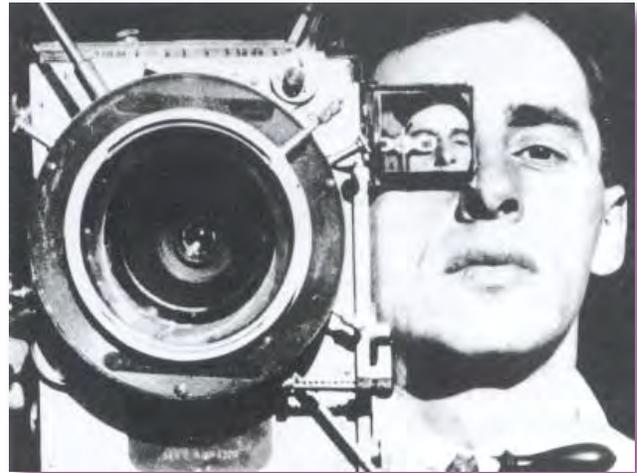


Imagen 94. Dziga Vertov.

En 1922 Vertov inició la producción de *Kino Pravda* (Cine verdad), copiando el nombre del periódico de mayor circulación *Pravda*, órgano del Partido Comunista. Realizó una serie de cortometrajes noticiosos irregularmente con 23 entregas hasta 1925. Precursor de los noticieros cinematográficos, utilizó la técnica después llamada por los franceses *Cinéma Vérité*²⁵, o *Cine Directo* por los norteamericanos, que consiste, básicamente, en filmar sin guión previo lo más posible sobre el tema que se busca y después, en edición, darle coherencia a las imágenes.

En *Kino Pravda* emerge el estilo del noticiero y del cine de propaganda. Cada cortometraje duraba alrededor de 20 minutos con 2 o 3 temas diferentes que tenían la intención de adoctrinar a la audiencia soviética acerca de la necesidad del involucramiento en la causa comunista y esparciendo los valores y progreso de la Revolución.

Su dedicado acercamiento a la realidad a través de los noticieros culminaron con *El hombre de la cámara*

²⁵ El estilo de producción de *Cinéma Vérité* de los franceses fue acuñado por los miembros de la Nueva Ola Francesa en homenaje al propio Vertov y su *Kino Pravda*.



(1929), donde describió la ciudad de Moscú a través de personajes comunes, comparando a los pobres y a los ricos, a los viejos zaristas con los nuevos trabajadores, llevó a cabo sus teorías donde la cámara “*debe fotografiar a la gente y los acontecimientos cotidianos sin ser notada, de tal manera que el trabajo del camarógrafo no impida el trabajo de los demás... toda la gente debe seguir haciendo frente a la cámara lo que hacen en su vida diaria*” (Ellis – McLane, 2011; 32)



Imagen 95. Cartel del Noticiero Kino Pravda.

El Hombre de la Cámara es una de las más densas, compleja y experimentales películas jamás realizada. Un impresionante montaje de la vida moscovita desde el amanecer hasta el anochecer que es más fácil ubicarla en el estilo de “sinfonías de ciudades”, hechas en el este europeo por aquellos años, que entre las películas de la mayoría de otros cineastas soviéticos. (Ellis – McLane, 2011; 34)

Vertov fue esencialmente un formalista, término que fue censurado por Stalin en los años 1930, dejando como único estilo artístico aceptable al Realismo Soviético.

El fue un revolucionario comprometido y creía fehacientemente que el documental era el mejor medio para la revolución. Pero al tiempo que la Revolución Soviética se convertía en dictadura, su trabajo se alejaba de los intereses de la misma y fue ignorado por el régimen. Se volvió cada vez más hacia el *avant-garde* que celebraba la modernidad y las máquinas.

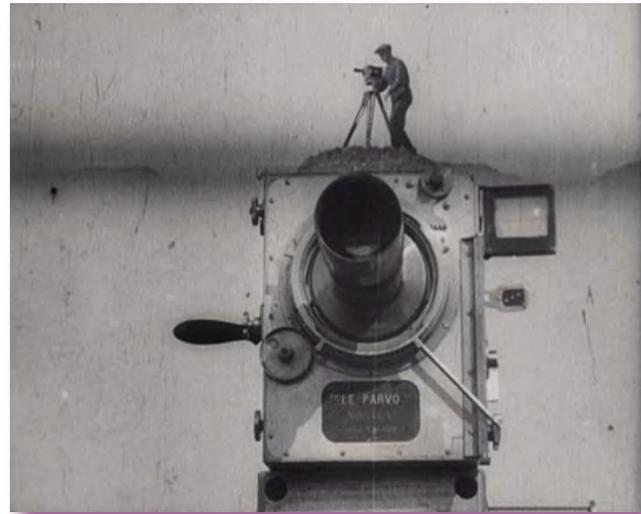


Imagen 96. Fotograma de la película *El Hombre de la Cámara*.

En comparación con el “ojo inocente” que divulgaba Flaherty o el “tratamiento creativo de la realidad” que proponía Grierson, Vertov hablaba del derecho del cineasta de hacer lo que quisiera con el material, con la edición, con el concepto y el objetivo del producto final. (Aufderheide, 2007; 38)

La **Compilación** fue otro de los géneros más importantes y fue introducido por Esfir Shub, editora quien trabajó con Vertov y Einseintein. Inspirada por el uso exorbitante de la edición en *El Acorazado Potemkin* (Einseinstein, 1925) comienza su trabajo en las películas de compilación. Este género documental se utilizó mucho durante 1930 y 1940 para las películas de propaganda de ambos bandos de la II Guerra Mundial. Hoy es fórmula indispensable para cualquier documental, sobre todo los de carácter histórico, no existe casi ningún documental que no se valga de la compilación de materiales para ser elaborado.



Imagen 97. Fotograma de la película *El Acorazado Potemkin*.

El género **Épico** inicia con Victor Turin quien realizó en 1929 *Turcos*, documental de gran escala sobre la construcción de la vía del tren entre Turquía y Siberia y contenía los elementos que Flaherty encontró en sus obras; lo lejano, lo exótico, la lucha épica del progreso contra la naturaleza. Pero mientras Flaherty registraba y celebraba las culturas tribales, Turin llamaba a una guerra contra los primitivos, como decían los inter títulos. (Ellis – McLane, 2011; 35 - 38)

La **Ficción**, es el último de estos primeros géneros. Generalmente es posible separar la ficción de la realidad, pero los géneros híbridos han existido desde Flaherty al hacer repetir a los personajes sus acciones, al dirigirlos para que lleven a cabo sus propias vidas. Incluso pueden interpretar a un personaje parecido física y racialmente, además de compartir intereses y problemáticas. El personaje individual es suplantado por el héroe colectivo. Sergei Einseinstein es emblemático en este estilo que permeó toda la producción soviética hasta antes de la II Guerra Mundial. *La Huelga* (1925), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), sus primeras películas, tienen un estilo semidocumental aunque son puestas en escena bien elaboradas. No utiliza actores si no gente del lugar que filma y de la clase y actividad social que retrata, aunque sus personajes si llevaban un entrenamiento actoral básico antes de filmar. Además de utilizar siempre locaciones, de hecho los lugares exactos donde describe la historia, ya que todas estas películas se referían a sucesos recientes. Pero son

quizá las únicas características documentales de esta etapa del cine einsesteniano pues es bien conocido el elaborado proceso de preproducción que llevó a cabo para *Acorazado* con *story boards* complejos, planeación musical del guión al pensarlo como una sinfonía con cinco movimientos, además de una fórmula dramática de tragedia clásica y una edición efectista y matemática.

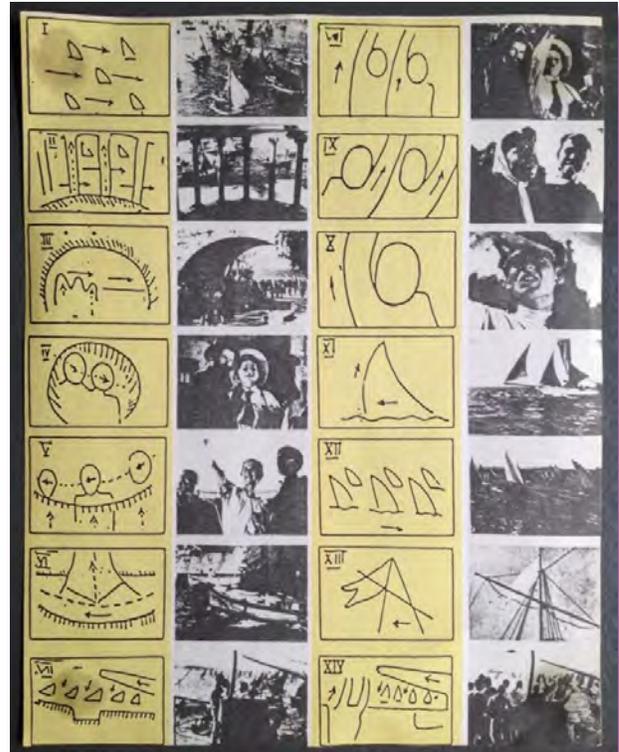


Imagen 98. Story Boards de Einseinstein para *El Acorazado Potemkin*.

Su propósito era propagandístico y doctrinal, quería envolver sentimentalmente al pueblo soviético a través de las acciones revolucionarias justificadas por las condiciones y eventos previos; los actos heroicos de las fuerzas revolucionarias; y los esfuerzos para levantar el nuevo estado de bienestar soviético. Quería persuadir al público para que pensarán como comunistas (la hermandad, el esfuerzo colectivo, el progreso material y mantener los objetivos a pesar de los problemas).

La Escuela Soviética, hasta antes de la II Guerra Mundial, no puede separarse del totalitarismo y el control del Estado sobre contenidos, estilos y no se



diga sobre su producción, distribución y exhibición. Sin embargo, hay que rescatar su estética que permea las cinematografías documentales hasta nuestros días. Las directrices soviéticas eran claras y la censura se hacía presente desde los propios productores que sabían qué, cómo, a quién y dónde filmar. La revolución rusa comenzó como la gran ilusión de igualdad, oportunidad, educación, salud, progreso y libertad soñada por los comunistas y demás pensadores sociales de todos los tiempos, pero en muy pocos años, los gobernantes se convirtieron en burgueses, en dictadores, olvidando los años de guerra y los siglos de pobreza y humillación. El cine, como todas las artes que dependen del auspicio económico para poder existir, no escapó al fenómeno y los directores acoplaron sus pensamientos al régimen o huyeron a países más benignos.

La escuela soviética es el ejemplo máximo y más contundente de que el documental, sobre todo en estas primeras décadas del siglo xx, sólo puede existir con la anuencia del Estado, fenómeno que se repite hoy en los noticieros del mundo, que responden directamente a sus gobiernos, apoyándolos en sus represiones, guerras, masacres, robos y corrupción con muy pocas aisladas y efímeras excepciones.



Imagen 99. Fotograma de la película *La Huelga*.

2.8. LA ESCUELA CANADIENSE

La producción canadiense no comenzó si no después de la II Guerra Mundial. Hasta 1939 Canadá no tenía ninguna clase de producción fílmica. Aunque existió una oficina de cinematografía en Ottawa desde 1914, esta se dedicaba más a películas de turismo sin ningún sentido social y ser intermediaria para la producción norteamericana que usaba los paisajes canadienses continuamente. En 1938, John Grierson fue invitado por el gobierno de Canadá para estudiar la posibilidad de formar una productora documental gubernamental. En su reporte recomendó la formación de una agencia federal que produciría películas que contribuyeran a difundir al pueblo y cultura canadiense al mundo. Siguiendo sus conceptos, en mayo de 1939, se estableció el *National Film Board (NFB)* y no encontrando a ningún canadiense con experiencia para dirigirlo se le pidió a Grierson ser el Comisionado Fílmico canadiense a cargo de esta institución.

De inmediato comenzó a construir la gran y efectiva organización que hoy es la *NFB*. Su primera serie de películas fue *Canadá Carries On*, acerca de las tropas canadienses participantes en la II Guerra Mundial: *Atlantic Patrol* (Legg, 1940) fue la primera y trató de la protección de los submarinos nazis para los navíos que viajaban a Europa; *Churchill's Island* (Legg, 1941), la guerra desde el punto de vista británico, ganó un Oscar a Mejor Documental. Los documentales canadienses eran más avanzados que sus contrapartes de la época tanto norteamericanas como soviéticas y británicas al usar palabras sobre las imágenes dirigiendo las emociones de los espectadores, además utilizó la música de una manera más dramática y no sólo como fondo.

Otra línea que tomó el *NFB* fue la promoción de Canadá donde se mostraba un país unido, trabajador, rico, multicultural y pacífico. (Ellis – McLane, 2011; 120 - 125)



Imagen 100. Anuncio en periódico de la película *Churchill's Island*.

John Grierson logró que la NFB se convirtiera en un sistema de información sin rival, fue la más grande y mejor organizada oficina gubernamental dedicada al cine hasta ese momento en todo el mundo. Para 1945 había producido 300 películas al año (en contraste con las 300 realizadas en Gran Bretaña a lo largo de los diez años anteriores), muchas de las películas del NFB tenían una audiencia de cuatro millones de espectadores, tenía a 700 personas trabajando en la producción y distribución de películas.

El sistema de John Grierson se utilizó en muchos países como Nueva Zelandia, Australia, Sur África, India, entre otros y el legado teórico que dejó escrito lo convierten en el más importante teórico sobre el fenómeno documental hasta bien entrados los años 1980. (Ellis – McLane, 2011; 162)

Sin embargo, al igual como sucedió en Estados Unidos y Gran Bretaña la NFB fue dedicada, en los primeros años de las posguerra, a películas didácticas e informativas, pero para 1948 se reestructuró en cuatro grandes unidades de producción: la Unidad “B” fue dedicada a películas culturales científicas y animadas. Fue después del cortometraje de *pixilación*

Neighbours (1952), de Norman McLaren, que la Unidad “B” tomó fuerza y fue conocida a nivel mundial. La Unidad “B” terminó en 1963 al incorporar a sus directores en un sistema de proyectos sin temáticas específicas, la NFB sigue trabajando con temas de interés y mucha calidad hasta nuestros días. (Ellis – McLane, 2011; 167 - 176)

En 1967 la NFB comenzó un nuevo proyecto utilizando el documental de una manera distinta. El concepto *Challenge for Change* procuraba llevar los medios a los ciudadanos para que expresaran sus problemáticas y necesidades para lograr un diálogo con las agencias gubernamentales. Esto se acercaba más al ideal de Grierson de usar el documental para el bienestar social, contrario a la creencia de Flaherty quien se interesaba más en registrar las sociedades exóticas y diferentes. El primer proyecto en este formato fue *The Fogo Island Communication Experiment* (1967), una aislada comunidad, abandonada, con habitantes viviendo de la beneficencia pública. Un grupo de sociólogos junto a varios cineastas entrevistaron y observaron a lo largo de 28 cortometrajes este fenómeno social y sus posibles soluciones. Finalmente el proyecto fue abandonado pero sentó precedentes en el uso de los medios por los ciudadanos. (Ellis – McLane, 2011; 245 - 247)



Otras vertientes del documental canadiense es la apertura de género. En 1974 establece “Studio D” en el NFB, como una entidad de producción independiente bajo la batuta de Kathleen Shannon, con una agenda orientada a servir los intereses de la mujer de todas las edades y razas hacia un feminismo integrador. Su primer logro lo tienen al obtener un Oscar por el cortometraje documental *I’ll Find a Way* (Shaffer, 1977), sobre una niña con discapacidades físicas y neurológicas; fue la primera de una serie de diez partes de una serie denominada *Children of Canada*.



Imagen 101. Fotograma de la película *The Fogo Island Communication Experiment*.



Imagen 102. Beverly Shaffer durante la filmación de *I’ll find a way*.

Otra institución que refleja la fuerte influencia femenina en el documental fue la distribuidora *Women Make Movies*, creada en 1972, formada para “promover la baja y errónea representación de la mujer en los medios”. Esta distribuidora aún funciona hasta nuestros días. (Ellis – McLane, 2011; 251 - 252)

Canadá tiene canales de televisión dedicados al documental como su *History Channel*, distinto al estadounidense, donde bajo un esquema donde se respeta más al realizador y no los lineamientos corporativos, se han producido documentales críticos y bien documentados. La *NFB* ha mantenido su reputación de calidad y profundidad en los productos que desarrolla, incluso a nivel mundial, como es *A Place Called Chiapas* (1998), sobre el Sub Comandante Marcos. (Ellis – McLane, 2011; 303 – 304)

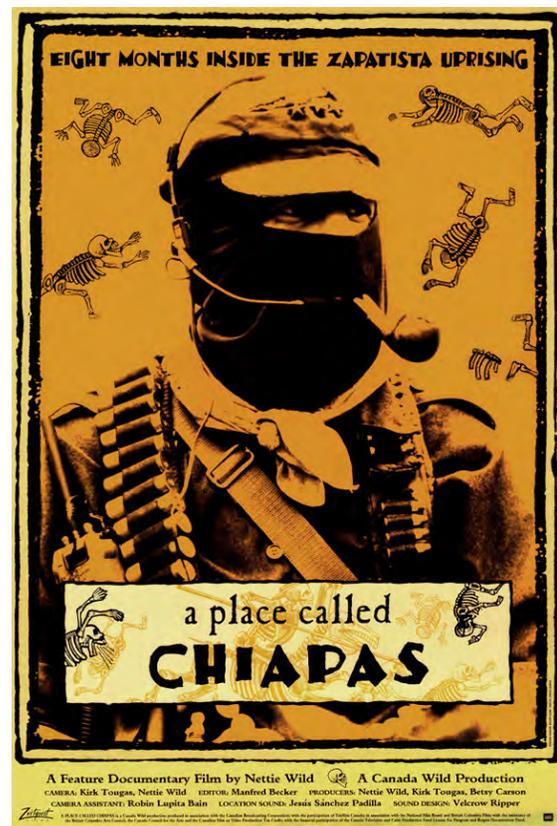


Imagen 103. Cartel de la película *A Place Called Chiapas*.

El legado de John Grierson en el *NFB* y en general en el cine canadiense, es notorio, ya que sus temáticas no son tan comerciales y sus guionistas y directores tienen un enfoque más social, crítico y vanguardista



sobre los temas por tratar. En contraposición con el exceso de vigilancia gubernamental durante el Estalinismo en la Rusia Soviética o el Nazismo en Alemania, el modelo canadiense es un respiro de libertad, creatividad y compromiso social para los cineastas. Además, la *NFB* mantiene canales de distribución que facilita la exhibición de sus películas. Por otro lado, al tener recursos estatales y mantener una planta de investigadores, guionistas y demás miembros del equipo de producción, sus series y documentales unitarios, mantienen un alto grado de credibilidad basada en la seriedad de sus fuentes.

2.9. EL CASO FRANCIA

A pesar de ser la cuna del cine y de tener los primeros cortos que podrían considerarse documentales, la I y II Guerra Mundiales no dejaron que se estableciera una escuela francesa documental más allá del noticiero cinematográfico. Fue hasta 1959, después de un seminario impartido por Robert Flaherty, que Jean Rouch filmara en 1961 *Chronicle of a Summer*, en colaboración con el sociólogo Edgar Morin, documental que rompe con la tradición didáctica griersoniana por algo más casual, dejando que los parisinos se mostraran tal cual fueron en el verano de 1960, a través de entrevistas y siguiendo mujeres y hombres de la calle en sus actividades veraniegas.

El término *CINEMA VÉRITÉ* fue aplicado por Rouch mismo, haciendo la equivalencia del *Kino Pravda* de Dziga Vertov, cuarenta años antes, y comentó en numerosas ocasiones que ese estilo combinaba la teoría de Vertov con el método de Flaherty, el cual buscaba la realidad de la vida, la verdad en la gente, escondidos en las convenciones de la vida cotidiana. Rouch quería inmiscuirse en esa realidad a través de discusiones, entrevistas y una clase de improvisación de los personajes mismos acerca de su propia vida. (Ellis – *McLane*, 2011; 208 - 221)

*Sin embargo la producción documental en Francia fue mínima hasta la llegada del video, cabe resaltar el largometraje documental *Nuit et Brouillard* (1955), (Noche y Niebla) de Alain Resnais, sobre los campos de concentración nazis, filme que muestra la crudeza y crueldad del Holocausto y ataca a los colaboracionistas franceses, que ayudaron a los alemanes durante la guerra.*

2.10. VANGUARDIA

Los años 1920 fueron de gran productividad creativa; en la misma época surgen en Estados Unidos *Nanook el esquimal*, *Kino Pravda* en Rusia y la Vanguardia en Europa, que al igual que el documental, es una



Imagen 104. Jean Rouch y Edgar Morin filan en las calles de París *Chronicle of a Summer*.



rebelión contra el cine de ficción predominante en todo el mundo. La Vanguardia explora, al igual que el documental, la capacidades del cine como medio de expresión, querían hacer películas diferentes además de las que se hacían con actores e historias comunes, justo como la hacía el teatro de avanzada de ese momento con Ibsen y su obra *Casa de Muñecas*, Bertolt Brecht con su *Opera de los Tres Centavos* y *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, además estaban convencidos que el cine decía mentiras de la vida real. “Para los documentalistas el cine de ficción convencional no era lo suficientemente realista; para aquellos pertenecientes a la Vanguardia ese cine era demasiado realista”. (Ellis – McLane, 2011; 44)

Mientras los documentalistas creían que el cine tenía la posibilidad de un acercamiento verdadero a la vida, ya que ésta se capturaba mientras sucedía, los vanguardistas, basados en la pintura moderna, valoraban el aparente movimiento de las películas para llevarlo a algo más complejo, de acuerdo con los conceptos de moda acerca del tiempo como una cuarta dimensión. Además, este movimiento del tiempo podía llevar a analizar la mente, los sueños, las alucinaciones y las fantasías. A través de las películas ellos podían presentar abstracciones y representar los sueños.

En la pintura la interrelación entre el espacio y el tiempo ya había sido explorada en la pintura de Marcel Duchamps *Desnudo descendiendo de una escalera* (1912), ofreciendo una mirada abstracta y estereoscópica del movimiento. Por su parte, Picasso y el cubismo veía las cosas desde distintos ángulos y distancias como en *El Violín* (1913). En la literatura Marcel Proust con *En busca del tiempo perdido* (1925), asume que el pasado siempre está presente y las cosas del pasado siempre estarán en el presente y James Joyce narra un día de la vida de Dublín yendo hacia delante y atrás en el tiempo a través de varios personajes en su *Ulises* (1922), tal como la hace un editor en escenas paralelas en una película. (Ellis – McLane, 2011; 45)

En Alemania pueden considerarse algunas las películas precursoras de la Vanguardia animaciones que sondean en la abstracción de líneas y figuras geométricas, al parecer retomadas de las pinturas de Piet Mondrian, como un divertimento visual. En *Manhatta* (*Sheeler y Strand, 1921*), presentan con música de Erik Satie y poemas de Apollinaire, la ciudad de Nueva York en un ensayo visual con sus rascacielos, ferrys y personajes cotidianos. Otras películas iniciáticas del estilo son *Ballet Mécanique* (*Leger, 1924*) y *Anemic Cinema* (*Duchamp, 1926*).



Imagen 105. Fotograma de la película *Sombras y Niebla*, de Alan Resnais.



Imagen 106. Fotograma de la película *Manhatta*.

Otra línea de la Vanguardia fue inspirada en el psicoanálisis y tuvo su reflejo en el surrealismo que trataba de expresar los sueños y el inconsciente; *Un chien andalou* (1929) colaboración de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *L'age d'or* (1930) de Buñuel y *La sangre de un poeta* (1930) de Jean Cocteau. Algunos ensayos surrealistas con pretensiones documentales podemos encontrarlos en *Jean Taris, Champion de Nation* (1931) de Jean Vigo, acerca del estilo del campeón nacional de nado con tomas subacuáticas en cámara lenta y en reversa. En el mismo estilo *Le Mile (Lods, 1934)*, acerca de corredores de fondo. Luis Buñuel también incursiona en el documental con *Las Urdes, tierra sin pan* (1932), donde muestra la pobreza de esta región española.

El Abstraccionismo aparece en una de las primeras obras del documentalista Joris Ivens, *The Bridge* (1928), donde la maquinaria se convierte en arte.

Dentro de la Vanguardia también se encuentran las Sinfonías de Ciudades, comenzando con *Rien que les heures (Cavalcanti, 1926)*, sobre Paris, *Berlín; sinfonía de una gran ciudad (Ruttman, 1927)*, *Rain* (1929), de Joris Ivens acerca de Ámsterdam, *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo, *The City (Steiner y Van Dyke, 1939)*, *Symphony of a city (Sucksdorff, 1947)*, acerca de Estocolmo y por último, *Waverly steps* (1948) de John Eldrige, sobre Edimburgo. (Ellis – McLane, 2011; 46 - 48)

La Vanguardia terminó por lo costoso que se volvió filmar con la llegada del sonido en 1929. Ya no fue posible que individuos o grupos artísticos salieran los fines de semana a filmar al campo o a las ciudades armados con una cámara, película y editar en un cuarto de montaje sencillo, con una pequeña moviola y una cortadora. El sonido cambió por completo la producción y la exhibición del cine en todos sus aspectos.



Imagen 107. Fotograma de la película *La Sangre de un Poeta*.

Así, la Vanguardia y sus múltiples expresiones, se convirtieron en rarezas como *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren (E.U.A., 1945) o *A to Z* de Michael Snow (Canadá, 1957) fue sólo hasta después de los años de 1960, con la popularización de los formatos 8mm y 16 mm, que artistas tomaron el medio e hicieron experimentos como Andy Warhol: *Sleep* (1963), *Blow Job* (1964) o *Eat* (1964), contando más de 100 cortometrajes. (Phaidon Editors, 2006) *The Movie Orgy* (E.U.A., 1968) con 7 horas de duración de Joe Dante, *The Image* con David Bowie, de Michael Armstrong (Inglaterra, 1967), algunos largometrajes como *F for Fake* (E.U.A., 1973) de Orson Welles, *El Discreto Encanto de la Burguesía*, de Luis Buñuel (Francia, 1972), *La Montaña Sagrada* (México, 1973) de Alejandro Jodorowsky, *Koyaanisqtsi*, de Godfrey Regio (E.U.A., 1982) además de directores como Stan Brakhage, Peter Greenway, David Croenberg y Derek Jarman,



sin olvidar a los franceses Alain Resnais, Louis Malle y Jean Luc Godard entre algunos más.



Imagen 108. Fotograma de la película *Blow job*.

La Vanguardia se alejó pronto del documental, para 1930 era claro lo que cada estilo cinematográfico buscaba, por un lado la Vanguardia no quería retratar la realidad, si no metaforizarla, embellecerla o transformarla, no le interesaba la denuncia social o política, se hizo más cercana al arte que a la sociología o antropología, en cambio el documental y sus autores, escrutaban entre los resquicios de la historia para encontrar la esencia del ser humano, la verdad de las cosas y la exposición de lo corrupto o admirable de la sociedad. Es hasta principios de este Siglo que surgen tendencias documentales menos estrictas:

» **found footage** (pietaje encontrado) que trabaja sobre material de archivo, no necesariamente clasificado. En el cine de ficción hay varios ejemplos, como *Holocausto Caníbal* (Italia, 1980) de Ruggero Deadato sobre unos periodistas que son alimento de una tribu del amazonas o *La Bruja de Blair* (E.U.A., 1999), de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, que es un falso documental donde estudiantes de cine investigan una leyenda en un bosque norteamericano y “alguien” encuentra el material registrado. En documental este estilo nace después de la II Guerra Mundial con el uso de material filmico Alemán y que fue utilizado para los primeros reportajes y documentales sobre esta

conflagración, sobresale *Sombras y Niebla* (*Nuit et brouillard*, Francia, 1955) de Alan Resnais, que utiliza tanto material filmico de los Aliados como de los Nazis, para exponer el horror de los campos de exterminio alemanes.

» **documental de apropiación**; similar al *found footage*, pero que explícitamente se apropia del material de otros para utilizarlo en sus productos. Muy usado en la televisión y en documentales sobre el propio fenómeno cinematográfico como *Raymundo* (Argentina, 2003) de Ernesto Ardito y Virna Molina sobre la vida, desaparición y asesinato del periodista y documentalista Raymundo Glayzer por la dictadura Argentina en 1973, y que utiliza precisamente el material registrado en película y cinta de video por el propio Glayzer.



Imagen 109. Fotograma de la película *Raymundo*.

» **documental reconstruido** que hace puestas en escena de situaciones que sí sucedieron, también muy utilizado en las televisoras que hacen documentales históricos como History Channel y HBO. Roman Gubern menciona que los Realismos Cinematográficos como el Neorealismo Italiano y el Realismo Soviético, bordan este estilo documental ya que usaron actores no profesionales y locaciones reales para sus películas con situaciones que muy probablemente podrían haber vivido estos personajes como *La Huelga* (U.R.S.S., 1924), donde combinó a actores teatrales y obreros



para hacer una puesta en escena de una huelga que había sucedido no hacía mucho tiempo en una fábrica de Moscú, o *Bellissima (Italia, 1951)*, de Luchino Visconti, donde también se combinan actores con personas sin estudios o práctica actoral para lograr una puesta en escena realista. (*Gubern, 1999; 122*)

- » **falso documental**, donde la puesta en escena y en cámara semejan un documental. Muy utilizado en el cine de ficción desde que Orson Welles hizo el *Ciudadano Kane* (1941) como un gran falso reportaje, otros directores han usado el género como Woody Allen en *Zelig* (1983), Borat (2006), de Larry Charles, *Un día sin mexicanos* (2004) de Sergio Arau, REC, (2007) de los españoles Jaume Balagueró y Paco Plaza, entre muchas otras más. En el cine documental, sin embargo, este tipo de películas causa polémica ya que los documentalistas “puros”, que defienden el término de cine documental como algo que sólo implica personas, situaciones e historias reales, este falso documental, presentado como real, confunde, engaña al espectador, desvirtúa la labor del documentalista que sí va al frente de batalla en las luchas sociales o individuales y arriesga muchas veces su dinero, su equipo o su integridad por conseguir la imagen y el sonido real de lo que busca. No confundir con el documental de apropiación, el *found footage* o el de recreación que es claro en lo que muestra y advierte al espectador sobre lo que va a ver.



Imagen 110. Fotograma de la película *Ciudadano Kane*.

- » **animación**, versión animada del falso documental que en las última década ha tomado fuerza principalmente por dos películas; *Persepolis (Francia, 2007)*, de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud y *Vals con Bashir (Israel, 2008)* de Ari Folman. La primera cuenta la historia de la llegada de los Islamistas al poder en irán en la década de 1980 desde la mirada de una niña. La segunda recoge anécdotas de soldados israelíes sobre la invasión a Líbano en 1982. Aunque hay ejemplos tempranos de este estilo cinematográfico como *El Hundimiento del Lusitania* (1918) de Winsor McCay y la *Teoría de la Relatividad de Eistein* (1923) de los hermanos Fleishers, la primera una recreación animada y la segunda podría considerarse como didáctica, no es un tipo de cine que se haya producido mucho. Más recientes son *Late Edition (E.U.A., 1983)* de Peter Lord y David Sproxtton que trata de la última edición de una revista y usa registro en video de gente y locaciones reales como base para su animación. *Truth has fallen (E.U.A., 2009)* de Sheila Sofian combina imagen viva con animación sobre casos de abuso judicial. (*Martinez Salanova*)



Imagen 111. Cartel de la película *Truth Has Fallen*.



Hay tendencia en el estudio del cine contemporáneo a incluir este cine de animación en el estilo documental “*ya no podemos esperar que todo lo que vemos en un documental sean imágenes documentales*” (Ortega, 2010) ya que hay reconstrucción, gráficas, y demás herramientas de comunicación audiovisual que pueden usarse en un discurso documental, sin embargo, la esencia del documental sigue siendo el ser humano, sus manos, sus rostros, sus ciudades o sus pueblos, su trabajo, su familia.

◀ *Cuando la animación reconstruye un hecho, no es documental, es una película de ficción, con actores que hacen las voces, con ilustradores que imaginan el suceso, no es real, es una puesta en escena. No quiere decir que sea una obra menor, ni menos impactante y que no pueda trascender en la mente del espectador, pero no es un documental. No hay que confundir realidad con verosimilitud. Toda obra debe ser verosímil, de alguna manera el espectador debe creer que puede ocurrir, sobre todo en películas históricas, es un pacto entre el realizador y el espectador que acepta lo que le presentan como real, en el mundo propio de la película. Sin embargo, el documental busca ser real en un sentido estricto, con todas las aristas políticas, ideológicas y conceptuales que pueda llevar. Bajo esta idea, la animación es una reconstrucción, aún se usen las historias o los textos de un suceso real.*

» **documental poético**, que es más cercano a la experimentación y la vanguardia y un gran número de obras inclasificables, híbridas, que mezclan estilos, técnicas, géneros. Sin embargo, esta tesis está enfocada al documentalista que está interesado en capturar la realidad con la mayor objetividad posible, con respeto hacia las personas, teniendo en prospectiva que su obra colaborará para mejorar la vida de quien retrata, que su película trascenderá la

mera exposición del fenómeno social y fecundará en espectador el interés en dicho suceso, proceso o historia humana que exhibe.

2.11 EL DOCUMENTAL LATINOAMERICANO

El cine llega a las grandes urbes latinoamericanas en 1896, sin embargo, sólo en México comienza verdaderamente una producción fílmica desde finales del siglo XIX. Existen ejemplos aislados en otros países latinoamericanos como *No Paiz Das Amazonas*, 1921, dirigida por Silvino Santos, en Brasil, que recrea la fiebre del caucho con fines propagandísticos gubernamentales. Esta película influyó para la inmigración europea a Brasil en las primeras décadas del siglo XX. *Sao Paulo, a Symphonia da Metropoli*, 1929 de Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, inspirado por Berlín, *Sinfonía de una Metrópolis* de Walter Ruttmann, 1927, es el primer documental urbano de América Latina. *Ao Redor do Brasil: Aspectos do Interior e das Fronteiras Brasileiras*, 1932, de Luiz Thomaz Reis, revela la frontera “idílica” que es el Amazonas, con sus poblaciones indígenas y naturaleza exuberante. *Rituais e Festas Bororo*, 1916, de Luiz Thomas Reis quien realiza una película etnográfica sobre los indígenas Bororo del Brasil central.



Imagen 112. Silvino Santos durante la filmación de *No Paiz Das Amazonas*.



Otras obras importantes suceden hasta después de la II Guerra Mundial en países latinoamericanos como *Vuelve Sebastiana*, 1953, de Jorge Ruiz, Boliviana, sobre la amistad de una niña indígena chipaya y un niño aymara, más occidentalizado, con distinto idioma, costumbres y mitos. *El Mégano*, Cuba, 1955, de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, brutal y sublime película documental sobre la dura vida de los carboneros de la Ciénaga Zapata, una zona pobre y olvidada en la Cuba de Batista. Después del éxito de la Revolución cubana, Tomás Gutiérrez Alea realizó *Esta Tierra es Nuestra*, 1959, sobre los logros de la Reforma Agraria Revolucionaria. Araya, Venezuela, 1959, de Margot Benacerraf, sobre las mujeres que viven del mar en la península de Araya, una gigantesca y árida salina ubicada en el este de Venezuela. *Aruanda*, Brasil, 1960, dirigida por Linduarte Noronha, sobre la migración de la población negra a las ciudades. (*Chanan*)

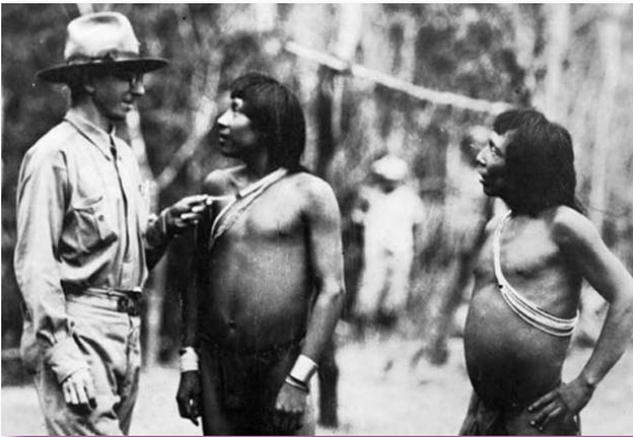


Imagen 113. Thomas Reis con indígenas durante la filmación de *Rituais e Festas Bororo*.

Otras tendencias bien estudiadas son, por ejemplo, la del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre 1960 y 1970 documentales como *La hora de los hornos* (1966 – 1968) de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, *La Batalla de Chile* (1975 – 1979) de Patricio Guzmán o las películas del cubano Santiago Álvarez son eminentemente testimoniales, captan la pobreza, el subdesarrollo y muestran a los culpables. (*Ortega*, 2011)

(*El cine latinoamericano documental*) sigue en líneas generales la vocación contra – informativa, la producción colectiva y la circulación alternativa, actualizando sus modos de operación y sus lenguajes al contexto contemporáneo marcado por las nuevas tecnologías y formas discursivas. (*Ortega*, 2011)

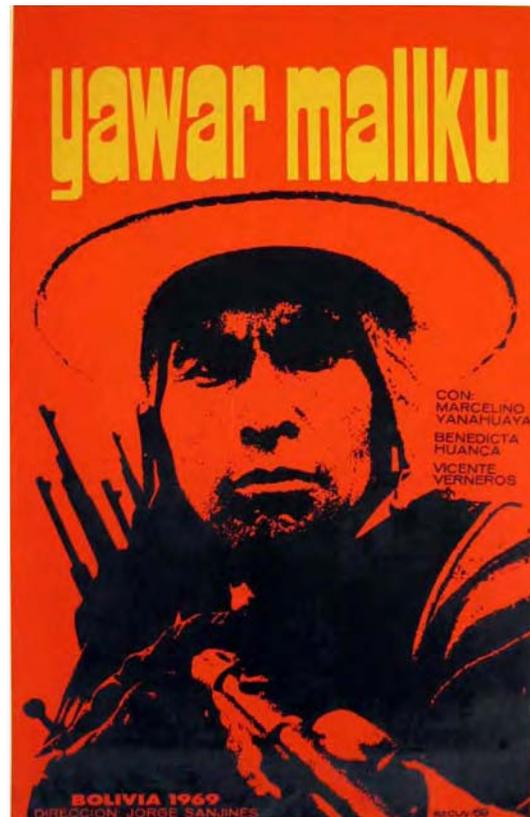


Imagen 114. Cartel del documental *Yawar Mallku*.

También las temáticas indígenas están muy enraizadas en la tradición documental latinoamericana y se han referido en dos vertientes; por un lado el de mostrar la pobreza, marginación, racismo y subdesarrollo en que viven éstas y por otro el de autoconciencia, donde se reconocen y toman fuerza como grupo social o político. Como las películas *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor), Bolivia, 1969, de Jorge Sanjinés y la mexicana de Paul Leduc, *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*, 1977, que denuncian la miseria y marginación de los pueblos indígenas. (*Pérez*, 2009; 4). La llegada del video ha logrado experimentos etnográficos donde los indígenas son los propios realizadores como *Chircales*, 1972, de los colombianos Marta Rodríguez y



Jorge Silva. Algunas obras en este mismo género son *O Prisionero de Grade de Ferro*, 2004, del brasileño Paulo Sacramento, quien forma un taller audiovisual con prisioneros del penal de Carandirú, en ese momento el de mayor población en América Latina. (Ortega, 2011). *Los Nadies*, 2005, de los argentinos Sheila Pérez Giménez y Ramiro García donde niños y adolescentes de la calle filman sus vidas entre drogas y problemas con la ley y otros habitantes del lugar.

Otra vertiente del documental latinoamericano es la del regreso a casa de los exiliados chilenos y argentinos al término de los regímenes militares: *La memoria obstinada*, 1997, del chileno Patricio Guzmán, *La flaca Alejandra*, Chile, 1993, *Calle Santa Fe*, Chile- Francia, 2007, de Carmen Castillo, *Decile a Mario que No Vuelva*, 2007, del uruguayo Mario Handler, *Los rubios*, Argentina, 2003, de Alberta Carri, *Encontrando a Víctor*, México – Argentina, 2005, de Natalia Bruschtein, *Papá Iván*, Argentina – México, 2000, *La televisión y yo*, 2002, y *Fotografías*, 2007, del argentino Andrés di Tella y por último, *La quemadura*, Chile – Francia, 2009, de René Ballesteros. (Ortega, 2011).

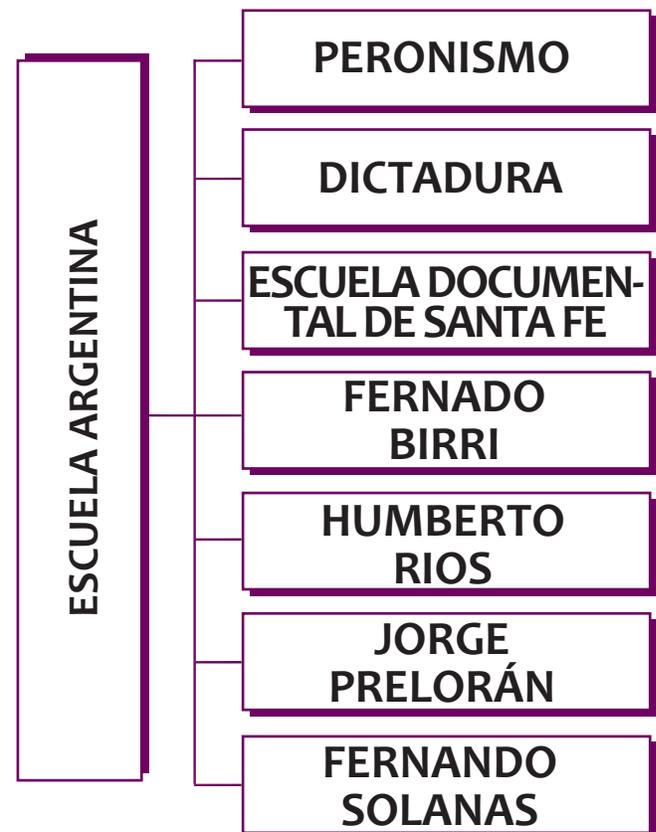


Imagen 115. Patricio Guzmán (sin la cámara) filmando *Nostalgia de la Luz*.

Sin embargo, debido a la consolidación necesaria en cuanto número de realizadores, obra, temáticas y trascendencia, no puedo arriesgar el término de Escuela a otras cinematografías en Latinoamérica

más que otorgarlo a México, Argentina y Cuba. Por desgracia en ningún otro país más se llega a formar una tradición cinematográfica antes de la llegada del video: Colombia, Chile y Venezuela tienen algunos documentales que son más noticieros o reportajes sin contenido social. (*Chanan*) Sin embargo, es un campo fértil de investigación para formular una historia general y particular, por países y corrientes, del documental latinoamericano.

2.12. LA ESCUELA ARGENTINA



A diferencia de México²⁶, el documental en el resto de los países latinoamericanos tuvo un desarrollo más pausado debido a la falta de infraestructura fílmica. Argentina caminó lentamente, las primeras empresas de cine se dedicaron principalmente a la venta y distribución de películas, cámaras y material

²⁶ Revisar el apartado de Escuela Mexicana



fotográfico. Sólo la Productora Lepage hace películas noticiosas sobre los gobernantes argentinos, sus actividades políticas, militares y de beneficencia, desde fines del siglo XIX hasta la década de 1930, los sectores populares o siquiera las labores industriales y agrícolas, tan importantes para la economía argentina, no son mostradas en estos años, mucho menos los movimientos y levantamientos populares de los primeros años del siglo XX.



Imagen 116. Lata de película con un rollo de *Film Revista Valle*.

El primer noticiero periódico fue la *Film Revista Valle*, de Federico Valle, entre 1922 y 1930, con una visión nacionalista que retrató a inmigrantes y la riqueza del país, desgraciadamente casi todos sus noticieros se perdieron en un incendio, además, Valle, comienza a producir sólo películas pedagógicas para el Ministerio de Educación en la década de 1930. El golpe militar de 1930 y gobiernos posteriores, trajeron censura, represión y nulo financiamiento de películas por el estado. Esto, sumado a otros factores, a Cinematografía Valle llevó a la quiebra.

Existen algunos noticieros afiliados a los gobiernos en turno hasta antes de la II Guerra Mundial como *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano*, *Reflejos Argentinos* y *Sucesos de las Américas*. Al igual que México, Argentina produce y distribuye gran cantidad de largometrajes entre los años 1940 y 1960, debido a la Guerra y un mercado cautivo, pero imitando el modelo de producción hollywoodense con películas nacionalistas poco realistas.

En 1945, el Presidente Perón aplica políticas proteccionistas para el cine argentino a través de cuotas de pantalla, pero con un control editorial estricto, se dejan de producir noticieros contrarios al régimen como *Sucesos de las Américas* y se crean los peronistas *Noticiero Bonaerense* y *Semanario Argentino*. (Remedi)

Formado en Italia, en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, Fernando Birri cursa estudios cinematográficos entre 1950 y 1953, todavía en el apogeo del Neorrealismo, que le muestra un camino más sencillo y directo de hacer cine, fuera del aparatoso sistema industrial cinematográfico. Regresa a Argentina en 1956, después de la caída de Perón. En la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Birri organiza cursos de cine que en poco tiempo se convierten en la Escuela Documental de Santa Fe. Allí instaura un estilo que ve distinto al cine al retratar lo cotidiano en un concepto de subdesarrollo donde el cine también lo es, es decir un cine para y desde el subdesarrollo. Crea el Manifiesto de Santa Fe donde instaura directrices del quehacer documental el cual debe contener una función social y revolucionaria, rescatando los valores positivos del pueblo donde el mismo pueblo es el protagonista. (Ardito)



Imagen 117. Fotograma de los créditos iniciales del *Noticiero Panamericano*.

El boliviano radicado en Argentina, Humberto Ríos, recientemente fallecido (8 de noviembre 2014), hizo estudios de cine en Francia en el ID-HEC (Instituto de altos estudios cinematográficos



de Francia) regresa a la Argentina y filma *Faena*, 1960, comparando la sociedad de consumo con un rastro, inaugurando un estilo que se ha dado en llamar Poético, ya que no es narrativo, está enfocado en formar ideas a través de las imágenes y sonidos más que a través de los datos. Aunque no exento de relatos y voces, estos parecen azorosos e inconexos y conforman el cuerpo conceptual de la película.



Imagen 118. Humberto Ríos (de pie), Mauricio Berú y Ricardo Aro-novich, durante la filmación de *Faena*.

Humberto Ríos formó muchas generaciones de documentalistas en las distintas escuelas donde ejerció la docencia, a la cual dedicó gran parte de su vida. Entre sus discípulos destaca Raymundo Gleyzer, (de quien Ernesto Ardito realiza en 2003 el documental *Raymundo*) a quien llama como camarógrafo para documentales antropológicos producidos por la Universidad Nacional de Córdoba como *Ceramiqueros de Tras la Sierra*, 1965, sobre la labor de artesanos de Córdoba y *Pictografías de Cerro Colorado*, 1965, también con temas campesinos y populares.

Durante esta época las universidades y el Fondo Nacional de las Artes impulsa el Programa de Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas dando impulso al trabajo documental nacionalista y etnográfico.

Jorge Prelorán, formado en UCLA²⁷, va en busca de la identidad nacional con *El Gaucho Argentino Hoy*, 1962. Por otro lado, la Escuela Documental de

Santa Fe, hace un acercamiento más crítico, en *Los Cuarenta Cuartos*, 1962, de Juan Oliva, presenta el hacinamiento de la vivienda popular. Otra obra de la década de 1960 importante es *Ocurrido en Hualfin y Quilino* (1965-66) de Humberto Ríos y Raymundo Gleyzer. *La Revolución Congelada*, 1973, de los mismos realizadores, sobre el priismo en México, por cierto, prohibida muchas décadas en nuestro país.

De formación teatral, Fernando Solanas, junto a Raymundo Gleyzer y Octavio Getino, crean el grupo Cine Liberación y su primer obra *La Hora de los Hornos* (1966-68), se conforma de un tríptico de más de cuatro horas de duración donde utiliza imágenes de archivo para realizar una crítica al capitalismo desde una posición peronista, con un llamado final a la lucha armada para la liberación nacional. Más recientemente ha realizado *Memoria del Saqueo*, 2004, sobre el final del mandato del Presidente De la Rúa y *La Próxima Estación*, 2008, sobre el mal estado del ferrocarril argentino. Solanas recibió en 2004 el Oso de Oro del Festival de Berlín a la trayectoria fílmica.

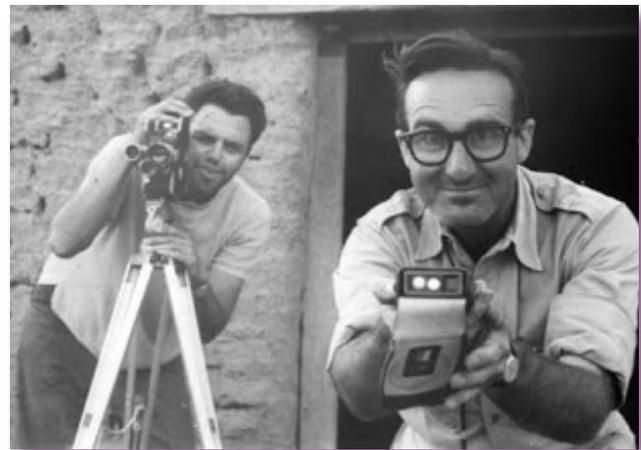


Imagen 119. Jorge Prelorán (con exposímetro) y Raymundo Gleyzer.

Pablo Szir, Humberto Ríos, Getino, Eliseo Subiela, Jorge Martín, Rodolfo Kuhn, Jorge Cedrón, Enrique y Nemesio Juárez, realizaron, sumando un cortometraje por autor, la obra *Argentina, Mayo de 1969: los Caminos de la Liberación*. Enrique Juárez hace *Ya Es Tiempo de Violencia*, 1969, collage sobre el golpe militar que incluye a dirigentes sindicales, sectores oficialistas y la visita de Rockefeller a Argentina. Gerardo Vallina y Ricardo Moretti, producen *Informes*

²⁷ Universidad de California en Los Ángeles. Donde su Escuela de Teatro, Cine y Televisión (*School of Theater, Film, and Television*) es una de las más antigua y prestigiosa del mundo.



y *Testimonios: la Tortura Política en Argentina*, sobre la denuncia de los atropellos que incluían la tortura y el asesinato entre 1966 y 1972. Gleyzer realiza *Ni Olvido ni Perdón*, 1972, que denuncia la masacre de Trelew, donde mueren dirigentes políticos contrarios a la dictadura.

México acoge a Humberto Ríos donde produce *Esta Voz Entre Muchas*, 1978, sobre los exiliados argentinos en México y *El Tango Es Una Historia*, 1982, que registró una serie de conciertos de Astor Piazzola en la capital mexicana combinánolos con la historia reciente de su país.

Con el regreso de la democracia en los años 1980 comienza una nueva etapa de mucha producción documental en Argentina como *Cuarentena*, 1983, de Carlos Echevarría, sobre el regreso del escritor exiliado Osvaldo Bayer. *La república perdida*, 1983, con material de archivo sobre la dictadura militar, realizado por Miguel Pérez. Cine Testimonio exhibe *Por una tierra nuestra*, 1984, de Céspedes, que sigue la lucha para legalizar tierras ocupadas en las llamadas villas miseria, o como las llamamos en México, ciudades perdidas. Jorge Prelorán inicia en la dirección con *Ni tan blancos ni tan indios*, 1984, de temática racial. *La república perdida I y II*, de Miguel Pérez recrea la dictadura entre 1976-1982. De Jorge Denti *Malvinas, historia de traiciones*, 1984, trata por primera vez este difícil momento de la historia argentina. *No crucen el portón*, 1992, de Claudio Remedi, sobre los trabajadores de una siderúrgica. (Remedi)

Durante la década del presidente Carlos Menen de 1989 a 1999, surgen televisoras comunitarias, conocidas como canales truchos, sobre todo en Buenos Aires. Sobresale el *Canal 6 Utopía*, de Fabián Moyano, su señal llegaba apenas a treinta cuadras. Durante los noventa, al igual que en México, crece la producción en video, los festivales de cine documental y se forman diversas escuelas de cine independiente que siguen siendo no sólo un ámbito académico, sino también de grupos de trabajo profesional. Al igual que en México, ya en estos años, la mayoría de los documentalistas y demás creativos y técnicos cineastas, han pasado por una escuela de cine. (Ardito)

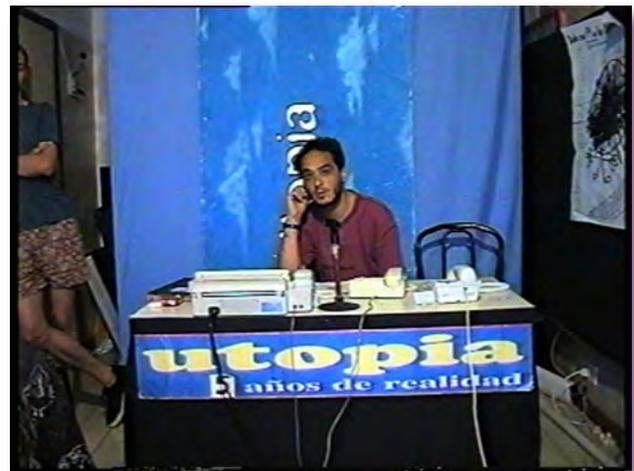


Imagen 121. Quinto aniversario del Canal 6 Utopia.



Imagen 120. Eliseo Subiela.



Algunos largometrajes documentales de la última década que han trascendido los circuitos independientes son *Grissinopoli*, 2004, de Luis Camardella y Dario Doria. *Corazón de Fábrica*, 2008, de Virna Molina y Ernesto Ardito. *¿Se Escucha?*, 2005, de Marcel y Yoni Czombos, más experimental, cercano al docudrama.

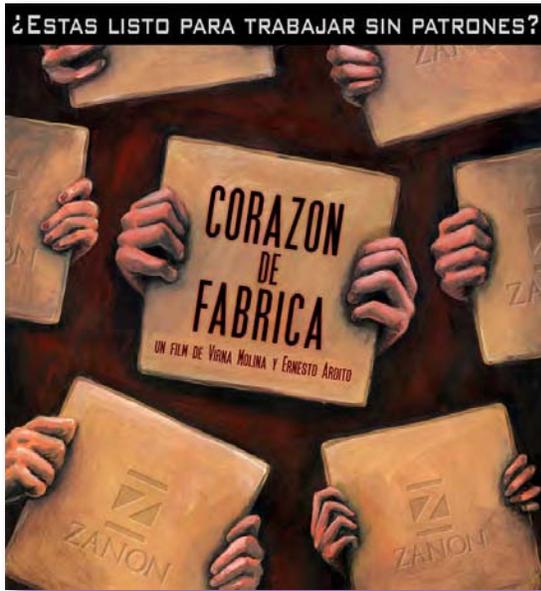


Imagen 122. Cartel del documental *Corazón de Fábrica*.

2.13.1. LA LLEGADA DEL CINEMATÓGRAFO A MÉXICO

Los hermanos Lumière hicieron su primera exhibición pública del cinematógrafo en diciembre de 1895 en París. Para 1898 los vendedores de Lumière, Gabriel Veyre y Claude Ferdinand von Bernard llegaron a México y utilizaron el sistema, común ya para ese momento, de promocionar su aparato, el cual estaba a la venta para el que tuviera los recursos para comprarlo. Su sistema era fotografiar situaciones cotidianas de cada lugar así como a presidentes, reyes o burgueses que días después se veían en pantalla y desde luego adquirirían el producto. Este aparato Lumière era a la vez cámara, laboratorio y proyector, de ahí su éxito comercial frente a los otros inventos similares de la época como al pesado, costosísimo y complejo Vitascopio de Edison. Las “vistas” de estos vendedores camarógrafos, poco a poco, fueron creando un archivo documental que aún hoy nos fascina observar.

2.13. LA ESCUELA MEXICANA

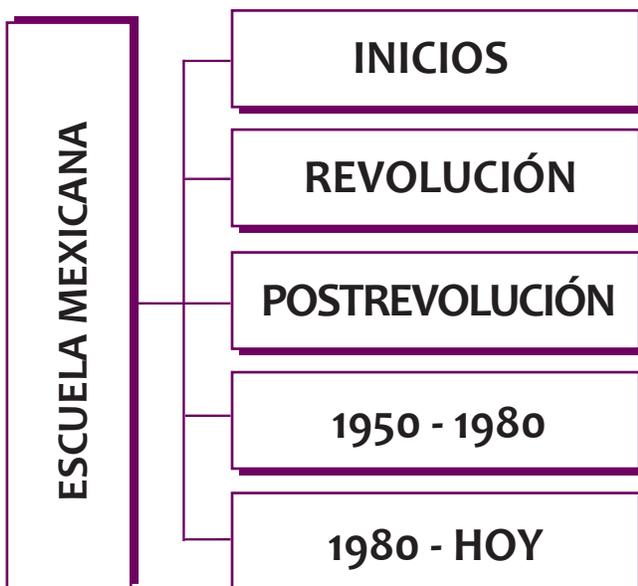


Imagen 123. Gabriel Veyre, autorretrato.



Las primeras películas que los vendedores Lumière proyectaron en México el 23 de agosto de 1896 fueron: *El Gral. Díaz en Palacio de Chapultepec con su familia*, *Los Baños de Pane*, *El Colegio Militar*, *Clases de Gimnasia en el Colegio de la Paz*, *Desfile de Rurales el 16 de septiembre*, *El Canal de la Viga* y la más famosa de todas; *El General Porfirio Díaz paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec*. (De los Reyes, 1991; 11)



Imagen 124. Fotograma de la vista *El General Porfirio Díaz Paseando a Caballo en el Bosque de Chapultepec*.

Al igual que en todos los lugares que iban los vendedores de aparatos Lumière satisfacían la curiosidad turística, el nacionalismo y la vanidad de la gente. La competencia, el Vitascopio de Edison, que llegó pocos meses después, también presentaba temas mexicanos, pero a diferencia de los franceses, los norteamericanos hacían sus propias películas en su estudio, el Black Mary en New Jersey. (De los Reyes, 1991; 11 - 13)

Los primeros en utilizar el cinematógrafo, además de los emisarios de Lumière, fueron los franceses radicados en México Enrique Moulinié y Churrich en 1898, en Puebla, filmando corridas de toros. (De los Reyes, 1991; 14) Otros empresarios comenzaron con el negocio de tomar vistas de las ciudades y pueblos, llamando a la gente a que se congregara los domingos en las plazas y parroquias donde serían filmados.

Los primeros años de trabajo de los camarógrafos mexicanos está marcado por un estilo continental de cine verdad; retratando la vida cotidiana, las costumbres, los desastres naturales y las acciones bélicas, pero, gradualmente, y a medida que avanzaba el porfirismo, se fueron olvidando estos temas para enfocarse en pequeñas películas de ficción que evadían la realidad, más acorde al “orden y progreso” porfirista, simulando la belle époque que se suponía vivía México. Así, de 1904 a 1910 la producción nacional evitó retratar y exhibir temas “desagradables”.

Había varios géneros de documental en esos años; aquel que captaba la vida ordinaria de la gente como misas, fiestas, competencias y otro que retrataba sucesos extraordinarios como los viajes de Porfirio Díaz y las catástrofes naturales. En esta etapa se desarrolla la mayor producción de Enrique Rosas y Salvador Toscano, principales camarógrafos de actualidades de esos años prerrevolucionarios. Por ejemplo, un programa anunciado en el periódico *El Imparcial* en 1906 refería las vistas que se proyectarían hechas por Salvador Toscano: 1. *Salida del señor general Díaz de México*. 2. *Bahía de Veracruz y el muelle*. 3. *El cañonero Bravo*. 4. *En el Puerto de Progreso*. 5. *El general Díaz desembarca en el Puerto de Progreso*. 6. *El presidente en Mérida*. 7. *Vista panorámica de Mérida*. 8. *El general Díaz visita el Instituto*. 9. *La señora Romero Rubio de Díaz visita la catedral y el obispado*. 10. *El lago de la colonia de San Cosme*. 11. *El general Díaz sale de Mérida*. 12. *El presidente se despide de Yucatán*. (De los Reyes, 1991; 27 - 39)



Imagen 125. Fotograma de la película *Memorias de un Mexicano*, de Salvador Toscano.



La producción del porfirismo culmina con las imágenes conmemorativas del Centenario de la Independencia.

2.13.2. EL DOCUMENTAL DE LA REVOLUCIÓN

“La Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje cinematográfico a sus últimas consecuencias” (De los Reyes, 1991; 43)

Los hermanos Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador Alva, exhibidores trashumantes, se hicieron destacados documentalistas, más por la necesidad de llevar a la gente a las carpas de cine que por un espíritu documental, pero que con el tiempo se dieron cuenta del acervo que estaban creando. (Aviña, 2010; 50 – 56) Los hermanos Alva tienen en su haber varias de las más importantes películas de la época: *La Entrevista Díaz – Taft* (1909), *Las conferencias de paz en el norte y toma de Cd. Juárez* (1911), *Viaje triunfal del jefe de la Revolución Mexicana don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México* (1911), documentales que tienen una estructura dramática compleja, que van narrando en paralelo los sucesos y con una combinación de tomas que denota ya un lenguaje cinematográfico elaborado.



Imagen 126. Los hermanos Alva haciendo un descanso para almorzar durante la filmación de un documental.

Para Aurelio de los Reyes, la película que llega a la madurez técnica expresiva del documental de la Revolución es *La Revolución Orozquista o hechos gloriosos del ejército nacional. Combate sostenido por las fuerzas leales contra las revolucionarias en los cerros de Bachimba* (1912), realizada por los Hermanos Alva, es una obra que destaca por su objetividad que muestra ambos bandos sin tomar, aparentemente, ningún partido en específico. Este fenómeno de compromiso con alguno de los bandos es algo que se repite a lo largo de casi todo el documental revolucionario. Pero “a pesar de su inocencia política, el documental politizaba por la fuerza de sus imágenes, y en más de una ocasión provocó el estallido de violencia en los cines e inició ruidosas manifestaciones en pro o en contra de los caudillos”. (De los Reyes, 1991; 49)



Imagen 127. Jesús H. Abitia también funda una de las primeras escuelas de fotografía de México, ubicada en Paseo de la Reforma 525.

Otros camarógrafos son Guillermo Becerril con *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (1911). Enrique Rosas, exhibidor trashumante convertido en camarógrafo y luego productor de películas junto a Mimi Derba, filmó *La Revolución en Veracruz* (1912), Jesús H. Abitia filmó campañas de Obregón y desplazamientos de Venustiano Carranza, Villa tuvo al menos diez camarógrafos de la *Mutual Film Corp.* que filmaron las tomas de Ojinaga, Gómez Palacio y Torreón y que sirvió para hacer una película de su vida. *Sangre Humana* (1914), realizada por la Compañía Artística Mexicana, filmada en los cam-



pos de batalla zapatistas, hacía abierta propaganda a favor del ejército federal y *La invasión norteamericana: Sucesos de Veracruz (1914)*, a favor de Victoriano Huerta. (De los Reyes, 1991; 47 - 54)

La Filmoteca ha rescatado numerosos rollos de película de carácter documental como *Fiestas en Morelia 1908*, *Festival Militar en el Toreos 1919*, *El Señor Madero en Guanajuato*, *Entrada de Zapata y Villa a la Ciudad de México (Circa 1915)*, así como negativos originales de Indalecio Noriega, quien filmó en las primeras décadas del siglo xx aspectos rurales y ciudadanos mexicanos, además de varios movimientos populares de la época. Julio Téllez, cronista taurino y coleccionista de artículos cinematográficos, donó a la Filmoteca de la UNAM imágenes de la toma de posesión de Venustiano Carranza en 1917. (Aviña, 2010; 68)



Imagen 128. Fotograma del corto *Entrada de Zapata y Villa a la Ciudad de México*

Las imágenes en movimiento de esta Revolución en marcha, dejan un testimonio de las batallas y la vida de esos turbulentos años, además demuestran la importancia del cine de no ficción. Este conjunto de documentos con miles de metros de película filmada ha generado una docena de libros de investigadores nacionales y del sur de Estados Unidos, sin embargo, aún no ha trascendido para dejarla en el lugar que merece y que hoy no es valorada en la historia de la cinematografía mundial.

2.13.3. ETAPA POSTREVOLUCIONARIA

Después de la Revolución el país tardó varias décadas en estabilizarse y tener de nuevo la capacidad económica para solventar actividades culturales. La producción documental se detiene por completo, tan sólo se han rescatado algunas películas de viaje y algunas tomas aisladas costumbristas y folclóricas, hay un intento por hacer películas científicas y educativas pero con pobres resultados.

Mientras tanto, algunos particulares continuaron filmando documental o un intento de ello, como Francisco García Urbizu quien realizó lo que llamó “revistas zamoranas” con un toma vistas Edison y los cortometrajes documentales *Mexiquillo*, sobre un pueblo maderero de Durango y *Fiestas Patrias en Zamora*, entre 1920 y 1927. (Aviña, 2010; 71)

El panorama de la producción mexicana es solamente de cine de ficción, hay auge de la industria filmica nacional entre 1925 y 1935 pero enfocada en comedias rancheras y melodramas familiares. La producción fuera de la industria es imposible por costos e infraestructura de equipos, material y laboratorios.



Imagen 129. Sergei Einseinstein dirige a Eduard Tisse, su fotógrafo, en una escena de la película *Qué Viva México!*.



Pero llegó Sergei Eisenstein. En un viaje que realizó a Estados Unidos en 1930, invitado por la Paramount para hacer una película, se dedicó a dar conferencias y conocer el mundo del cine hollywoodense, pero las presiones gubernamentales y de la derecha sobre este “bolchevique comunista” fueron demasiadas y le fue imposible dirigir lo que le habían propuesto. Entre 1930 y 1932 Eisenstein visitó México, para producir ¡*Que viva México!*!. Al llegar y luego de pasar unos días en la cárcel pues no sabían sus intenciones en la frontera, fue recibido con honores. Rodó 60,000 metros de película, pero la producción se paró debido a que los estadounidenses dejaron de patrocinarlo. Upton Sinclair, periodista y escritor norteamericano que en parte financiaba el proyecto, se quedó con el material. Eisenstein regresó a Moscú donde le esperaban muchos guiones listos para ser filmados, olvidando así su viaje a América. Sinclair terminaría la película y estrenaría el resultado en 1933 bajo un título modificado: *Thunder over Mexico* (*Tormenta sobre México*). Con el material rodado se han hecho varios montajes distintos, pero ninguno fue realizado por Eisenstein.

¶ Pero lo que filmó Sergei Eisenstein con su fotógrafo de cabecera, Eduard Tisse, mostraron un México jamás visto: las ruinas arqueológicas, los rostros indígenas, las diferencias sociales, los abusos del poder, el paisaje variado y contrastante, nadie hasta ese momento lo había filmado y conjuntado en una sola película. ¶

El legado de Eisenstein en México se aprecia de inmediato en películas como *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro y *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, producida por la Secretaría de Educación Pública, en ellas se mezclan la ficción con el documental en el estilo de edición ágil y efectista de las películas soviéticas de la época.

Durante la Época de Oro del cine nacional, la ficción es todo, hay que producir mucho y los mercados están ávidos de nuestro cine campirano, urbano y populachero, el documental desaparece por completo, salvo algunas películas de viajes de cazadores a África, donde ricachones mexicanos emulan a sus pares europeos y norteamericanos, sin mayor trascendencia y hoy políticamente muy incorrectas.



Imagen 130. Fotograma de la película *Tormenta Sobre México*.



Imagen 131. Fotograma de la película *Redes*.

2.13.4. 1950 - 1980

Para los años 1950, la industria filmica mexicana estaba tomada por los sindicatos STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y por el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) y era imposible para cualquiera entrar en la producción o siquiera intentar filmar de manera independiente por que de inmediato los sindicatos detenían la filmación. Los productores de la época eran parte de los sindicatos y de allí hasta los años 1980 no hubo reciclaje de autores, directores o incluso actores y esto contribuyó en parte en la decadencia del cine mexicano durante este largo período. El cine independiente mexicano tiene sus inicios con *Raíces* de Benito Alazraki (1953) y producida por Manuel Barbachano Ponce quienes, saltándose las trabas sindicales, lograron una película semidocumental sin actores profesionales y filmada en locaciones reales, sobre problemas sociales contemporáneos. *Raíces* ganó el Premio a la Crítica en la Festival de *Cannes* lo cual permitió que se filmara *Torero* (1956), de Carlos Velo, documental sobre el matador Luis Procuna, fue nominada al Oscar por Mejor Documental de Largometraje en 1958 (Aviña, 2010; 32).

Cabe mencionar el documental de 1963 de Ismael Rodríguez, *Así Era Pedro Infante*, que está realizado con partes de sus películas, escenas de su tumultuoso funeral, su hermano imitándolo en una triste actuación y comentarios de sus más allegados. Un

homenaje al ídolo de México por parte de uno de los directores que más obtuvo provecho al personaje y al actor.

El desarrollo del cine etnográfico comienza no por cineastas, si no por antropólogos como Roberto Williams García, quien filma en 1960 *Carnaval en la Huasteca*, o Guillermo Bonfil Batalla quien hace lo que se considera el primer documental etnográfico mexicano con *No es de Dios* (1964), auspiciados el primero por la Universidad Veracruzana y el segundo por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Así mismo el CUEC, que inicia labores en 1963, produce los documentales de Alfredo Joskowicz *La Manda* (1968) y *La Pasión* (1969). (Gómez, 2011; 67)



Imagen 132. Fotograma de la película *El Grito*.

El Grito, de Leobardo López Aretche, el documental más reconocido sobre los sucesos del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en la Ciudad de México, es hasta hoy el testimonio más objetivo del Movimiento Estudiantil que retrata lo sucedido entre julio y octubre, pasando del entusiasmo a la represión y el miedo. López Aretche fue preso estudiantil, al salir fue un activo camarógrafo que junto a compañeros estudiantes del CUEC, entre ellos Alfredo Joskowicz, se dedicaron a filmar los hechos. Documental dividido en cuatro partes, que retratan los cuatro meses de la represión; se observan con una ágil edición a granaderos persiguiendo estudiantes, militares sonrientes, contingentes eufóricos o marchando en silencio con la boca



tapada en protesta por la violencia y las imágenes de la Plaza de las Tres Culturas ese fatídico 2 de octubre. (Aviña, 2010; 114)

Después de los sucesos de 1968 hay una época que dura 20 años donde se produce mucho documental por parte de las instituciones del estado. Ferrocarriles Nacionales los hace con Joskowicz, Pemex con Ignacio Retes, el Instituto Nacional de Bellas Artes con Felipe Cazals y Demetrio Bilbatúa, con la Compañía Operadora de Teatros, monopolio que controlaba las salas de cine de México, hace Noticiero Continental, más enfocado al reportaje pero que crea un archivo fílmico hoy invaluable. El Banco Cinematográfico crea una filial, el Centro de Producción de Cortometraje, allí Bosco Arochi, Nicolas Echeverría y Alberto Bojórquez, entre otros, produjeron entre 1971 y 1976 202 cortometrajes documentales, muchos de los cuales eran solicitados por la Presidencia de la República y otras dependencias del gobierno. (Gómez, 2008; 67)



Imagen 133. Demetrio Bilbatúa.

Los Adelantados (1969), de Gustavo Alatríste, es otro rescate de la Filmoteca al recibir la donación de 14 negativos producidos, dirigidos y distribuidos por el propio Alatríste. La serie trata sobre un ejido henequenero en Yucatán donde aún perduraba una especie de esclavitud. Fernando Gamboa, periodista e intelectual mexicano, filmó en 35 y 16 mm material documental sobre la Guerra Civil Española, películas sobre arte y la UNAM misma. Entre 1967 y 1968 la Filmoteca produce en 35 mm los documentales *Tamayo*, de Manuel González Casanova; *Escuela Nacional de Odontología, Sociopolítica*, de Alberto Bojórquez; *Médico Veterinario*, de José Rovirosa; *Jardín Botánico* de Esther Morales y *Preparatoria 100 años, Fiesta*

de Muertos, Mural Efímero, de Raúl Kampfer; *Los Zapotecas, Los Estudiantes, La Universidad y la Violencia*, de Manuel González Casanova. (Aviña, 2010; 95 - 113)

El CUEC, en la década 1970, realizó documentales de contenido social como *Ayutla* (1972) de José Rovirosa, *Chihuahua, un Pueblo en Lucha* (1976), de Trinidad Langarica y Armando Lazo y *Chapopote* (1978), de Carlos Mendoza y Carlos Cruz. (Gómez, 2008; 67)

Durante el sexenio de José López Portillo (1976 – 1982), se dismanteló la industria cinematográfica que todavía operaba en el país, incluido el Banco Cinematográfico y así, el Centro de Producción de Cortometraje queda a la deriva, aunque fue en estos años que Nicolás Echeverría produce sus mejores obras *María Sabina: Mujer Espíritu* (1978) y *Poetas Campesinos* (1980).



Imagen 134. Fotograma de la película *María Sabina: Mujer Espíritu*.

Años de crecimiento industrial despilfarrado en deplorables decisiones políticas y servilismo a las distribuidoras norteamericanas, aunado a una mala concepción sindicalista que no permitía el ingreso y evolución de nuevos agremiados además de contener todos los vicios característicos del corporativismo priista, acompañado de la llegada de la televisión que alejó al público de las salas cinematográficas y, por último, la falta de creatividad e innovación en las historias que se contaban y en los lenguajes audiovisuales, casi acaban con la industria fílmica mexicana y no permitieron el desarrollo de una incipiente escuela documental que hubiera despuntado internacionalmente dado el vasto panorama cultural, social, político y religioso mexicano que podría exhibirse. Sin embargo, por suerte, algunas instancias gubernamentales y la propia UNAM, mantuvieron la



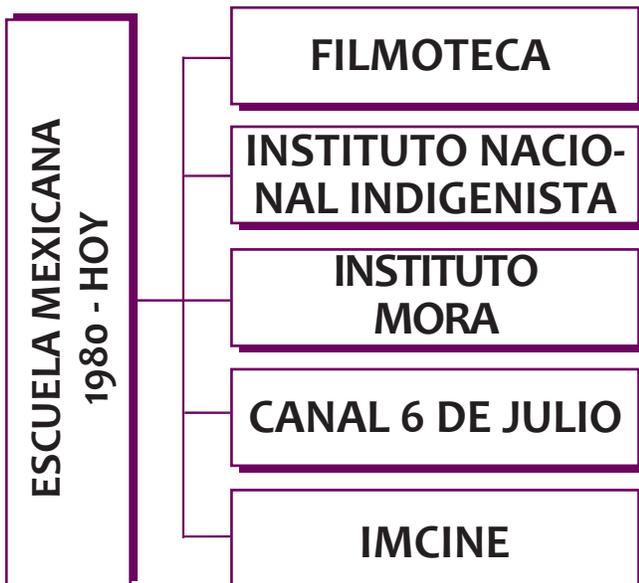
producción documental con proyectos, que aunque pocos en número, importantes en su trascendencia histórica, formaron una escuela documental con carácter social, crítica, vanguardista.

No puedo dejar de mencionar la importancia del CUEC que formó a los primeros cineastas fuera de la industria, les dio a los jóvenes sesenteros conocimientos y valentía para expresarse y exponer las problemáticas sociales y políticas del momento. Hoy, el cine mexicano no puede explicarse sin la existencia del CUEC.



Imagen 135. Fotograma de la película *Poetas Campesinos*.

2.13.5. 1980 - HOY



Para 1986, ya en el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, se funda el Instituto Mexicano de Cinematografía y el Centro de Producción de Cortometraje pasa a ser parte de su estructura, cambiando su estilo hacia la ficción, olvidándose, poco a poco, del documental en cortometraje. Por su parte, las escuelas de cine también giran hacia la ficción la mayor parte de su producción y enseñanza. (Gómez, 2008; 68)

La producción documental baja notablemente, se realizaron algunos como *Olimpiadas Especiales*, de Enrique Ojeda; *Tiempo, Piedra y Barro* de Francisco Ohem, *Los Libaneses en el Cine Mexicano*, de Carlos Martínez Assad. También se apoyan documentales como *Bajo Juárez*, de Alejandra Sánchez; *La Historia de Todos*, de Blanca Aguerre; *Preguntas sin Respuesta*, de Rafael Montero; *Más Vale Mañana que Fuerza*, de María del Carmen de Lara; *Mi Vida Adentro*, de Lucía Gajá. Se inicia la colección para venta en DVD Imágenes de México con el documental *Tabasco*, de Carlos Martínez Assad. (Aviña, 2010; 143 - 161)

Existen instancias productoras de documentales, la mayoría dependientes del Estado directa o indirectamente, como sucede con la UNAM. Algunas, utilizan el documental no como fin en sí mismo, sino como vehículo de comunicación de sus investigaciones y proyectos.



Imagen 136. Durante la filmación de *Mi Vida Adentro*.



2.13.5.1. FILMOTECA DE LA UNAM

Entre 1981 y 1990, la Filmoteca de la UNAM realiza entre otras obras documentales *Jornadas vasconcelianas*, *Actualidades Universitarias*, de Julio Pliego; *Cerca de lo Lejos* de Alejandra Islas, *Recuerdos de Juan O'Gorman*, de Juan Mora; *Fernando Leal*, de Javier Audirac; *Tortuga Laud*, de Iván Trujillo; *Testimonios zapatistas*, de Adolfo García Videla; *30 años Cine Club Universitario*, de Julio Pliego. En 1990 se inicia la producción de la serie *18 Lustros de la Vida en México en el siglo XX* que convocó a 18 directores para su realización, para esta serie se utilizó gran parte del acervo de la Filmoteca. La Dirección de Producción de Cortometraje, dependiente del IMCINE, produce *La Línea Paterna* (1995), de José Buil, donde rescata películas familiares realizadas en formato 9.5 mm durante más de 50 años. (Aviña, 2010; 129 - 132)



Imagen 137. Fotograma de la película *La Línea Paterna*.

Al iniciar el nuevo siglo, la Filmoteca de la UNAM continúa con su labor de mantenimiento del acervo y recuperación de materiales fílmicos así como la participación en congresos y demás eventos culturales referentes al cine, además de ser miembro activo de diversas organizaciones mundiales dedicadas a la preservación del patrimonio cinematográfico universal. Entre otros se realizan los documentales *Selva Adentro*, de Dominique Jonard; se produce la serie *México... naturalmente*; *60 años de la Imprenta Universitaria*, de Javier Audriac; se incursiona en la televisión con programas de carácter documental como *El Cine de Luchadores*, de Antonio del Rivero; *La Comedia Ranchera*, de Gloria Ribé; *Rumberas*, de Jaime García; *Petatera*, de Carlos Mendoza; *Mimí*

Derba, de Alejandra Moya. En colaboración con TV UNAM, se crea la serie *Historias Recuperadas*, documentales sobre los rescates de películas que ha hecho la Filmoteca. (Aviña, 2010; 132 - 143)



Imagen 138. Laboratorio de restauración de la Filmoteca de la UNAM.

Además de la labor fundamental de la Filmoteca que es el rescate y preservación del acervo fílmico de México y América Latina, también está la de fomentar la cultura del buen cine en la UNAM y en el resto de la sociedad. Por ello ha dedicado esfuerzos, desde su fundación, en la producción cinematográfica, incursionando tanto en la ficción como en el documental. Se convirtió en una de las instancias productoras de documental más importante de nuestros días.

2.13.5.2. COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE PUEBLOS INDÍGENAS²⁸

Antes de conformarse en una Comisión Nacional, existía el Instituto Nacional Indigenista, también dependencia gubernamental, que entre sus principales misiones ha estado la de preservar el legado indígena de nuestra nación y una de las mejores maneras de lograrlo es a través del sonido, de las imágenes fijas y en movimiento. Durante sus primeros 30 años de

²⁸ Información obtenida del sitio web de la Comisión Nacional Para el Desarrollo de Pueblos Indígenas.



existencia, el INI ha realizado documentales, registro de audio de música y relatos orales además de un nutrido archivo fotográfico. El primer proyecto filmico se llevó a cabo en 1951, en el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal–Tzotzil, donde se observan los programas llevados a cabo por el INI. El segundo corresponde al Centro Coordinador de Guachochi, Chihuahua. También se conserva el primer documental realizado por el INI denominado *Todos somos mexicanos*, filmado en 1958, a cargo de José Arenas, quien mostró las primeras acciones indigenistas realizadas por los Centros Coordinadores Indigenistas Tzeltal–Tzotzil y Papaloapan. En este documental sobresale la participación de Rosario Castellanos, Gastón García Cantú y Fernando Espejo en la elaboración del guión, así como de Nacho López en la filmación.



Imagen 139. Oscar Menéndez (al centro).

En la década de 1970 la producción documental fue más ambiciosa al realizarse coproducciones con Cine Labor y la Secretaría de Educación Pública, como es el caso de las cintas *Iñosavi, tierra de nubes* (Carrión, Ibarra, 1972) que documenta la organización social y económica de una población de la Mixteca Alta de Oaxaca y *Xantolo, Día de Muertos* (Sin autor, 1973)

que muestra la celebración del Día de Muertos en Alahuatlita, Chicontepec, Veracruz.

En 1977 se crea el Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social del INI, para la investigación además de apoyar la difusión de los materiales audiovisuales. También se crea el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) con el apoyo del Fondo Nacional de Actividades Sociales (FONAPAS), dentro del programa denominado Ollin Yoliztli. Su primer corto documental fue *La Música y los Mixes* (Menéndez, 1977), sobre la importancia de la música de viento dentro de la cultura mixe.

El INI ha estado presente en festivales cinematográficos internacionales y nacionales a lo largo de décadas de registro cinematográfico, sin embargo, su labor no trasciende a los medios de comunicación pues la discriminación inherente en los mexicanos continúa ocultando esta parte de nuestra herencia. Estos registros han sido coherentes con el desarrollo económico y político que se vive en el país, tomando en cuenta aspectos demográficos, procesos de aculturación, desarrollo industrial y formas de organización propias de las zonas donde se filma cada proyecto. Se han preferido zonas con mayor población indígena y con formas tradicionales de organización, enfrentando los procesos de cambio de la modernidad. Ejemplos de esto son *Papaloapan* y *El día en que vienen los muertos*, sobre la construcción de la presa Miguel Alemán, ambas de Luis Mandoki y que se exhibieron en 1982.



Imagen 140. Luis Mandoki



Las últimas producciones filmicas en 16 mm fueron *Animación de tres cuentos infantiles Purépechas* (Jonard, 1990) y *El pueblo mexicano que camina* (Urrusti, 1996). Durante las década de 1980 y 1990 la producción en video se hace norma.

Actualmente el acervo cuenta con registros sonoros, iconográficos y documentales etnográficos de 41 pueblos indígenas que abordan temas como agricultura, comercialización, cosmovisión, danza, ecología, economía, medicina tradicional, migración, música, organización social, procesos artesanales, religión y tradición oral, entre otros. A partir de 2002 el Acervo lleva el nombre del antropólogo Alfonso Muñoz Jiménez, quien fue pionero en la realización de diversos materiales filmicos y de video para el INI.²⁹

La Comisión Nacional Para el Desarrollo de Pueblos Indígenas tiene una importancia fundamental en la recopilación de las tradiciones, costumbres y cultura de los pueblos indígenas. Se han manejado con independencia, aunque como toda instancia gubernamental, responde a los vaivenes políticos de cada sexenio. Sin embargo, su acervo cobrará cada vez mayor importancia al perderse las identidades de nuestras culturas indígenas por el acoso de la modernidad.

2.13.5.3. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA

El Instituto Mora es uno de los centros de investigación de mayor prestigio en México en cuanto a investigación en ciencias sociales e historia se refiere. Sus publicaciones son diversas, bien documentadas y de alto contenido académico y crítico. El Instituto fue creado por decreto presidencial en septiembre

de 1981. Sus labores principales son la investigación y la docencia, entre su oferta académica se encuentra la Licenciatura en Historia, las maestrías en; Estudios Regionales, Sociología Política, Historia Moderna y Contemporánea, Cooperación Internacional para el desarrollo y el Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea. Es integrante del Sistema de Centros Públicos CONACYT, del Programa Especial de Ciencia y Tecnología.

Además de su basta producción editorial, el instituto realiza una labor documental importante desde 1994 cuando lanza el primero de ellos: *Un Pueblo en la Memoria*, de Lourdes Roca. *Continuó con; Tradición o modernidad: reto de una generación. Testimonio del arquitecto Luis Ortiz Macedo* (1996) de Graciela de Garay, Fernando Aguayo y Lourdes Roca; *Cuando la Rumba nos Conoció* (1998) de Carlos Hernández y Humberto Galarza; *Mi multi es mi multi. Historia del multifamiliar Miguel Alemán 1949-1999* (1999), de Graciela de Garay, Paris García, Carlos Hernández, Lourdes Roca, Concepción Martínez y Patricia Pensado; *KmC62: un Nómada del riel* (2000) de Lourdes Roca, entre otras más. En su página de internet, el Instituto Mora tiene registro, hasta el 2008, de su catálogo de producción de documentales.³⁰



Imagen 141. *Mi Multi es mi Multi.*

²⁹ http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=275:los-acervos-culturales-de-la-cdi&catid=41, recuperado el 23 de junio de 2013.

³⁰ <http://www.mora.edu.mx>



El Instituto Mora es un ejemplo del uso del documental cinematográfico para dar salida a una investigación académica, pero eso no impide que sus documentales puedan funcionar por sí mismos, quizá sin el rigor de los datos y la extensión de la información, pero sí como exposición de las personas, los lugares y los tiempos que se registran y por tanto, con la identificación del espectador con aquella problemática que se muestra.

2.13.5.4. CANAL 6 DE JULIO

La Productora de Documentales Canal 6 de Julio es un caso *sui generis* en el ámbito del documental mexicano. Nacida desde un movimiento político de izquierda, después del fraude electoral que llevó a Carlos Salinas de Gortari a la Presidencia de la República en 1988, fue considerada al inicio de sus operaciones como el órgano propagandístico del Partido de la Revolución Democrática, con el tiempo se ha convertido en una productora de documentales sociales que rescata, documenta y difunde información sobre la realidad política, social y económica de nuestro país, esto le ha valido el veto en los medios e inclusive al interior de las mismas instituciones políticas que la sustentan. Hacia finales de la década de 1970 e inicios de los 1980 hay un movimiento de “cine militante”, que nace para contrarrestar la penetración de la televisión y sus noticieros alineados totalmente al Partido Revolucionario Institucional.



Imagen 142. Carlos Mendoza, fotografía de Ernesto Méndez.

Carlos Mendoza inicia el Canal 6 de Julio con dificultades para financiar la producción y con pocos lugares para exhibir pero gracias al video, tanto la producción como la exhibición se facilitan, así, el videocasete en VHS se convierte en la mejor forma de distribución del material realizado por la productora. Carlos Mendoza, profesor del CUEC, llama a maestros y alumnos del centro para iniciar formalmente Canal 6 de Julio. *Crónica de un Fraude*, de Carlos Mendoza (1988), es el primer documental realizado en el esquema de Canal 6 de Julio, aunque propiamente no fue realizado por ésta, si no por Zafra Video, importante distribuidora de material filmico de calidad de la época, se considera la primera obra del Canal. Otras de sus primeras obras son *Que Renuncie*, (1988); *Michoacán: No a la Democracia*, (1989); *San Luis; Lección de Dignidad*, (1989); *Contracorriente*, (1990); *TLC: Detrás de la Mentira*, (1990); *Abriendo Surco*, (1990). Para 1993 llevaba ya 19 videos producidos con miles de copias vendidas. En 1994 tiene un éxito más de taquilla al exhibir *La Guerra en Chiapas*, primer documental sobre el movimiento guerrillero en la Sierra Chiapaneca. En la misma línea se realizan *Chiapas, la otra Guerra*, (1994); *Todos Somos Marcos*, (1996); *EPR; Retorno a las Armas*, (1996). (Mendoza, 2011; 39 - 58)



Imagen 143. Portada del casete VHS de la película *Crónica de un Fraude*.



Empresa pionera en el documental independiente, Canal 6 de Julio aprovecha la tecnología accesible del video para la producción y distribución de sus materiales, aunque ya no ingresa de lleno a la era del internet, mantuvo por muchos años un esquema de producción distribución vanguardista por ser de fácil acceso y barato por medio de videocasetes VHS y DVD. Las imágenes y testimonios recolectados durante la década de 1990 por el equipo de Carlos Mendoza son ya material fundamental para la comprensión del México finisecular.

2.13.5.5. IMCINE

El 25 de marzo de 1983 se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía para el fomento del desarrollo de la actividad fílmica nacional, mediante el apoyo a la producción, promoción, distribución, difusión y divulgación del cine mexicano. El primer director del IMCINE fue el cineasta Alberto Isaac, pero renunció a sólo dos años de estar al frente del organismo debido a las pocas posibilidades de desarrollo de esos primeros años para el cine nacional. Desde entonces, Enrique Soto Izquierdo, Ignacio Durán, Jorge Alberto Lozoya, Diego López, Alejandro Peláyo, Alfredo Joskowicz, Marina Stavenhagen y Jorge Sánchez Sosa han sido directores del instituto. Sólo hasta 1989 cuando, por decreto oficial, se incorporó al IMCINE al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y se creó el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), y un Consejo Consultivo para la evaluación de guiones y nuevos esquemas de producción, que el IMCINE comenzó sus reales objetivos al lograr el debut de 21 realizadores, entre directores y guionistas, de 1989 a 1994.



Imagen 144. IMCINE.

1997 representa el año de la peor crisis de producción, con sólo nueve películas, la cantidad más baja en la historia del cine sonoro en México. A finales de ese año se puso en marcha el Foprocine con un presupuesto inicial de 135 millones de pesos y en 1998 se creó el Programa de Apoyo a Creadores. La producción de películas mexicanas aumentó de 53 en 2006, a 112 en 2012, lo cual el Instituto atribuye en gran medida a la creación de estímulos y fondos públicos como el de Producción Cinematográfica Nacional (Eficine), el Fondo para la Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) y el Foprocine, entre otros.³¹



Imagen 145. Fotograma del documental *El Niño Fidencio*.

Para consolidar y acrecentar la producción cinematográfica nacional IMCINE apoya en dos programas: el **Programa de Estímulo a Creadores** que fomenta la escritura de guiones, el desarrollo de proyectos y la creación de talleres de guión en apoyo a organizaciones civiles y educativas, privadas, públicas y sociales; y el **Programa de Apoyo a la Producción** que impulsa la producción de largometrajes (óperas primas, cine de autor, documentales, etc.) y cortometrajes (ficción y animación). Para fomentar la producción de largometrajes se crearon diversos instrumentos de apoyo. El **Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE)**, que comenzó a funcionar en diciembre de 1997 con una aportación inicial de 135 millones de pesos del presupuesto federal y ha apoyado alrededor de 234 películas.³²

31 <http://closeupmexico.com/2013/03/25/cumple-el-imecine-30-anos-de-vida/>

32 <http://www.imcine.gob.mx>



Con la finalidad de ampliar el abanico de posibilidades de apoyo a diversos proyectos, las convocatorias de FOPROCINE se diversificaron significativamente y hoy se apoya la producción de largometrajes de ficción, documental y documental digital, tanto como la postproducción de largometrajes de ficción y documental.

2.13.5.6. PRODUCCIÓN LARGOMETRAJES DOCUMENTALES 1980 -1989

Gracias al video, al 16 mm y a la producción constante de las escuelas de cine CUEC y CCC, se realizan múltiples documentales, la mayoría cortometrajes que entran más en la categoría de reportaje, pero que van formando una escuela documental que tendrá resultados en la siguiente década.

IMCINE contabiliza 61 documentales; 46 cortometrajes o medimetrajes y 15 largometrajes.

Mencionaré sólo los largometrajes pues ha sido la constante de este texto: *El Niño Fidencio* (1980), de Nicolás Echeverría para IMCINE; *Cuando la niebla levante* (1980), de Federico Weingartshofer, para la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), antes Instituto Nacional Indigenista; *Brujos y Curanderos* (1981), de Juan Francisco Urrusti, para la CDI; *El Blues* (1981), de Ma. Antonieta Álvarez MacDonald, para el CUEC; *Mazatecos I* (1981), de Luis Mandoki para la CDI; *Laguna de Dos Tiempos* (1982), de Eduardo Maldonado para la CDI; *Hablan los tarahumaras* (1983), de Oscar Menéndez para la CDI; *El Eterno Retorno* (1984), de Rafael Montero para la CDI; *De Bandas, Vidas y Otros Sones* (1985), de Sonia Fritz para la CDI; *Casas Grandes* (1986), de Rafael Montero, producción de la CDI; *No les Pedimos un Viaje a la Luna* (1986) de Maricarmen de Lara para el CUEC; *La Vieja que Arde* (1986), de Juan Francisco Urrusti para la CDI; *Peleas de tigres: una Petición de Lluvia Nahua* (1987), de Alfredo Portilla; *Tejiendo Mar y Viento* (1987), de Luis Lupone para la CDI; *Xochimilco* (1987), de Eduardo Maldonado para la CDI.

En esta década es obvia la gran producción que realiza el Instituto Nacional Indigenista, hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.



Imagen 146. Fotograma del documental *Laguna de Dos Tiempos*.

2.13.5.7. PRODUCCIÓN LARGOMETRAJES DOCUMENTALES 1990 -1999

El IMCINE tiene registrados 185 documentales realizados en esta década de los cuales 17 son largometrajes y el resto medios o cortometrajes. Fueron realizados por universidades, escuelas de cine, canales de televisión como el 22 y el 11 de capital estatal, así como Televisa.

Los largometrajes realizados en esta década son: *Recordar Es Vivir* (1993) de Alfredo Joskowitcz para la UNAM; *El Diablo Nunca Duerme* (1994), de Lourdes Portillo; *Los Más Pequeños: un Retrato del Ejército Zapatista* (1994), de Carmen Ortiz y José Luis Contreras.; *Chiapas: Historia Inconclusa* (1995), de Cristian Calónico para la UAM-Xochimilco; *El Pueblo Mexicano que Camina* (1995), de Francisco Urrusti para la CDI; *Generación Futura* (1995), de Alberto Becerril para la CDI; *La Línea Paterna* (1995), de



José Buil y Maryse Sistach, para IMCINE³³; *La Pasión de Iztapalapa* (1995), de Nicolás Echeverría para IMCINE; *Los Derechos de los Pueblos Indígenas y la Constitución* (1996), de Andrea Huerta y José Luis Sagredo para la CDI.; *¿El Fin del Indigenismo?* (1996), de Andrea M. Huerta y José Luis Sagredo para la CDI; *Marcos: Historia y Palabra* (1996), de Cristian Calónico para la UAM-Xochimilco; *Paradigmas Indigenistas* (1996), de Fernando Henao para la CDI; *Caminando por la Historia* (1998), de Aarón Margolis; *Los Triquis de la Calle de López* (1998), de Jesús Magaña Vázquez; *Peces* (1999), de Daniel Tourón para TV UNAM; *Registro No. 1137: Máscara de Muerte de Pancho Villa* (1997), de Ramón Aupart.; *Pocoboch* (1999), de Regina Domínguez y Martín Salazar.



Imagen 147. Fotograma del documental *El Pueblo Mexicano que Camina*.

El documental responde al momento histórico que vive, así, en esta década, el proceso social más importante fue el Movimiento Zapatista y lo reflejan la cantidad de documentales de largo, medio y cortometraje sobre el tema. También es notorio el uso de formatos de video no profesionales como el VHS, el HI8 y el 8 mm, sobre todo en trabajos independientes.

33 Cabe mencionar que a partir de estos años casi ya no existen documentales realizados por una sola instancia productora, se incrementan notablemente las coproducciones entre organismos privados, estatales e individuos. Por razones de síntesis, cuando hay información de las empresas productoras, coloco sólo la más importante, no necesariamente y casi nunca, es la única.



Imagen 148. Fotograma del documental *Los Triquis de la Calle de López*.

2.13.5.8. PRODUCCIÓN LARGOMETRAJES DOCUMENTALES 2000 -2009

IMCINE reporta 459 documentales en esta década; sin duda un aumento notable en la producción debido a la facilidad de la producción que permite que prácticamente cualquier persona pueda producir con buena calidad técnica productos audiovisuales, más allá de la calidad de sus contenidos y pretensiones. De estos 459, 337 son cortos y medimetrajes y 132 largometrajes. Algunos de los documentales de más de 60 minutos de duración más importantes de la década son: *Alex Lora, Esclavo del Rocanrol* (2002), de Luis Kelly para IMCINE; *La Canción del Pulque* (2003), de Everardo González para el IMCINE, CCC; *Los Últimos Zapatistas* (2003), de Francesco Taboada; *Digna... Hasta el último Aliento* (2004), de Felipe Cazals para IMCINE; *Acme & Co.* (2005), de Gregorio Rocha para IMCINE; *Toro Negro* (2005), de Pedro González y Carlos Armella para IMCINE; *Atrás de las Sombras* (2005), de Ozcar Ramírez para IMCINE; *Que Suene la Calle* (2005), de Itzel Martínez; *Ni Una Más* (2005), de Alejandra Sánchez para IMCINE; *Preguntas Sin Respuesta* (2005), de Rafael Montero para IMCINE, TV AZTECA y UNAM; *1973* (2005), de Antonio Isordia para el CCC; *Muxes: Auténticas, intrépidas, buscadoras de peligro* (2005), de Alejandra Islas para IMCINE; *En el Hoyo* (2005), de Juan Carlos Rulfo para IMCINE; *La Guerrilla y la Esperanza* (2005), de Geraro Tort para IMCINE;



De Nadie (2005), de Tin Dirdamal; *El Inmortal* (2005), de Mercedes Moncada; *El Segundo Aire* (2005), de Juan Carlos Rulfo para IMCINE; *JC Chavez* (2006), de Diego Luna para CANANA; *Los laberintos de la Memoria* (2006), de Guita Schyfter para IMCINE; *Cuerpo, Casa, Madre Tierra* (2006), de Lilly Wolfensberger;



Imagen 149. Alejandra Sánchez.

Diabla Blanca (2006), de Lauracarmen Magaña para el CCC; *El Color de los Olivos* (2006), de Carolina Rivas; *Los Ladrones viejos* (2007), de Everardo González para IMCINE, Filmoteca y CCC; *La Isla de la Juventud* (2007), de Ana Laura Calderón; *Los Demonios del Edén* (2007), de Alejandra Islas para IMCINE; *Bajo Juárez* (2007), de Alejandra Sánchez para UNAM e IMCINE; *La Frontera Infinita* (2007), de Juan Manuel Sepúlveda para IMCINE y CUEC; *Fraude México 2006* (2007), de Luis Mandoki; *Soneros del Tesechoacán* (2007), de Rolando Inti Cordera; *Super Amigos* (2007), de Arturo Pérez; *Compromiso Cumplido* (2007), de Roberto Olivares; *Desterrados* (2007), de Gustavo Mora; *Mi Vida Dentro* (2007), de Lucía Gajá para IMCINE; *Ser Isla* (2007), de Eun-Hee-Inn para el CCC; *Un Poquito de Tanta Verdad* (2007), de Jill Irene Freidberg; *El Aliento de Dios* (2007), de Isabel Cristina Fregoso para IMCINE; *Un Retrato de Diego* (2007), de Gabriel Figueroa Flores y Diego López; *¿Y Tú, Cuánto Cuestas?* (2007), de Olallo Rubio. *Herida Abierta de la Guerra Sucia en México* (2008), de Berenice Vázquez Sansores y Gabriel Hernández Tinajero; *El Informe Toledo* (2008), de Albino Álvarez

para la Casa Lamm; *13 Pueblos en Defensa del Aire, el Agua y la Tierra* (2008), de Francesco Taboada Tabone; *Los que Se Quedan* (2008), de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman; *Set* (2008), de Adriana Camacho; *Clandestino* (2008), de Juan Pablo Arroyo y Edurne Farías; *Compaz de Arena* (2008), de Natalia Armienta; *Niño Fidencio* (2008), de Juan Ferré; *Siete Instantes* (2008), de Diana Cardozo para el CCC e IMCINE; *La Vida Loca* (2008), de Christian Poveda; *Los Herederos* (2008), de Eugenio Polgovsky; *Memorial del 68* (2008), de Nicolás Echeverría para TV UNAM; *Los Últimos Héroe de la Península* (2008), de Juan Manuel Cravioto para el CUEC; *¿Dónde Estás Macotela?* (2008), de A. Fernández para el FONCA; *Hasta el Final* (2008), de Rubén Montiel para el CUEC; *El Ciruelo* (2008), de Carlos Rossini y Emiliano Altuna; *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo* (2008), de Yulene Olaizola para el CCC; *Flores para el Soldado* (2008), de Javier Garza Yáñez, Iván García y Daniel Galo para IMCINE; *Trazando Aleida* (2008), de Chrstiane Burkhard para IMCINE y CCC; *9 Meses, 9 Días* (2009), de Ozcar Ramírez, con ayuda del IMCINE; *Bajo el Mismo Sol* (2009), de Shula Erenberg para IMCINE;



Imagen 150. Cartel del documental *Los Que Se Quedan*.



Cárcel de Carne (2009), de Roque Azcuaga para IMCINE; *El Árbol Olvidado* (2009), de Luis Rincón; *El General* (2009), de Natalia Almada; *El Milagro del Papa* (2009), de José Luis Valle IMCINE, CUEC; *El último Guión* (2009), de Gaizka Urresti y Javier Espada; *El Varal* (2009), de Marta Ferrer para el CCC; *El Viaje del Cometa* (2009), de Ivonne Fuentes para IMCINE; *Havayork* (2009), de Luciano Lorabina para IMCINE; *La Cuerda Floja* (2009), de Nuria Ibáñez para IMCINE; *La Pequeña Semilla de Asfalto* (2009), de Pedro Daniel López para IMCINE; *La Revuelta de las Batas Blancas* (2009), de Alex Albert; *La Sirena y el Buzo* (2009), de Mercedes Moncada para IMCINE y TV UNAM; *Naica* (2009), de Gonzalo Infante; *Presunto Culpable* (2009), de Roberto Hernández y Geoffrey Smith para IMCINE; *Reforma 18: Trampas del Poder* (2009), de Nestor Sampieri para el CCC; *Rehje* (2009), de Anais Huerta y Raúl Cuesta para IMCINE; *Tin Tan* (2009), de Francesco Taboada para IMCINE; *¡Viva México!* (2009), de Nicolás Défossé, entre otras más.



Imagen 151. Fotograma del documental *La Pequeña Semilla de Asfalto*.

Los temas varían entre las problemáticas de la ciudad y el campo fundamentalmente, con asuntos relativos a movimientos políticos, conflictos sociales, actividades comunales; algunas películas históricas con material de recopilación; además de temas internacionales tan disímboles como la migración o giras de artistas. Aumento notable también de la

participación de realizadoras que tocan temas variados, no sólo los referentes al género. Las compañías productoras se multiplican pues ya no es necesaria la infraestructura de una gran empresa, cuatro o cinco amigos pueden hacer un documental de calidad, además, los festivales y concursos aumentan y esto hace crecer la producción. Desde luego, cantidad no implica necesariamente que haya productos interesantes, en esta década comienza el fenómeno del exceso de imagen donde las temáticas se repiten, se abusa del plagio y es difícil reconocer la imagen original de la apropiación arbitraria en pos de la verosimilitud.

2.13.5.9. PRODUCCIÓN LARGOMETRAJES DOCUMENTALES 2010 -HOY

Los últimos años continúan las mismas tendencias y una producción mayor. Hasta septiembre de 2013, la página de IMCINE registra 106 documentales de los cuales 12 son cortometrajes y 94 largometrajes.

Algunos de los últimos largometrajes documentales son: *12 Onzas* (2010), de Patricio Serna para IMCINE; *200 años después* (2012), de Mitl Valdez para el CUEC; *Circo* (2010), de Aaron Shock; *Flores en el Desierto* (2010), de José Álvarez para IMCINE; *La Cámara Casasola* (2010), de Rodrigo Montes de Oca para IMCINE; *La Historia en la Mirada* (2010), de José Ramón Mikelajáuregui para la UNAM y el



Imagen 152. Fotograma del documental *Agnus Dei*.



INAH; *Los Otros Californios* (2010), de César Talamantes para IMCINE; *Tijuaneados anónimos* (2010), de José Luis Figueroa y Ana Paola Rodríguez para IMCINE; *Visa al Paraíso* (2010), de Lillian Liberman para IMCINE e IBERMEDIA; *Nadie es Inocente 20 Años Después* (2010), de Sarah Minter para IMCINE; *Vuelve a la Vida* (2010), de Carlos Hagerman para IMCINE; *Agnus Dei* (2011), de Alejandra Sánchez para IMCINE; *Alucardos* (2011), de Ulises Guzmán para IMCINE; *Canícula* (2011), de José Álvarez; *Carrière, 250 Metros* (2011), de Juan Carlos Rulfo para IMCINE; *A Cielo Abierto* (2011), de Everardo González para IMCINE; *El Lugar Más Pequeño* (2011), de Tatiana Huezo para el CCC e IMCINE; *Morir de Pié* (2011), de Jacaranda Correa para el Canal 22 e IMCINE; *Perdida* (2011), de Viviana García para IMCINE; *Silvestre Pantaleón* (2011), de Roberto Olivares y Jonathan D. Amith; *Lecciones para una Guerra* (2011), de Juan Manuel Sepúlveda para IMCINE; *Azul Intangible* (2012), de Eréndira Valle para el CUEC e IMCINE; *Cuates de Australia* (2012), de Everardo González para IMCINE; *El Albergue* (2012), de Alejandra Islas para IMCINE; *El Alcalde* (2012), de Emiliano Altuna, Carlos F. Rossini y Diego Osorno para IMCINE; *El Ingeniero* (2012), de Alejandro Lubeski; *El Paciente Interno* (2012), de Alejandro Solar para el CUEC e IMCINE; *Flor en Otomí* (2012), de Luis Riley para IMCINE; *La Maleta Mexicana* (2012), de Trisha Ziff; *La Revolución de los Alcatraces* (2012), de Luciana Kaplan para IMCINE y el CCC; *Las Sufragistas* (2012), de Ana Cruz para IMCINE; *Mi Amiga Bety* (2012), de Diana Garay

para el CCC; *No Hay Lugar Lejano* (2012), de Michelle Ibaven para IMCINE; *De Panzazo* (2012), de Juan Carlos Rulfo; *Campo Abierto* (2013), de Juan Carlos Martín para IMCINE; *Estrecho de Bering* (2013), de Lourdes Grobet para IMCINE; *Quebranto* (2013), de Roberto Fiesco para IMCINE; *Rosario* (2013), de Shula Erenberg para IMCINE; entre otras.

Las temáticas de esta parte de la década se centran en la frontera norte con problemas de narcotráfico, feminicidios y pobreza; hay algunos trabajos acerca de la homosexualidad así como otros sobre sucesos históricos con material de recopilación, además continúan los temas sobre luchas sociales e indigenismo. Cabe destacar la poca presencia de cortos y medio metrajes, lo cual sucede dado la facilidad que es producir y terminar en video digital puesto que ya no se requiere la salida en película pues todo el material es para proyección en televisión o en proyector de video. Prácticamente ningún documental está realizado en película de 16 o 35 mm y difícilmente se regresará a ello. La presencia femenina aumenta y no hay diferencia significativa en el número de documentales entre uno y otro género. En cuanto a la calidad de los documentales la gran mayoría parecen reportajes extendidos, se abusa de la entrevista y del narrador, la mayoría quieren explicar demasiado y a veces llegan a hacer afirmaciones con poco espacio para la reflexión y la exposición de las contrapartes. Lo cual confirma lo dicho en décadas anteriores donde cantidad no hace calidad.

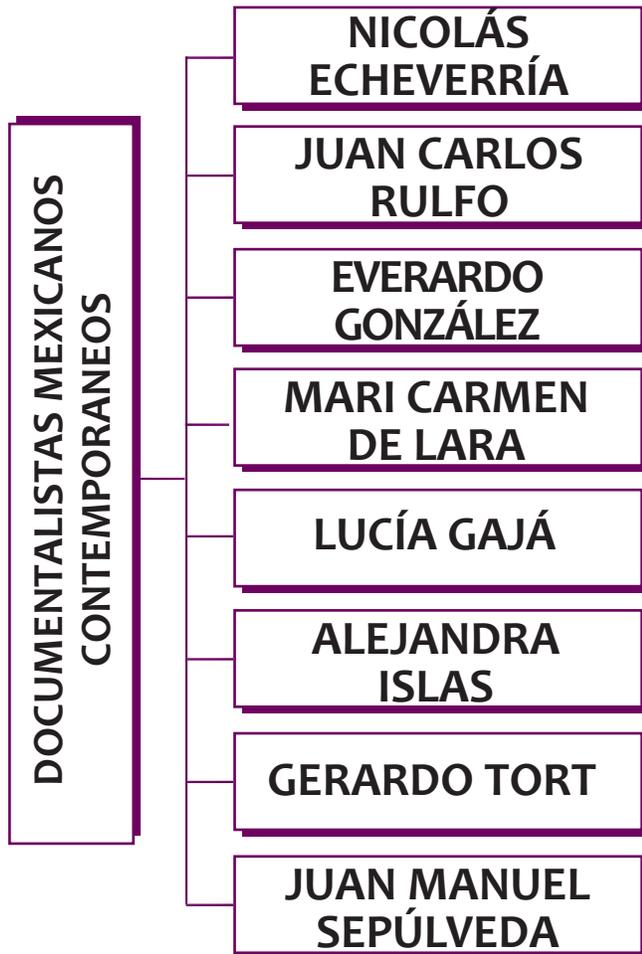


Imagen 153. Fotograma del documental *Cuates de Australia*.



2.13.6. DOCUMENTALISTAS MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

En este apartado se revisa de los documentalistas mexicanos más importantes de las últimas décadas.



Como se menciona en la introducción de esta tesis, las formas de trabajo de los cineastas es individual, cada quien ha comprendido el fenómeno de la investigación para el cine documental de manera distinta, con las herramientas aprendidas en otras áreas del conocimiento o bien en la práctica cotidiana. Sin embargo, la manera más común de trabajo es salir a filmar. La investigación se hace sobre la marcha, apenas conociendo un poco el tema y con premisas que aunque bien planteadas en los documentos previos, presentados a las instancias que darán los recursos para la realización del producto, se modifican a lo largo

de la producción. La razón principal es que el documental trata de personas, más que de momentos históricos. Esa es la esencia del documental social, manipula al espectador con técnicas dramáticas, bien sabidas del cine de ficción, donde se involucra a los personajes con la audiencia para sufrir o alegrarse con ellos. Sin embargo esta tesis quiere enfatizar en la necesidad de elaborar documentos previos a la producción donde los personajes de la realidad, que serán nuestros elementos dramáticos, sean mejor definidos psicológica, cultural y socialmente.

Como veremos a lo largo de los siguientes apartados, los y las documentalistas en activo hablan poco o nada de sus técnicas y herramientas teórico metodológicas para la investigación, la mayoría simplemente por que no las conocen, otras por que retoman investigaciones previas ya elaboradas por otros especialistas como periodistas o sociólogos, para acercarse al fenómeno a registrar. En los apartados de cada uno de ellos y ellas, analizaremos sus formas de trabajo con base en las entrevistas revisadas.

2.13.6.1. NICOLÁS ECHEVERRÍA

Músico, pintor, productor, director, guionista, fotógrafo y documentalista de cine. En 1972 inició sus estudios en el *Milenium Film Workshop*, de Nueva York y sobre animación en la *School of Visual Arts*. Posteriormente se especializó en el documental sobre el mundo indígena, tema que abarcará casi toda su producción cinematográfica.



Imagen 154. Fotograma del documental *María Sabina*.



A su regreso a México, en 1973, dirigió su primer cortometraje documental en 16 mm, titulado *Judea. Semana Santa entre los Coras*, sobre los rituales religiosos de la población de Nayarit. Lo mismo sucede con su medimetraje *Tesgüinada, Semana Santa Tarahumara* (1979), pero con gente de la sierra de Chihuahua.

El tema principal de Nicolás Echeverría es la religiosidad en el mundo indígena y el misticismo que la envuelve. *Hikure-Tame. La peregrinación del peyote entre los huicholes* (1975), interesante estudio sobre la ingesta del peyote por lo huicholes para comunicarse con sus dioses. Así como *Hay hombres que respiran luz* (1976), que tiene un especial interés por las plantas sicotrópicas que ayudan al chamán de comunidades indígenas.



Imagen 155. Fotograma del documental *Poetas campesinos*.

María Sabina. Mujer espíritu (1979) y *Niño Fidencio, taumaturgo de Espinazo* (1981). El primero, su primer largometraje, se acerca a la figura de la octogenaria curandera zapoteca, *El Niño Fidencio...* es un documental que da testimonio acerca de los ritos y las experiencias de los curanderos fidencistas que se dan cita distintas ocasiones al año en un poblado de Nuevo León llamado Espinazo. Nicolás Echeverría es también autor de los documentales *Los Conventos Franciscanos en el antiguo Señorío Teochichimeca* (1976), *Flor y Canto* (1978), *Poetas Campesinos* (1980) y *La Pasión de Iztapalapa* (1994).

Ha realizado los largometrajes de ficción *Los Enemigos* (1989), *De la calle* (1989), *De Película* (1989), *Carretera de Vaca* (1990) y *Vivir Mata* (2001).

Echeverría, además, ha realizado varias series de televisión como: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, en colaboración con Octavio Paz, para Televisa; *Madero Vivo*, *La sucesión presidencial* y *La Cristiada, testimonios de una epopeya*, para editorial Clío.³⁴

Nicolás Echeverría nace en 1947, le toca vivir en su juventud las agitadas décadas de 1960 y 1970 por lo que crea una conciencia social con una perspectiva indígena. Su forma de trabajo es inmersiva, por ejemplo, para *María Sabina...* vivió tres años en la comunidad Huichol, (Sussler, 1984), además de conocer a fondo los textos escritos sobre ella y las tradiciones indígenas de la zona. Así ha continuado su estilo, por ello sus productos son tan espaciados.

A pesar de preguntas expresas, en distintas entrevistas, acerca de su método de investigación, lo narra como intuitivo al inicio, sensorial y experimental en todos sentidos, sin embargo no denotan un sistema o método, para la mayoría de sus trabajos la información ya estaba dada por libros, revistas o investigaciones de las propias instancias que lo financiaban, centrándose en registrar lo más posible para llegar a la sala de edición con la mayor cantidad de material y allí armar el documental.



Imagen 156. Fotograma del documental *Eco de la Montaña*.

³⁴ http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/E/ECHEVERRIA_nicolas/biografia.html



2.13.6.2. JUAN CARLOS RULFO

Hijo del escritor Juan Rulfo, Juan Carlos ingresa al Centro de Capacitación Cinematográfica donde realiza su tesis *El Abuelo Cheno y Otras Historias* (1995), con claro enfoque documental, precisamente tratando de descubrir los orígenes familiares en el padre del escritor Juan Rulfo. Su primer largometraje es una continuación de su tesis; *Del Olvido al No Me Acuerdo* (1999), para 2006 estrena *En el Hoyo*, sobre los obreros de la construcción en la Ciudad de México. Hasta la fecha ha realizado cuatro largometrajes documentales más. Al conocerlo directamente, ya que participé en su tesis como asistente de fotografía y operador de *Steadicam*, observé su manera de trabajar, que aunque aún en pañales en ese momento, se ha consolidado como una forma de trabajo por demás interesante para su análisis y reflexión.



Imagen 157. Fotografía de Juan Carlos Rulfo durante la filmación del cortometraje *Del Olvido al No Me Acuerdo*.

El acercamiento de Juan Rulfo al documental es empírico e intuitivo, como él mismo menciona:

Pues no tengo ninguna otra referencia, además de la mía, de cómo se hace esto. Empecé haciendo películas, no documentales ni de ficción... se me antoja participar en las historias de los demás para aportar una forma de contar. (Sañudo, 2008; 3)

Es un modelo de trabajo en progreso, de un investigador que busca acercarse a su objeto de estudio, a sus personajes, de una manera sencilla, amigable, primero con pláticas extensas y luego, mucho después, con la cámara y aparatos tecnológicos que la acompañan.

Hay algo que trasciende al cine ... y que tiene que ver con la personalidad de cada quien. Sí creo que lo más importante es que esos personajes que buscas tienen que entablar una amistad contigo y, en ese sentido, tú tienes que cruzar la barrera de la timidez. (Sañudo, 2008; 4)

Cree en la plática, en la lengua como primera forma de conocimiento del otro, de aquel o aquellos que son nuestro objeto de estudio. Sus herramientas teórico metodológicas son la Historia Oral y la Entrevista con un análisis del discurso que lo ayuda a discernir sobre qué es real, qué es inventado, que está magnificado y si realmente eso importa en el discurso.

Utiliza técnicas de las ciencias sociales como la Historia de Vida al reunir grupos para fomentar la conversación.

Pero muchas veces lo que hago es reunir a los personajes para que entre ellos se saquen la sopa: yo no sé tanto ni podría sacarles tanto como podrían hacerlo entre ellos, por qué se conocen, por qué conocen su lenguaje, su tiempo, sus pleitos y se sacan sus trapitos al sol. (Sañudo, 2008; 5)



Imagen 158. Fotograma del documental *En el Hoyo*.



Sin embargo, en la Entrevista así como en la Historia Oral e Historia de Vida lo que se obtiene es limitado, siempre se tendrá que hacer uso de otras herramientas teórico metodológicas para obtener información, además claro, de las técnicas tradicionales como son la bibliográfica, hemerográfica e infográfica.

Creo que es una especie de riqueza personal que se agota en el momento en que sabes que ya te dio todo, ya te lo dijo, y te retiras; ves ese material, ves los rushes³⁵ y armas lo que tienes con eso, tal vez pudiste haber seguido pero en tu tiempo esa conversación hasta allí llegó. (Sañudo, 2008; 5)

Su obra destaca por la potencia de los personajes, ha sabido darles el lugar en la historia que narra, ha sido hábil en la edición para mantener atento al espectador y ha llevado las anécdotas de sus documentales con un velo de intriga cinematográfica que hace que las veamos de principio a fin. Pero la enseñanza principal para esta tesis es cómo sin educación formal en la antropología u otras disciplinas cercanas ha podido aprovechar las herramientas teórico metodológicas de éstas para lograr documentales de calidad, interesantes, y que retratan un momento social, histórico o cultural específico.

Juan Carlos Rulfo es el mejor exponente del método que propongo, un poco ha surgido desde mi experiencia con él esta propuesta teórico metodológica y el desarrollo de esta tesis, donde se sistematiza una manera de trabajo para la investigación del cine documental.

2.13.6.3. EVERARDO GONZÁLEZ

Los Ladrones Viejos (2007), su primer largometraje documental, ha sido galardonado en múltiples festivales y es otro ejemplo contemporáneo que funciona para nuestro análisis. Egresado del CCC hizo de tesis también un documental; *La Canción del Pulque* (2003), que fue la antesala de su trabajo posterior.

35 RUSHES: material original de cámara y sonido, sin cortes, sin edición, sin ningún tratamiento

A pesar de renegar del cine antropológico o etnográfico sus trabajos son, indudablemente, estudios formales, bien documentados y estructurados que caben en estos parámetros.



Imagen 159. Fotograma del documental *Los Ladrones Viejos*.

Como no hago documental de denuncia social, ni documental antropológico o etnográfico, estoy alejado de la parte académica del género, además de que mi formación como cineasta me separa de eso, aunque echo mano de muchos elementos de la antropología visual, del cine etnográfico, del de denuncia y del periodismo, por supuesto. (Fiesco, 2008; 7)

Sin embargo, existe la insistencia en no reconocer un método, mucho menos el uso de herramientas teórico metodológicas para el proceso de comprensión de la realidad, abogando por la libertad creativa.



Imagen 160. Cartel del documental *Los Ladrones Viejos*.



(El documental)... es el género más libre de la cinematografía... porque la realidad es inasible, no hay manera de que tu la cuadres, a menos de que te salga un bodrio, tendencioso y propagandístico. Este proceso me gustó mucho, estar alerta todo el tiempo de lo que sucede. El proceso creativo es bastante solitario pero internamente es muy rico por todo lo que implica estar trabajando con seres humanos. (Fiesco, 2008; 9)

También las obras de Everardo González cuestionan qué tanto el investigador documentalista debe involucrarse en su objeto de estudio. Refiriéndose a *La Canción del Pulque*, contesta a la entrevista de Roberto Fiesco:

¿Y te emborrachaste con ellos? Sí, durante seis meses, claro. Por eso la estructura de *La Canción del Pulque* es así, porque tenía que ver con lo que es el proceso de vida de un alcohólico. (2008; 9)

Esta forma documental donde el realizador se convierte en conejillo de indias de su propia investigación es comparable a otros trabajos como *Super Engórdame* (2004), de Morgan Spurlock, donde se dedica a comer sólo alimentos de MacDonalld's durante un mes monitoreando el grave daño que le causa a su cuerpo. Muchos documentalistas participan como protagonistas del fenómeno social que retratan, lo mismo puede decirse de aquellos que hacen documental político, que la mayoría de las veces son afiliados a un partido político o al menos, a las causas que profesan.

Everardo González también nos da algunas pautas para seguir en la investigación y que se encuadran con la metodología que propondré en las siguientes páginas.

Procuro tener mis primeros acercamientos durante bastante tiempo, en el caso de *La Canción del Pulque* fueron como tres meses sin una sola cámara, sólo para generar confianza, para que no se convierta eso en una entrevista de un día, sino en un proceso de amistad genuina. Ése es uno de mis códigos... Por otro lado tengo claro que voy a manipular lo que se me dijo, en función del drama interno de la película. (Fiesco, 2008; 10)



Imagen 161. Fotograma del documental *La Canción del Pulque*.

Aquí podemos encontrar dos procesos del documentalista; el acercamiento al objeto de estudio por medio de técnicas como la Historia Oral y la Entrevista Cualitativa, antes del proceso de filmación propiamente y además, el reconocimiento por parte del realizador de que la imagen y el sonido son manipulables, pero aclarando que no para crear una opinión, sino para intensificar el argumento, para crear interés en el espectador y no perder su atención. Aunque luego se desliga de sus personajes al reconocer que hay distancias que no deben rebasarse entre investigador y sujetos de estudio.

Tampoco soy de la idea de que para tener un buen retrato o un acercamiento íntimo con otro ser humano tengas que llevarlo a tu casa a dormir y a comer, para que después te hagas cargo de su vida como si fueras su pilmama. (Fiesco, 2008; 10)

González nos da una solución de cómo enfrenta el documentalista a sus personajes, de una manera holística, arbitraria, casual, empírica pero efectiva.

En el caso de *La Canción del Pulque*... yo habitualmente iba a la pulquería con gusto, y cuando decidí hacer el documental lo que hacía era sentarme a beber, mirar a la gente, platicar con ella y elegir... no de una manera consciente... Así es como van apareciendo, siempre vivencialmente, tratando de asistir lo más que se pueda a esos lugares y empezando a generar confianza. (Fiesco, 2008; 11)



Sin duda, la generación empática, la confianza entre investigador y sujeto son fundamentales, sólo hasta que ambos se reconocen como iguales se puede dar la verdadera comunicación y las palabras aparecerán con facilidad.

Para su primer largometraje *Los Ladrones Viejos*, la experiencia de *La Canción del Pulque*, se vio reflejada en un producto atractivo, emocionante que además muestra una historia oculta de la policía mexicana. Comenzó con una idea “Tenía ganas de hacer un bestiario de los diferentes oficios en el robo”. (Fiesco, 2008; 11) seguida de una investigación documental “Básicamente me dediqué a revisar periódicos de los cuarentas a los sesenta... A veces hasta uno siente que está actuando como detective” (Fiesco, 2008; 12).



Imagen 162. Everardo González entrevista a “El Carrizos” (al fondo), durante la filmación del documental *Los Ladrones Viejos*.

Encontró a su personaje; El Carrizos, encarcelado en Santa Martha, contactó a su esposa y así comenzaron los encuentros que culminarían en *Los Ladrones Viejos*. A través de él y otros compañeros, también recluidos, conocemos las distintas técnicas, estilos y especialistas del robo, además de la corrupción policiaca en la época del “Negro” Durazo y el Presidente José López Portillo.

Las técnicas de Entrevista Cualitativa, Historia Oral e Historia de Vida así como un Análisis del Discurso son evidentes en este trabajo, que aunque Everardo González no las llame como tal, están obviamente integradas a su trabajo.

2.13.6.4. MARI CARMEN DE LARA Y LUCÍA GAJA

Hasta antes de las escuelas de cine CUEC y CCC, el papel de la mujer en la industria cinematográfica estaba muy relegado, pero gracias a que desde la primera generación de la escuela de cine de la UNAM se integraron alumnas su desarrollo ha corrido en paralelo con los varones.

Egresada del CUEC, Maricarmen de Lara tiene los documentales *No es por Gusto* (1981), *No les Pedimos un Viaje a la Luna* (1986), *Emma Elena Valdemar* (1993), *Amparo Montes* (1993), *Nosotras También* (1994), *Oficios Masculinos en Cuerpos femeninos* (2000), *Falso matriarcado Juchiteco* (2004), entre otros. Todos ellos con problemáticas femeninas que conoce bien.

Por su parte, Lucía Gajá, egresada de Artes Visuales de la FAD y después del CUEC, estudió Documental en Cuba. Sus trabajos más importantes son *Soy* (2003), *Mi Vida Dentro* (2007), además de otros para televisión.



Imagen 163. Fotografía utilizada para el cartel del documental *Mi Vida Dentro*.

Los temas son muchos, cómo encontrar la idea iniciática para desarrollar un proyecto documental. Las fuentes son variadas, De Lara nos da una pista:

Por ejemplo, yo me metí a hacer lo de futbolistas y boxeadoras... mi papá de repente veía el box, pero en la vida pensé que tendría que hacerme de conocimientos sobre boxeo. Sin embargo cuando conocí a Laura Serrano (boxeadora) me pareció un personaje fascinante, poeta, abogada, cinco idiomas inteligente y preparada. (Casas, 2008; 31)



Por su parte Lucía Gajá agrega:

Desde que lees o ves una nota informativa o te enteras de un acontecimiento o descubres en un libro de historia un asunto que te atrae, existe la primera conexión con lo que, en particular, a ti te mueve para contar. Y eso también es bien bonito del documental, que los temas están ahí para todos, que después tiene que haber toda una creatividad y una estructura y pensar cómo le vas a hacer pero que el tema está, pensar que los temas están volando por todos lados. Eso me fascina. (Casas, 2008; 31)



Imagen 164. Lucía Gaja, Fotografía: Eduardo Loza.

Tanto Mari Carmen de Lara como Lucía Gajá dan pocas pistas de sus métodos de trabajo para el desarrollo de la investigación previa al registro de imágenes y sonido. Como la mayoría de los documentalistas van haciendo camino al andar, van conociendo a sus personajes y las situaciones sociales al mismo tiempo que filman. Esta tesis quiere hacer énfasis en la necesidad de un trabajo previo de investigación y análisis para eficientar procesos y presupuestos, para lograr

un mayor acercamiento al objeto de estudio al momento del registro y en el momento de la edición ser verídico y preciso en cuanto a la información que se ofrece.

2.13.6.5. ALEJANDRA ISLAS

Estudió en el CUEC, ha dirigido decenas de documentales para numerosas instituciones y canales de TV, destacan *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (1979), *Cerca de lo Lejos* (1982), *Veracruz 1914: Memoria de una Invasión* (1988), *¡Qué Viva México!* (1991), *Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras de peligro* (2005), *Los Demonios del Edén* (2007) entre muchos más.

Los Demonios del Edén, surge del libro de la periodista Lydia Cacho, del mismo nombre, sobre la pederastia y el poder político mexicano. Es otra manera de abordar el documental, a través de otras fuentes de información. Aunque cercano al reportaje periodístico, toma carácter de documental debido a la profundidad de los temas, la comparación de las opiniones y la extensión del proyecto.



Imagen 165. La periodista Lydia Cacho en una fotografía utilizada para el documental *Los Demonios del Edén*.



No pude abordar el documental como lo imaginé y lo escribí a partir del libro de Lydia Cacho y de la investigación que hice, fue muy complicado seguir el caso porque la realidad era demasiado brutal, sucedía en varios lugares del país de manera simultánea, y lo más grave, que no tuve acceso a las víctimas y a los expedientes. (*Estudios Cinematográficos, Año 14, Núm. 32; 36*)

De manera diferente *Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras de peligro*, tiene distinto acercamiento al fenómeno, donde el trabajo de campo es evidente y ha aplicado técnicas que van de la Entrevista a la Historia Oral.

En este documental logré lo que más me gusta, profundizar en el acercamiento con mis personajes. Con los muxes la relación fue compleja e intensa, pero también divertida y valió mucho la pena. (*Estudios Cinematográficos, Año 14, Núm. 32; 36*)

Dos fórmulas válidas de acercarse y realizar un documental, a través de las fuentes existentes y otra, a partir de personas vivas. Para este último estilo es que se propone la metodología expuesta en esta tesis, donde la exploración se lleva a cabo a través de las herramientas de investigación social explicadas en el capítulo posterior.

2.13.6.6. GERARDO TORT

Egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Iberoamericana, sus documentales incluyen *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas* (2005), ha participado con varios programas documentales para la televisión como *Gritos de Muerte y Libertad* (2010), *El Encanto del Águila* (2011) y *5 de Mayo: un Día de Gloria* (2012).

Respecto a su trabajo en *La Guerrilla y la Esperanza* explica su proceso de indagación previo al documental:

Fue mucho trabajo de investigación de campo, bibliográfica y hemerográfica. La elección de los entrevistados fue un trabajo de tejido fino, el hacer un contacto por referencias, llegar a una persona en específico... costó mucho trabajo ganarse la confianza de la gente; después

uno nos lleva a otro y ese con alguien más, por lo que nos llevó tres años ir estableciendo los contactos, luego los vínculos, y ganarse la confianza de ellos para que nos concedieran las entrevistas. (*Ramírez, 2008; 38 -39*)

Tort habla de un proceso fundamental que no puede estar incluido en ninguna metodología, la confianza con el entrevistado. Para ello no hay técnicas ni herramientas metodológicas específicas, dependerá de cada investigador su capacidad para acercarse a la gente, en especial a grupos sociales temerosos, oprimidos, vilipendiados y desprotegidos, en este caso ex guerrilleros o gente cercana al movimiento de Lucio Cabañas. Es un trabajo en progreso, por suerte las herramientas digitales que nos da la producción actual nos permite ir haciendo este trabajo de campo mientras se van registrando las entrevistas.



Imagen 166. Lucio Cabañas (en el círculo), cuando estudiaba en la Normal Rural de Ayotzinapa, imagen del documental *La Guerrilla y la Esperanza*.

En el trabajo del documental testimonial aprendimos que, como no sabes cuándo te van a dar la frase importante que estás buscando y puede ser que la diga inesperadamente, tienes que dejar correr la cámara. Más que una entrevista lo que se tuvo fueron extensas charlas con la mayoría de las personas que nos brindaron su testimonio. (*Ramírez, 2008; 39*)



La Entrevista Cualitativa siempre es una charla, ¿debe ser una plática profunda? sí, pero alejada de la entrevista directa o la pregunta intimidante, el investigador ha de mantener una distancia con el sujeto pero con humildad y respeto, dejar que él o ella misma tenga su propio tiempo y su propia voz.

El trabajo de Tort es una muestra de cómo llevar una entrevista casual, casi una charla de café, a una entrevista profunda y significativa.

2.13.6.7. JUAN MANUEL SEPÚLVEDA

Egresado del CUEC obtuvo el Ariel en 2006 por mejor cortometraje documental por *Bajo la Tierra*. En 2007 estrena su primer largometraje documental *La Frontera Infinita*. Sobre esta última es interesante el proceso de la misma, la cual surge a raíz de un viaje a Chiapas, aunque ya con la idea en mente y con información ofrecida por periodistas de la zona, inicia su pesquisa:

Comencé la investigación in situ interrogando, como si fuera una extraña mezcla de policía judicial, sacerdote y explorador inglés del siglo XIX, a los protagonistas del suceso: académicos, migrantes y ONG que defienden sus derechos. (Sepúlveda, 2008; 53)

Pero ¿cuál es la información realmente útil para un documental? Ya cuando tenía suficiente; causas estructurales de la migración, estadísticas, listas de entrevistados, planos para ilustrar la información y demás material documental, se dio cuenta que quizá no era lo que necesitaba.

Uno de los últimos días, aprovechando la esquizofrenia de un Estado que se cree garante de los derechos humanos, pude ingresar a la antigua estación migratoria donde se encontraban hacinados cientos de hondureños, guatemaltecos, salvadoreños, ecuatorianos, entre otros, esperando su repatriación. La investigación se hizo a un lado. Los números, estudios, tratados, teorías, estaban muy lejos de estos hombres y mujeres que en su mayoría huían de su pobreza... Ninguna estadística mostraba a la madre que, cuando despertó en un tren en marcha, no pudo encontrar a su hijo. Ningún dato relevante podía representar al hombre que, sin un pié, había decidido no detenerse hasta llegar al otro lado. (Sepúlveda, 2008; 53- 54)

Saber reconocer lo que cinematográficamente es atractivo, lo que llamará al espectador nos remite a las enseñanzas del cine de ficción; crear drama. El suspenso, la intriga, la duda, saber más que el personaje, una historia que contar, un personaje con el cual identificarse, un anécdota humana, un desenlace esperado, todo ello es parte de la dramaturgia clásica y que opera también en el documental.



Imagen 167. Fotograma del documental *La Frontera Infinita*.



Sepúlveda hace una reflexión interesante respecto a la investigación previa al documental, la que da datos duros, estadísticos, anónimos, formales.

Actualmente suele despreciarse, como si se tratara de una maldición o de un acto retrógrado, a la investigación. Documentalistas de vanguardia hacen la señal de la cruz cuando se les pregunta si investigan, negándolo con encendida rabia, sin considerar que elegir entre un personaje u otro, o enterarse de quien es la persona a la que se le pide permiso para filmar, o saber a qué hora salen los autobuses para llegar a la locación, es resultado de un proceso de investigación. Hay quien la usa menos, hay quien la usa más, pero siempre se investiga. (Sepúlveda, 2008; 54)

Así, lo que nos demuestra Sepúlveda es que al final, cada documentalista tendrá su propia manera de investigar y que, en mucho, será determinada por el campo de acción, por los sujetos que interroga, por las condiciones políticas, económicas y de producción que se enfrentan en cada proyecto.

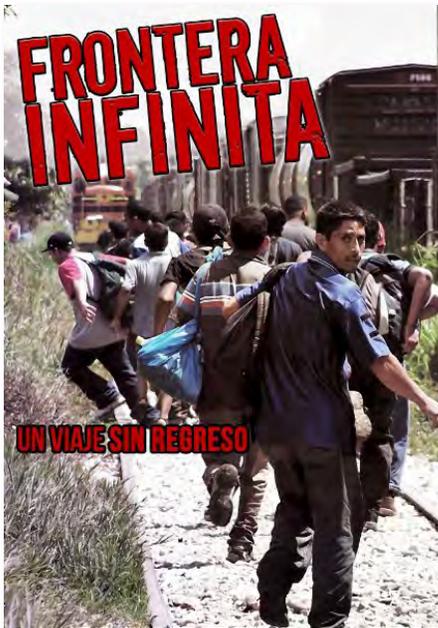


Imagen 168. Imagen para el cartel del documental *La Frontera Infinita*.

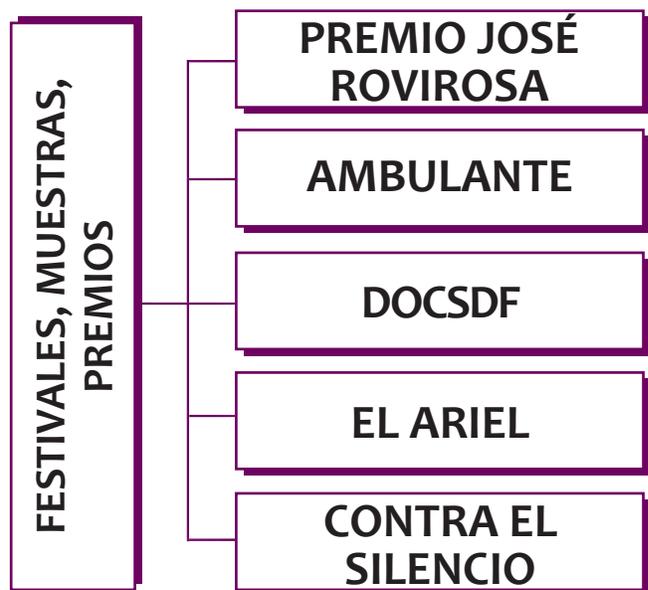
Al analizar a los y las documentalistas mexicanas contemporáneas podemos observar las distintas formas de investigar y la poca coherencia y método que contienen, la mayoría de las veces es un acerca-

miento al objeto de estudio arbitrario, más llevado por el sentimiento que por un método científico. Las herramientas de investigación no son aplicadas con conocimiento, sino por intuición, a veces funciona y otras veces no, finalmente, al ser los seres humanos nuestra fuente de información principal, aquellos que llegamos a ver en pantalla son los que decidieron vivir la experiencia de salir en pantalla, no sabemos cuántas personas tuvo que acercarse cada documentalista en cada documental realizado para lograr una sola entrevista.

Esta tesis es un compilado de herramientas de investigación de campo sustentadas en bases teóricas que podrán ayudar al documentalista a mejorar su labor profesional. Esta tesis pretende contener los elementos necesarios para convertirse en un manual que auxilie al investigador documentalista en su proceso de conocimiento de la realidad, que le ayude a tomar decisiones, que le haga observar con mayor claridad y a discernir entre lo que es importante y dramáticamente atractivo y aquello que sólo le hará perder tiempo, esfuerzos y dinero.

2.13.7. FESTIVALES, MUESTRAS Y PREMIOS

En las últimas décadas ha habido un significativo aumento de hechos relativos al documental cinematográfico en México.





2.13.7.1. PREMIO JOSÉ ROVIROSA

José Rovirosa nació en 1934 en Orizaba, Veracruz, estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fue Coordinador de los Cine-clubes universitarios entre 1964 y 1976 y Jefe de Producciones Cinematográficas de 1967 a 1970 en el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, además fue Coordinador Nacional de Cine-clubes del IMSS, a principios de la década de los años setenta. En el CUEC fue Secretario Administrativo, Secretario Técnico, miembro del Comité Editorial y Director del centro de 1978 a 1985, además de profesor titular desde 1972, de diferentes materias, tanto en el centro como en el CCC y otras escuelas. A lo largo de su carrera realizó 19 documentales, entre los que destacan: *Nuestro idioma* (1969), *Ayautla* (1972), *Palacio de Minería* (1975) y *Perdón... investidura* (1991), ganador del Ariel de Plata al Mejor Cortometraje de ese año. Escribió más de doce guiones cinematográficos, varios de los cuales fueron premiados. También fue director de la Casa del Lago (1986-1989) y Secretario Docente en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba (1989-1990).

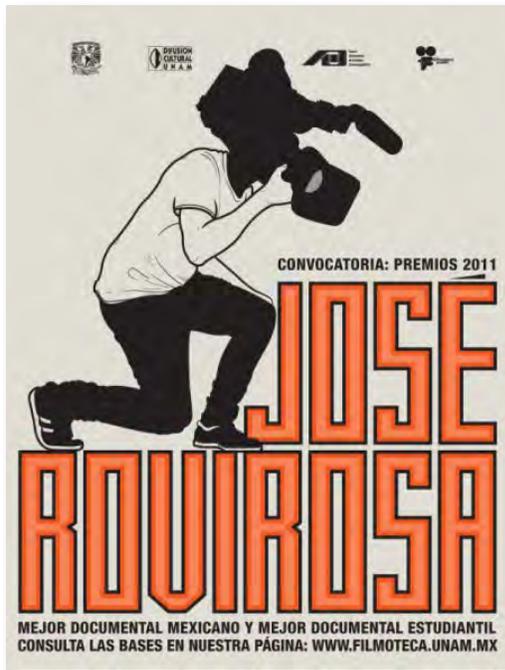


Imagen 169. Cartel para la convocatoria al premio José Rovirosa de 2011.

Es autor del libro *Miradas a la realidad*, editado por el CUEC, que contiene entrevistas a documentalistas mexicanos. Publicó diversas colaboraciones en periódicos y revistas. Participó en varias instancias e instituciones como la Fundación de Cineastas, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, entre otras. En 1993, José Rovirosa fue distinguido como becario en la categoría de Creadores de Arte en Medios Audiovisuales por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

En julio de 1997, pocos meses después de su muerte, la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM y el CUEC instauraron el Premio José Rovirosa al Mejor Documental Mexicano de ese mismo año.



Imagen 170. Fotografía para el cartel *¿Quién Diablos es Juliette?*.

Se pretendía homenajear la personalidad fílmica y docente de este destacado documentalista mexicano y reconocer la labor de quienes han intentado trabajar el campo del documental en nuestro país.

El galardón que lleva su nombre como reconocimiento a lo mejor del trabajo documental en el país desde 2008 se amplió para premiar también al Mejor Documental Estudiantil.

Los ganadores del premio han sido: *El Círculo Eterno* (1997) de Alejandra Islas; *Un Mexicano en Nueva York* (1998) de José Benítez Muro y *¿Quién Diablos*



es *Juliette?* de Carlos Markovich; *Petatera* (1999) de Carlos Mendoza; *Tierra Menonita* (2000) de Adele Schmidt; *Pepe Chávez* (2001) de Busi Cortés; *La Cuarta Casa, Un Retrato de Elena Garro* (2002) de José Antonio Cordero; *Lo Que Quedó de Pancho* (2003) de Amir Galván; *Voces de la Guerrero* (2004) de Diego Rivera y Antonio Zirión; *Deshilando Condenas, Bordando Libertad* (2005) de Tonatiuh Díaz; *Su Nombre Es Chavela* (2006) de Eduardo González Ibarra; *Los Ladrones Viejos* (2007) de Everardo González; *Trazando Aleida* (2008) de Christiane Burkhard; *Los Herederos* (2009) de Eugenio Polgovsky; *Aguas de Tabasco* (2010) de Adriana Camacho; *Agnus Dei*, (2011) de Alejandra Sánchez; *Cuates de Australia* (2012) de Everardo González.



Imagen 171. Fotograma del documental *Trazando Aleida*.

Al Mejor Documental Estudiantil se ha otorgado a: *Hasta el Final* (2008) de Rubén Montiel; *Reforma 18: Las Trampas del Poder* (2009) de Néstor Sampieri; *Río Lerma* (2010) de Esteban Arrangoiz; *Y Retiemble en Sus Centros la Tierra* (2011) de Patricia Martínez; *Mi Amiga Bety* (2012) de Diana Garay.³⁶

La importancia del reconocimiento por parte de la UNAM, a través del CUEC, de los documentalistas activos y los aspirantes que aún están estudiando, es congruente con la labor que la universidad ha realizado en este terreno a lo largo de las décadas; impulsar el documental social como instrumento de conocimiento de la realidad.

2.13.7.2. AMBULANTE

Ambulante es una organización sin fines de lucro dedicada a apoyar y difundir el cine documental como una herramienta de transformación cultural y social. Fundada en México en 2005 por Gael García Bernal, Diego Luna y Pablo Cruz, Ambulante viaja a lugares que cuentan con poca oferta de exhibición y formación en cine documental, con el fin de crear una audiencia participativa, crítica e informada, y abrir nuevos canales de expresión y reflexión en México y en el extranjero.³⁷

Ambulante cumple con las expectativas de un festival de cine independiente exhibiendo producciones que no tendrían otra salida promocionada y en tantas salas, pero además Ambulante se convierte en un escaparate para la distribución otorgando a los cineastas y productores un porcentaje de la taquilla a través de un sistema itinerante en salas comerciales, circuitos universitarios y culturales, creando un nuevo y apreciable sistema de exhibición—distribución que trasciende los cine clubs universitarios y la distribución clandestina. (Ortega, 2011)



Imagen 172. Gael García Bernal en la conferencia de prensa promocional de la Gira Ambulante 2015. (El Universal)

El festival no es competitivo y la selección se hace de manera interna por un Comité de Programación. Se aceptan trabajos con una duración mínima de 30 minutos. La temática de los documentales es libre. No

36 www.filmoteca.unam.mx

37 ambulante.com.mx



se aceptan trabajos institucionales o publicitarios, ni reportajes o trabajos de naturaleza netamente televisiva. Entre los patrocinadores de esta organización está la cadena Cinépolis, el Festival de Cine de Morelia, la Fundación Ford, las tiendas departamentales Coppel y la Cervecería Cuauhtémoc. Ambulante es un escenario importante para el cine documental en México ya que exhibe documentales de todo el mundo que han sido reconocidos por su calidad. Además, en su sección mexicana, muestra las más nuevas realizaciones documentales de nuestro país.

2.13.7.3. DocsDF

DocsDF, se funda en 2006 como el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México, es un evento anual cuyos objetivos son promover y difundir el cine documental contemporáneo, estimular la formación de nuevos cineastas y documentalistas y promover la creación y el desarrollo de proyectos documentales en México e Iberoamérica. Se organiza en secciones competitivas y ciclos temáticos: el **DocsForum**, es un encuentro de coproducción, formación y profesionalización de documentalistas. Se producen cinco cortometrajes documentales en el **Reto DocsDF**, que es un maratón de creación en el que se realizan cortos documentales en 100 horas en el Centro Histórico. **Doctubre**, sección competitiva del festival que exhibe documentales en más de 80 cineclubes en todo el país. Desde su fundación ha reunido más de 180,000 asistentes y exhibido 1,100 documentales de más de 90 países, en cerca de 2,700 proyecciones, gran parte de ellas gratuitas. Ha producido 41 cortos documentales en su componente de creación: El Reto DocsDF. Colabora con más de 50 festivales nacionales e internacionales. Ha dado la bienvenida a más de 500 invitados nacionales e internacionales. Cuenta con un acervo cinematográfico de aproximadamente 6,000 títulos, abierto gratuitamente al público. Tiene más de 80 sedes alternas en todo el país mediante el red de cineclubes de DocsDF.³⁸



Imagen 173. Cartel de DocsDF 2015.

2.13.7.4. EL ARIEL

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas se instituyó en 1946, por los propios trabajadores del cine nacional, para reconocer a los realizadores, creadores, intérpretes y técnicos de las películas mexicanas. El Ariel es el premio que otorga la Academia a lo mejor del cine. La escultura del Ariel es obra del mexicano Ignacio Asúnsolo y estuvo en el Paseo de la Reforma, a la altura de Chapultepec, hasta 1958, cuando se trasladó a los Estudios Churubusco.

El objetivo del premio es estimular y acrecentar la excelencia de nuestro cine, favorecer el crecimiento de la industria y propiciar el encuentro y el fortalecimiento de la comunidad cinematográfica nacional. El premio se otorga desde 1947, con una larga suspensión entre 1958 y 1972.

Los objetivos de la Academia son "Promover la difusión, la investigación, la preservación, el desarrollo y la defensa de las artes y ciencias cinematográficas".³⁹

Entre sus premios, dedicados en su mayoría a largos y cortometrajes de ficción, tienen la categoría de Largometraje y Cortometraje Documental. Sin embargo, el premio no tiene importancia real ni para la industria comercial de cine ficción y mucho menos para el cine documental. No pasa de ser una noche, la más de las veces en el Palacio de Bellas Artes, remedo tercermundista, con guiones mal escritos, de chistes

38 www.docsdf.org

39 <http://www.academiamexicanadecine.org.mx>



forzados y homenajes sensibleros de los Óscars norteamericanos. La Academia no tiene ninguna influencia en el cine mexicano, no genera investigación ni promociona al cine nacional.

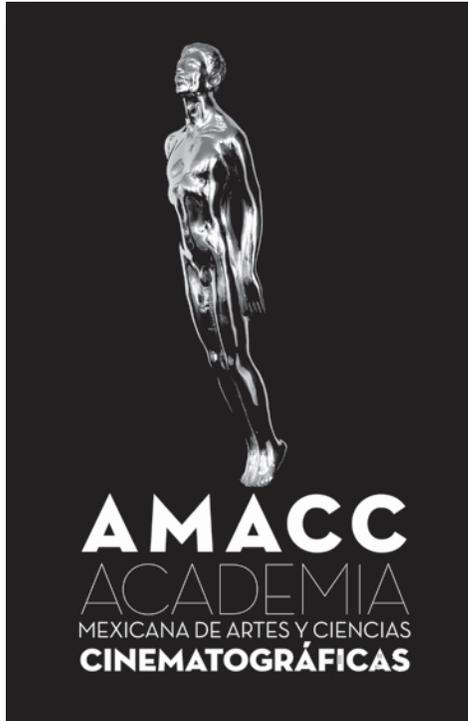


Imagen 174. Estatuilla del Ariel.

2.13.7.5. CONTRA EL SILENCIO TODAS LAS VOCES

En su página Web contraelsilencio.org, Voces contra el silencio video independiente A.C. se definen como una asociación sin fines de lucro cuya misión es producir, promover y difundir el documental hispanoamericano de temática social a través de tres ejes: el Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente Contra el Silencio Todas las Voces; la Videoteca Iberoamericana de Cine y Video Documental; y la Red alternativa de Exhibición de Documentales. A cargo de Cristián Calónico, profesor de la UAM Xochimilco y egresado del CUEC, Contra el Silencio, organiza cada dos años desde el 2000, el Encuentro donde se exhiben todos los documentales que se reciben y se realizan actividades para la reflexión e intercambio de ideas sobre el tema. La Videoteca cuenta ya con más de

dos mil títulos y tiene un sistema de préstamo gratuito. La Red de exhibición distribuye material en universidades, centros y casas de cultura en el país. La labor de esta organización ha ayudado a dar salida a los documentales hispanohablantes que gracias a los sistemas de video accesibles se están realizando en el mundo. Las temáticas son muy variadas; niños de la calle, conflictos campesinos y urbanos, enfrentamientos con el poder, problemas médicos sociales, feminicidios, política y sociedad en general. Su labor principal es la de recopilar, catalogar y resguardar el enorme cúmulo de material documental, más allá de su calidad y temática.

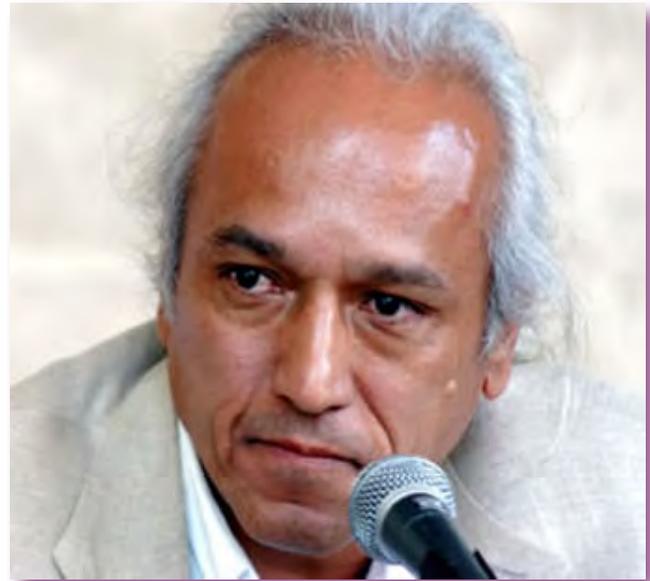


Imagen 175. Cristian Calónico.

2.14. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

El documental social, que es el que interesa a esta tesis, ha transitado desde la propaganda de guerra, pasando por los géneros didácticos, el noticiero, la historia, el docudrama, el falso documental, el documental personal, hasta llegar al documental profundo; político, social, histórico, económico, ecológico, con intenciones críticas, informativas y con el propósito de mover el pensamiento del espectador hacia la reflexión.



Se hace un acercamiento a una posible definición de documental, al inicio de este capítulo, donde se enfatiza la necesidad que debe buscar el documental social por una representación justa y honesta de la realidad, la cual puede lograrse a través de una investigación acuciosa, con parámetros científicos y herramientas de indagación y análisis que es precisamente lo que esta tesis ofrece.

Este segundo capítulo nos demuestra lo poco que se ha reflexionado sobre el trabajo previo al registro de imágenes y sonido. Así, observamos como las distintas escuelas y documentalistas de diversas épocas y países, poco han utilizado alguna metodología para su investigación, dejando que sea el propio producto el que determine el rumbo que llevará el discurso de la película. Dado que no hay conclusiones estrictas y definitorias como sucedería en un trabajo académico escrito ya que lo que se busca en un documental es conmover los sentimientos y la reflexión más que ofrecer datos y estadísticas, la investigación para el documental es mínima, retomada de reportajes periodísticos o de otros especialistas y algunas veces de libros o investigaciones realizadas en alguna institución pública o universidad.

Así, este capítulo comprendía, en el programa de actividades inicial, un acercamiento histórico del documental social y las formas en que se han investigado y se han analizado los fenómenos sociales a documentar, sin embargo, lo que se encontró fue que hay muy poca investigación científica, salvo algunos documentalistas formados en las ciencias sociales o instituciones gubernamentales dedicadas al documental, han realizado algún tipo de investigación sobre lo que les interesa. La mayor parte de los documentalistas, a lo largo de estos 100 años de historia, han transitado de una manera empírica o bajo la premisa de análisis de otros investigadores.

El recuento histórico llevado a cabo en este segundo capítulo comienza con los primeros años del fenómeno del cine documental. Fueron cuatro personajes primordiales los que le dieron vida. John Grierson, en Inglaterra, Robert Flaherty, en Estados Unidos, Lenni Reifenthal, en Alemania y Dziga Vertov, en la URSS. Cada uno de ellos respondía a los intereses políticos de su tiempo y lugar; el liberalismo

económico norteamericano de Flaherty, el nacionalismo inglés de Grierson, el fascismo alemán de Reifenthal y el comunismo soviético de Vertov. Sin embargo, pocas décadas después el documental encontró su propia voz, principalmente como vehículo de denuncia, de crítica y de cambio social. Aún así, el fenómeno del cine documental sólo se dio en países que contaban con industria cinematográfica, por la complejidad, costos y personal especializado requerido para su producción. No fue si no hasta la llegada del video en la década de 1960, que comenzó a realizarse en países en desarrollo o aquellos fuera del bloque ideológico occidental.

En 1960 las enseñanzas de los fundadores del documental se vieron sacudidas por dos estilos documentales cinematográficos llamados *Cinema Verité* y *Direct Cinema*; estos rompieron con los esquemas de producción utilizados hasta ese momento que valoraban la planeación, la buena iluminación, las recreaciones y las entrevistas. Utilizando equipos ligeros de 16 mm y poco después el video, el documental logró introducirse en lugares desconocidos hasta entonces como las casas de gente común, salones de baile, en los entretelones de las campañas políticas, en la línea de batalla de la huelgas o en hospitales psiquiátricos dándole al fenómeno nueva e inesperada vida ya que surgieron muchos documentalistas que retrataban temas muy variados, en lugares lejanos o escondidos, con personajes olvidados, con situaciones políticas, sociales o comunales muy específicos.

Pero el *Cinema Verité* dejó hace mucho de ser vanguardia, hoy es lenguaje común de los documentales musicales y del detrás de cámara de obras cinematográficas, teatrales o de cualquier otro arte, es parte del proceso de producción de los docudramas y *Reality Shows*, es utilizado en comerciales políticos para infundir frescura y credibilidad. El acercamiento ha perdido su novedad y su habilidad para convencer a los espectadores de que están mirando algo no premeditado e incontrovertidamente real.

Ya en el siglo XXI la diversidad del documental es infinita; desde el puramente científico, especializado, para públicos muy determinados, hasta el docudrama popular, histórico, melodramático y televisivo.



En este segundo capítulo se hace una propuesta de taxonomía histórica del fenómeno del cine documental mundial separándolo por Escuelas y Períodos, dando mayor importancia al lugar de origen y al momento histórico que a la temática o la forma de producción, como sucede en otros recuentos históricos publicados. Así, se analizan cinco Escuelas que han realizado documentales por al menos 70 años como son la norteamericana, la británica, la canadiense, la soviética, la argentina y la mexicana. No sin olvidar otras cinematografías como la francesa que sí han tenido documentalistas pero no han llegado a formar una Escuela como tal. Las razones para poder llamarlas Escuelas están enmarcadas en que en estos países se formaron instituciones gubernamentales y privadas especializadas en la realización de cine documental y que además perduraron y formaron varias generaciones de documentalistas. Cabe mencionar que esta taxonomía es una propuesta de esta tesis.

Así, el cine documental latinoamericano ha tenido un crecimiento único en la historia de la cinematografía mundial, ya que fue desarrollado principalmente por nacionales, por cineastas de cada país, lo que le da un

halo de veracidad y conocimiento de causa. Es verdad que el cine etnográfico y social se realizó desde los años 1920 por Flaherty, Grierson e incluso Einseinstein, pero siempre desde una perspectiva colonialista, paternalista en el mejor de los casos, que radicaba su discurso en la fascinación de las culturas y sus costumbres, en sus ritos y creencias, más que en un análisis de su realidad contemporánea o al menos una aproximación crítica a su situación histórica. Es una visión occidental, donde el “buen salvaje” goza en la libertad de su ignorancia, es feliz en su aislamiento con una vida sencilla, inmediata, cercana a la naturaleza: *Moana*, 1926 y *Nanuk*, 1922, de Flaherty, son un claro ejemplo de esta perspectiva. Incluso, Sergei Einseinstein en su ficción – documental *¡Qué viva México!*, 1932, quien en un afán más realista, coloca a los indios mexicanos como víctimas y victimarios, pero que en su violencia no responden a la razón, si no que actúan por instintos. Einseinstein tenía la esperanza que la Revolución mexicana se hiciera comunista y su película es una apología de la eterna lucha de clases entre la burguesía y el proletariado, en este caso, los hacendados, evidentemente caucásicos, contra los indígenas.



Imagen 176. Material del documental *La Maleta Mexicana*, de Trisha Ziff.



En cambio, los documentalistas nacionales con conocimientos y vivencias de su propio país, hacen un retrato más objetivo, salvo cuando deben responder a intereses gubernamentales, pero aún así, no se dejan fascinar por las culturas autóctonas y procuran ir más allá en el fondo de las problemáticas sociales. El apartado dedicado a la Escuela mexicana hace un recuento de estos primeros años del documental con los hermanos Alva, Enrique Rosas, Salvador Toscano y otros.

Así pues, en Iberoamérica, podemos ponderar dos escuelas iniciáticas documentales en la primera mitad del siglo xx: Argentina y México. Después de la Revolución Cubana, esta isla tuvo una producción importante y fundamental en el desarrollo de la cinematografía documental. Hoy, gracias a la tecnología digital, existen documentalistas en prácticamente cada país latinoamericano, sin embargo, no me atrevería a nombrar escuelas a ninguna otra entidad más que a la Escuela cubana, la Escuela argentina y, desde luego, la Escuela mexicana.

Este es un capítulo con muchos faltantes, que podrán ser retomados en otros textos y que son los referentes a otras cinematografías documentales importantes que nacieron en los años de 1960 como la cubana, la Iraní, la japonesa y de algunos países europeos.

Este recorrido histórico del fenómeno del documental social ha tocado las escuelas principales que ocurrieron en el siglo xx, sus aplicaciones, trascendencia y desarrollo, ayuda en la comprensión de su impacto social además de proporcionar herramientas comprobadas a documentalistas en ciernes o en activo, además de estudiosos de este estilo cinematográfico. Además, es la antesala del tercer capítulo, el cual reúne la parte formal, donde se plantean la teoría y las metodologías para la investigación del primero con el estado del arte que guarda el fenómeno documental cinematográfico mundial que se expone en el segundo.

Capítulo



**METODOLOGÍA PARA
EL DESARROLLO DE PROYECTOS
DE CINE DOCUMENTAL**

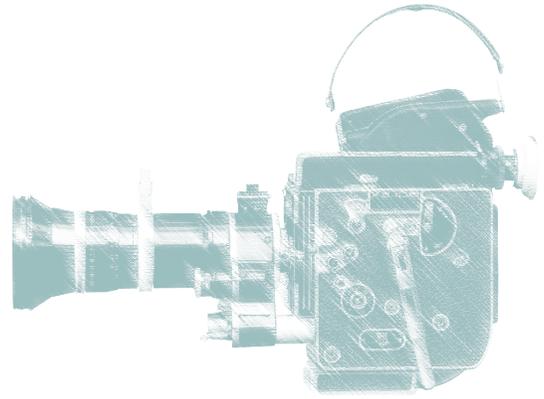
3.1. PREÁMBULO

El primer capítulo de esta tesis está dedicado a la formulación de un marco teórico conceptual que sustenta la metodología que se propondrá en este apartado. En el segundo capítulo se aborda la historia del cine documental social a partir del análisis de las formas de trabajo de distintos países y épocas para la adquisición del conocimiento de la realidad que busca representar o modificar, con énfasis en el hecho de que, hasta hace pocas décadas, el documental sólo podía ser producido por instancias privadas o gubernamentales con recursos económicos importantes y, por lo tanto, respondía a intereses didácticos o propagandísticos muy específicos. Es hasta la llegada del video y de los canales independientes de distribución y hoy el internet, que el cine documental ha crecido y diversificado sus temas y puntos de vista sobre las problemáticas que expone.

Así, este tercer capítulo propone una metodología para la investigación previa a la realización de un documental de carácter social. Ésta comienza con la elección del tema y culmina con un guión en un proceso que al menos deberá contener seis etapas con sus correspondientes labores de investigación, análisis y muestra de resultados que serán el sustento de los contenidos y la validación de los datos.

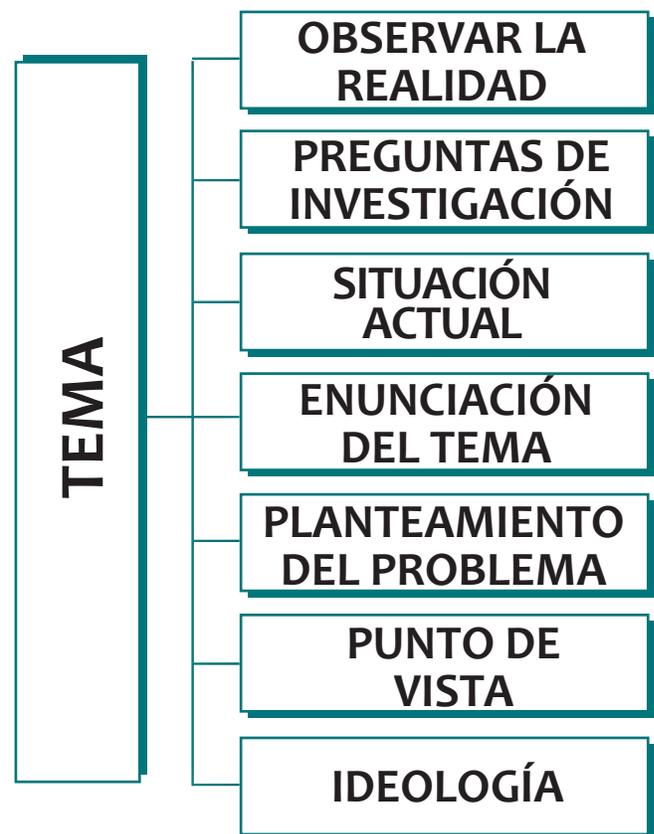


Imagen 177. Archivo Adan Zamarripa Salas



3.2. TEMA

3.2.1. OBSERVACIÓN DE LA REALIDAD



El tema es la primera decisión que el documentalista o cualquier investigador debe formular acerca de aquello que quiere conocer e investigar. Éste nace de un sin fin de antecedentes, pero todos personales, que incluyen al autor, su entorno y época,



a menos que el documental sea por encargo, lo que de todas maneras lo convierte en un proyecto personal, ya que si fuere un tema anodino para el documentalista, éticamente debería tener el valor de rechazarlo pues no está haciendo un trabajo comprometido y valioso. El tema puede venir de una problemática personal, que, sin duda, fue afectado por un entorno social, económico, político, moral o religioso.

La fuente temática es la realidad; la cual es inmensa por abrumadora, diversa, cambiante e incontrolable; es inconmensurable ya que no podemos medirla ni retenerla, tan sólo observarla en unos cuantos personajes, momentos y detalles; es inabarcable ya que por más que intentemos generalizar con un tema siempre habrá más y más de dónde sacar información y siempre quedarán asuntos por tratar, además la realidad de aquí y ahora no es la realidad que sucede a un kilómetro de distancia en este mismo instante; es inagotable pues cambia día a día, lugar a lugar, persona a persona, habrá realidad en el futuro como hubo miles de millones de realidades en el pasado; es incomprensible pues siempre quedará mucho por conocer y aún cuando hablamos de hechos pasados, considerados como verdaderos éstos pueden variar con el paso de los años y de información recibida u olvidada. El documentalista debe estar consciente, como todo autor literario, dramático, cinematográfico o de índole similar, que pretende retratar un momento de esta realidad, que sólo podrá hacer eso, capturar unos cuantos instantes, unas cuantas personas, unos cuantos momentos y esperar que sean suficientes con los datos que adicione o imágenes de archivo que se apropie, que su punto de vista quedará suficientemente claro para el espectador.

Observar la realidad es algo que todos hacemos, legos y letrados, interpretarla es otro proceso más complejo y que involucra a la filosofía, la moral, la religión, la formación académica, la procedencia socio cultural y hasta la biología. Interpretar la realidad es la finalidad de las ciencias sociales y para ello se vale de herramientas teórico metodológicas diversas, provenientes de muy distintas corrientes humanísticas y que se han transformado a través del

tiempo. Hoy es la Hermenéutica la corriente del pensamiento que permea en el estudio de las ciencias sociales. Y como ya lo mencionamos en el primer capítulo es la fuente de este trabajo.

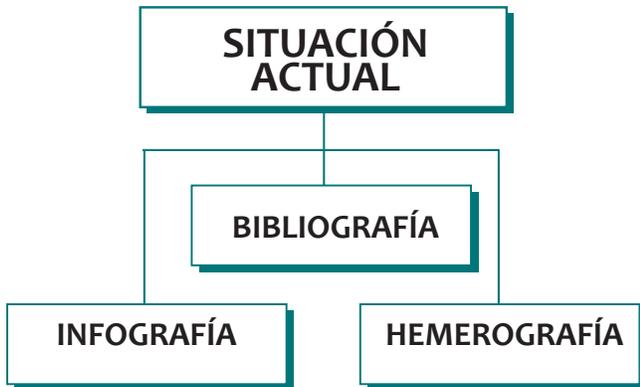


3.2.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Al observar la realidad y tratar de comprenderla, el documentalista investigador comenzará a plantearse el tema a través de preguntas de investigación centrales, como son; *Qué, Cómo, Quién, Cuándo, Dónde y Por Qué*. Preguntas que llevan en sí mismas las respuestas que quedarán plasmadas en el documental terminado. Son los cuestionamientos que permearán a lo largo de todo el trabajo, tanto en la investigación preliminar como en el desarrollo del documental y que se irán respondiendo o no, en el mismo. Por que no es un objetivo del documental responder a las problemáticas sociales, no es algo que le corresponda a este tipo de productos de comunicación, el documental es un instrumento de información, de denuncia si se quiere usar el término, que quizá sugiera soluciones pero no debería, al menos no éticamente, plantear respuestas contundentes, pues estaría cayendo en el terreno de la propaganda, del panfleto, o al menos, del documental didáctico.



Así, las preguntas de investigación son el arranque del trabajo, el inicio de las pesquisas que ayudarán a plantear la hipótesis del trabajo.



3.2.3. SITUACIÓN ACTUAL

Estas preguntas iniciáticas llevarán a construir un cuerpo conceptual, anecdótico y teórico sobre el tema a investigar. Entre más extenso e informado se construya este texto indicará un mayor conocimiento. Este escrito, que debería desarrollar todo documentalista, no tiene ningún carácter académico ni busca ser publicado en una revista especializada en psicoanálisis, antropología o filosofía. Son notas que se van recopilando de información diversa; bibliográfica, hemerográfica o infográfica, mucho antes de tomar una cámara y empezar con el rodaje. Este análisis de la situación actual, servirá para ubicar nuestro documental en el contexto de la información que ya exista del tema a tratar, para no repetir información o para utilizarla como confrontación de lo que vayamos a exponer; podrá ser fuente de datos para fundamentar afirmaciones que se hagan en el documental; nos dará pautas para el Guión que definamos para la estructura dramática del documental. Este documento previo, iniciático, general y amplio en sus aproximaciones, conceptos e ideas puede conformarse en una escritura automática, con notas aparentemente inconexas, con ideas vagas o información concreta y dura. El proceso de la escritura en papel, en un cuaderno, en la tableta electrónica o donde se prefiera es necesario pues al hacerlo la mente ordena las ideas, categoriza la información y va dando claridad sobre la misma. Escribir, hacer

mapas conceptuales, o cualquier otra herramienta que deje plasmado en papel las reflexiones de nuestro objeto de estudio es fundamental para avanzar en el conocimiento del mismo.

Desde luego, en esta etapa se puede recurrir a la palabra hablada, a escuchar a otros sobre lo que piensan de tal o cual cosa, de preferencia escuchar a quien conoce el tema. Pero la simple discusión con amigos o colegas dará luz sobre cómo abordar el fenómeno que queremos documentar.

3.2.4. ENUNCIACIÓN DEL TEMA



Al haber obtenido mayor información sobre aquello que queremos hacer en nuestro documental, podemos abordarlo ya incluyendo el punto de vista del autor, así, el planteamiento del Tema, en esta propuesta metodológica, lleva ya en su redacción una posición autoral que debería estar plasmada en el trabajo final.

El tema puede plantearse en una palabra como “marginación” pero preferiblemente debería formularse en el formato de una hipótesis muy detallada, “Si... entonces...”, así podríamos decir “Si la marginación de los pobladores de las colonias altas de Santa Martha en la Delegación Iztapalapa se debe al reducido transporte público, entonces esto les impedirá permanecer en sus puestos de trabajo”. Esta afirmación, lleva en sí misma la pregunta y la respuesta, dramáticamente estructura el documental en un principio y un fin, lleva el punto de vista del documentalista y del documental, es la reducción mínima de todo el proceso metodológico, deberá ser la guía y la condición única que lleve todo el discurso documental.

Desde luego, llegar a esta afirmación no es fácil y aunque aquí la coloque como primera etapa del

proceso de redacción del guión documental no necesariamente se logrará plasmar después de haber realizado el análisis de la situación actual, de nuestro objeto de estudio. Quizá nunca quede patente para el documentalista esta etapa, pero es parte de esta propuesta metodológica que obliga al investigador documentalista a plasmar en palabras explícitas y claras el *Tema*.



Imagen 178. Archivo Adan Zamarripa Salas

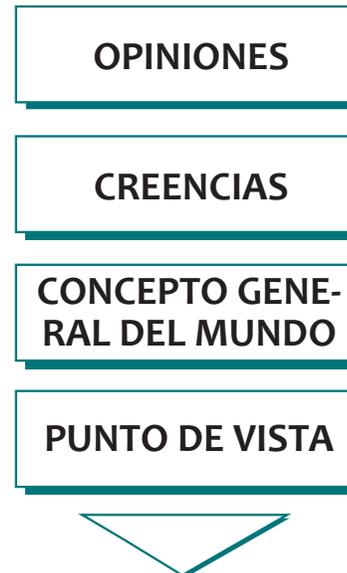
3.2.5. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA



Enunciado el *Tema* se plantea la problemática, donde se redactará cómo mejor prefiera el investigador documentalista aquello que va a retratar. Aquí se echa mano del análisis de la situación actual y será la concreción casi esquemática de todo aquello que se

recopiló en esa etapa. Dentro de este planteamiento se deben especificar las partes, los personajes, las instituciones, los fenómenos sociales, políticos, religiosos, psicológicos y demás que afecten al *Tema*. En una tesis el *Planteamiento del Problema* también se nombra como Problemática por Resolver; sin embargo, en esta metodología no se pretende resolver ningún fenómeno social, tan sólo, como su nombre lo indica, plantear la problemática, mostrarla de la mejor manera posible, comprensible, clara, concisa, así como fomentar la discusión de las partes, confrontar ideas, aunque, como es sabido, el punto de vista autoral, estará de algún modo presente, más aún si el trabajo está patrocinado o es encargado por una persona, institución o compañía.

3.2.6. PUNTO DE VISTA



En este texto se ha mencionado muchas veces el concepto de *Punto de Vista* como aquello que piensa, siente o cree el documentalista sobre el tema tratado. Todos tenemos un Punto de Vista sobre los fenómenos sociales, políticos, culturales, económicos, históricos, en fin, sobre cualquier tema, seamos conocedores o no. Es inherente al ser humano que categoriza todo como bueno o malo, correcto o incorrecto, atractivo o desagradable, cierto o falso.



Somos entes morales y aunque el aprendizaje y la experiencia nos hagan tolerantes y aparezcamos ante el mundo como comprensivos, abiertos al diálogo y al cambio, en el fondo tenemos creencias acerca de la construcción del mundo enraizadas desde la infancia y que son difíciles de cambiar. Desde luego que la percepción del entorno se modifica con base en la educación, a la experiencia, a la interacción con otros seres humanos.

El Punto de Vista está conformado por lo aprendido en la familia, en el entorno de la infancia y la adolescencia, la escuela, la iglesia, los centros culturales y deportivos, el país, el pueblo, la colonia, es el *hábitus* bourdiano que conforma al individuo. Así, el ambiente socio económico y cultural que moldeó las primeras décadas de vida se verán reflejados en el *Punto de Vista* del ahora autor de documentales.



Imagen 179. Archivo Adan Zamarripa Salas

Este concepto ha sido estudiado por varios autores como Wilhelm Dilthey (2013), perteneciente a la corriente Hermenéutica de mediados del siglo xx donde habla de la *cosmovisión* de los individuos que son el conjunto de **opiniones** y **creencias** que conforman la imagen o **concepto** general del **mundo**. La *cosmovisión* del individuo define ideas que aplica a la política, la economía, la ciencia, la religión y la moral. En esta misma escuela, Pierre Bourdieu expande la discusión a otros elementos de vida cotidiana como la moda, la amistad, el tra-

bajo y a los hábitos de cada individuo. En el capítulo uno de esta tesis se define este concepto con mayor profundidad.

El *Punto de Vista* puede resumirse así: Mecanismo psicológico, espiritual, emotivo, intelectual de selección, síntesis y estructuración de los elementos de la realidad que conforman las ideas del mundo del autor.⁴⁰

3.2.7. IDEOLOGÍA

Punto de Vista e Ideología son conceptos que caminan de la mano en el pensamiento humano, pero su diferencia radica en que el *Punto de Vista* es individual y la *Ideología* es colectiva. De allí, connotaciones tales como ideología política, religiosa, social, económica o social. Sin duda es una palabra que desde el siglo xix, cuando Marx y Engels la utilizaron para determinar la ideología dominante del imperialismo como el modelo opresor de los pueblos, contraria al comunismo, es utilizada peyorativamente para referirse al pensamiento emanado del poder y que domina las masas (*Macardis y Hulling, 1998*).

Jean Pierre Faye (1998) designa al siglo xx como el *Siglo de las Ideologías* ya que se convierte en el marco conceptual de movimientos sociales y de pensamiento de las masas educadas en los medios de comunicación, la propaganda, la violencia y la represión. Fascismo, imperialismo, liberalismo, conservadurismo, comunismo, reformismo, socialismo, anarquismo, racismo, nacionalismo son algunas de las *Ideologías* que predominaron en el siglo pasado, así también movimientos como feminismo, pacifismo, ecologismo y otras *Ideologías* no necesariamente políticas pero sí que buscan la igualdad entre las personas con una vocación transformadora

⁴⁰ Esta definición es una adaptación de la expuesta por el Mtro. Fernando Martínez Monroy (quien se ha especializado en el estudio de los géneros dramáticos y la escritura para teatro), en sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Él es heredero académico de Luisa Josefina Hernández, profesora también de la facultad y dramaturga de la última mitad del siglo XX que ha sido reconocida por sus estudios de teatro.

para la sociedad. En cuanto a la religión el fundamentalismo islámico, la teología de la liberación, por no contar con las creencias clásicas como el cristianismo, el hinduismo, el judaísmo y otras más son algunas de las Ideologías dominantes durante el siglo xx.

En las décadas de 1980 y 1990, la idea de *Ideología* evoluciona, gracias al deconstructivismo (Derrida) además de la postmodernidad, que proponen un pensamiento débil, una Ideología flexible frente al cambio desconcertante de final de milenio.

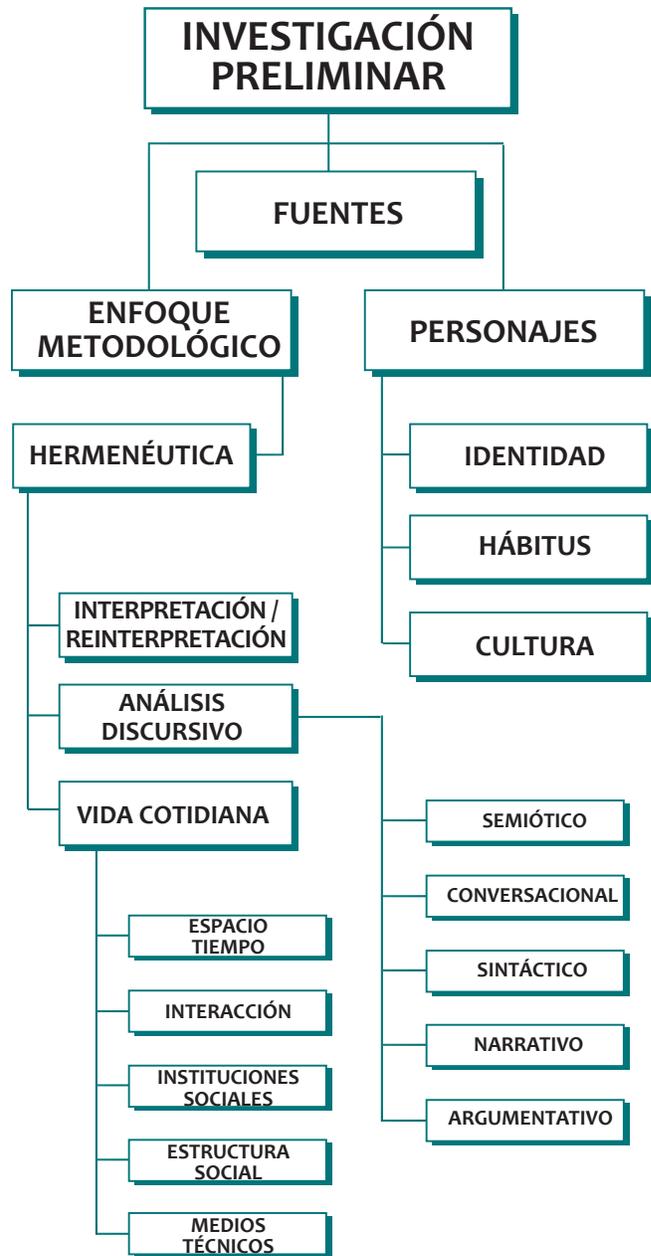
Para esta metodología la *Ideología* se propone como la determinación autoral de un posicionamiento moral, religioso si es el caso, ético, pero sobre todo en el pensamiento político que le dará cuerpo a su trabajo, ya que esta perspectiva guiará la toma de decisiones en cuanto aquello que se verá y oír en pantalla.

Tanto el *Punto de Vista* como la *Ideología* son un trabajo interno del autor o autores, no debe ser necesariamente expresado públicamente, aunque a veces sea obvio este posicionamiento como en los documentales que tratan temas históricos, sobre todo de hechos recientes, donde parece indispensable que se tome partido por una de las partes, lo cual determina la *Ideología* del realizador. Además, en los documentales por encargo, la *Ideología* y el *Punto de Vista* tendrá que ser del patrocinador o contratante, de lo contrario el documental simplemente nunca saldrá a distribución. Queda a discreción ética del documentalista si acepta el trabajo que le ofrecen o no.



Imagen 180. Archivo Adan Zamarripa Salas

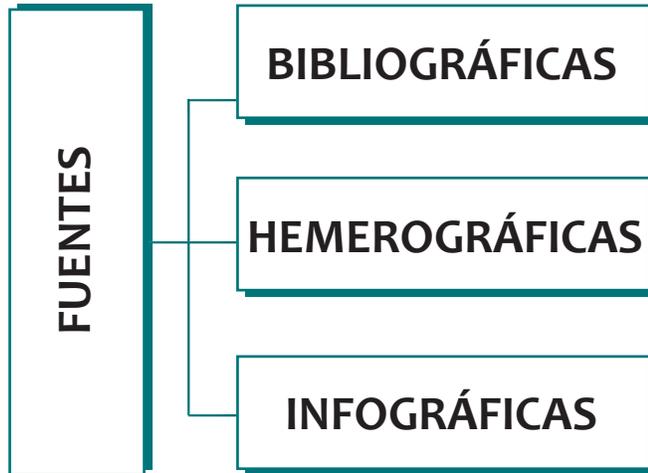
3.3. INVESTIGACIÓN PRELIMINAR



En esta metodología se propone seguir los procesos linealmente aunque la práctica indica que éstos son flexibles, intercambiables, adaptables, se pueden suprimir partes o redundar en otras. Sin embargo, la claridad que da el rigor de seguir un plan de trabajo ofrece claridad de conceptos, ideas y confirma lo que se quiere decir a través del documental a realizar. En este apartado la referencia directa es con el capítulo



uno de este mismo trabajo, donde se exponen las herramientas teórico metodológicas que ayudarán a la elaboración de la investigación para el desarrollo de proyectos de cine documental. La intención es dar una explicación menos teórica y más operativa.



3.3.1. FUENTES

Como se menciona en el primer capítulo de esta tesis, las *Fuentes* pueden provenir de muchos lugares, personas, instituciones y desde luego, de documentos. En las *Fuentes* documentales están las clásicas; bibliográficas, referentes a libros, ya sean impresos o electrónicos; hemerográficas, a cualquier documento impreso o electrónico de tipo periódico como revistas, periódicos, suplementos; infográficas que se refieren a cualquier texto o información salida de la web, como blogs, páginas personales, resúmenes académicos y un sinnúmero de sitios que contienen información la cual debe ser verificada, pues si existen documentos falsos académicos, qué podría esperarse de sitios no auditados por especialistas como se supone en revistas especializadas y publicaciones provenientes de editoriales formales. Dentro de este esquema está lo que se ha dado en llamar *Web Profunda*, que son páginas demasiado especializadas para aparecer en los sitios de búsqueda tradicionales, son sitios de universidades, enciclopedias, centros de estudio o instituciones públicas o privadas que requieren un acceso privilegiado ya sea por medio de contraseñas que sólo son dadas a otras instituciones simi-

lares o son consultadas por tan poca gente que no se adhieren a ningún motor habitual de búsqueda como Google o Yahoo.

Existen herramientas en internet de búsqueda que indagan en estos sitios privilegiados; sobre cine especialmente como Ci.net e IMDB; de cine mexicano cinemexicano.mty.itesm.mx (un buen sitio, pero que no se ha actualizado desde 2006); de información general completeplanet.com, infomine.ucr.edu y muchos sitios más, algunos de ellos de paga. Cada vez más internet se convierte en la fuente principal de información, su rango de operación es muy amplio y tiene mayor posibilidad de llegar a la información especial requerida, más fácil, más rápido y con mayor actualidad que los libros y revistas impresas.

Esto a cuanto *Fuentes* documentales, pero además están las *Fuentes* monumentales que se refiere a las construcciones, artefactos, utensilios, muebles, arte y artesanía y demás cosas hechas por el hombre. Las *Fuentes* orales, uno de las herramientas que esta tesis le da un valor singular para el documentalista y son aquellas que narran tradiciones, anécdotas históricas comunitarias, canciones, cuentos, leyendas y que son transmitidas de generación en generación. Así como las *Fuentes* vivas que son los personajes que han vivido directamente los hechos, las situaciones sociales o fenómenos culturales que queremos recuperar a través de un documental.

3.3.2. PERSONAJES



Hablar de personajes en el cine se refiere casi exclusivamente a la ficción, sin embargo, el cine documental siempre ha utilizado personajes para contar sus historias y sus temáticas, es a través de ellos que conocemos lo que sucede o ha sucedido, son la voz del director y expresan el punto de vista, la ideología y en general, la manera de pensar de los autores. Desde luego, la selección la hace el realizador y es allí donde los personajes se forman, al igual que el guionista define quién es su personaje principal que llevará la historia a lo largo de la película, es el realizador del documental el que elige a su personaje o personajes que expresarán lo que el busca sea expresado, aquello que quiere sea denostado y también ocultar los asuntos que incomodan.

Para conocer a este personaje, tal como si estuviéramos construyendo un personaje de ficción, debemos ubicarlo en una *Cultura*, un *Hábitus* y una Identidad especial, desde luego no inventada por el realizador, sino investigada y verificada por él.



Imagen 181. Archivo Adan Zamarripa Salas

3.3.2.1. CULTURA

Definir la *Cultura* de los individuos a los que se documenta es tarea fundamental del realizador, ya que dará una perspectiva amplia del por qué actúan de tal o cual manera. La posición privilegiada del documentalista que puede estar en el lugar, vivir un

tiempo las problemáticas, pero que finalmente no le pertenecen, al menos no en carne propia, y que puede salir en cuanto quiera para regresar a la comodidad de su casa, de su vida cotidiana, no debe ser causa para perder de vista el grupo social al que retrata. Como se menciona en el primer capítulo *Cultura* puede resumirse como el conjunto de hábitos, tradiciones, creencias religiosas y morales, afiliación política e ideológica de los individuos en un grupo social determinado que puede ser un pueblo, una comunidad o hasta una familia.

3.3.2.2. HÁBITUS

Sin embargo, el concepto *Cultura* es insuficiente para conocer al individuo, por eso esta metodología recurre al término acuñado por Pierre Bourdieu, *Hábitus*, el cual amplía y contemporaneiza el concepto de *Cultura* agregando factores propios del siglo xx que pertenecen a la vida cotidiana como hábitos de vestuario, alimentación, educación, relaciones sociales. Da al individuo un marco conceptual y de creencias de lo que es el mundo, es transformable y estructura la vida de los individuos en relación con sí mismo y con los otros miembros de su comunidad. El documentalista debe inmiscuirse lo más posible en el conocimiento de los individuos que retrata, identificar los fenómenos que determinan su vida y la manera en que responde a ellos será una de sus tareas primordiales en la investigación para el documental.

3.3.2.3. IDENTIDAD

Así como la *Cultura* y el *Hábitus* ayudan en la formación del personaje que queremos retratar y llevar a la pantalla su Identidad es un concepto ligado a su procedencia étnica, familiar, comunal y religiosa. Desde luego que los tres conceptos caminan de la mano y pueden abarcar las mismas ideas y reflexiones, es dentro de esta metodología que se decide separar para un mejor análisis de este elemento fundamental de la estructura dramática de todo producto narrativo audiovisual; el personaje o los personajes principales.



La *Identidad* es la pertenencia, si la *Cultura* es algo con lo que se convive y se elige, el *Hábitus* es la manera en que cada individuo define su lugar y su operación en la comunidad donde habita, la *Identidad* está dada por el lugar de nacimiento o de crianza, se determina por el grupo étnico de procedencia así como por las costumbres religiosas, culturales, sociales e ideológicas de la comunidad cercana y aunque sea inherente para el individuo pues es externa a él, si es elegible y cuestionable por él mismo. El cine documental sobre mujeres es un ejemplo donde se rompe con la tradición de las comunidades aunque la *Identidad* exista en ellas.



Imagen 182. Archivo Adan Zamarripa Salas

3.3.3. ENFOQUE METODOLÓGICO

En el capítulo 1 se hace una reflexión y análisis del enfoque metodológico seleccionado en esta investigación donde la *Hermenéutica* toma un papel preponderante para el conocimiento de la realidad que busca ser comprendida, a través de un documental, por los realizadores cinematográficos. Los conceptos anteriores han dividido en dos este trayecto; por un lado al autor y el conocimiento de sí mismo y por otro al personaje o personajes por investigar y documentar y algunos conceptos que habrá que definir para acercarnos al conocimiento de los mismos.

La *Hermenéutica* nos ofrece el trazo metodológico, el camino con sus etapas, procesos y reflexiones para acompañar la investigación a través de una serie de etapas bien determinadas que darán como resultado un trabajo amplio, comprensible, explícito y práctico para el documentalista frente a su objeto de estudio y la complejidad de las formas simbólicas que involucran su mundo, su *Hábitus*, su *Ideología* y su *Cosmogonía*.

3.3.3.1. LA VISIÓN HERMENÉUTICA

La *Hermenéutica* nace como una teoría para el análisis de textos religiosos en el Siglo XIII, pero es hasta que Wilhelm Dilthey en su *Origen de la Hermenéutica* (1900), utiliza el término como un método no romántico ni naturalista, considera a la realidad como punto de partida para el análisis de un texto, el lugar de origen, la historia del autor y de su época, en un momento donde el autor y el momento cuando se habían escrito las obras era menos importante que su interpretación para el momento de ser leídas. Así, agrega las disciplinas emergentes como psicoanálisis, sociología, antropología y historia al estudio de los textos.

Por su parte, Martin Heidegger en su obra *El Ser y El Tiempo* (1927), encuadra la *Hermenéutica* y confina el estudio de los textos en un análisis más riguroso y científico, evitando las especulaciones argumentativas.

Proveniente de la escuela de los *Mass Media* norteamericana, John B. Thompson en su libro *Ideología y Cultura Moderna* (1991), elabora su *Hermenéutica Profunda*, agregando el estudio de las formas simbólicas al unir teoría y práctica al análisis de la cultura, la ideología, la comunicación de masas a través de un marco metodológico a interpretativo, apoyándose en los contextos sociales e históricos donde se desarrollan.

Así, la *Visión Hermenéutica* es un marco filosófico, que propone un acercamiento de las formas simbólicas al tema que nos preocupa de una manera rigurosa, alejada de la argumentación metafórica, más

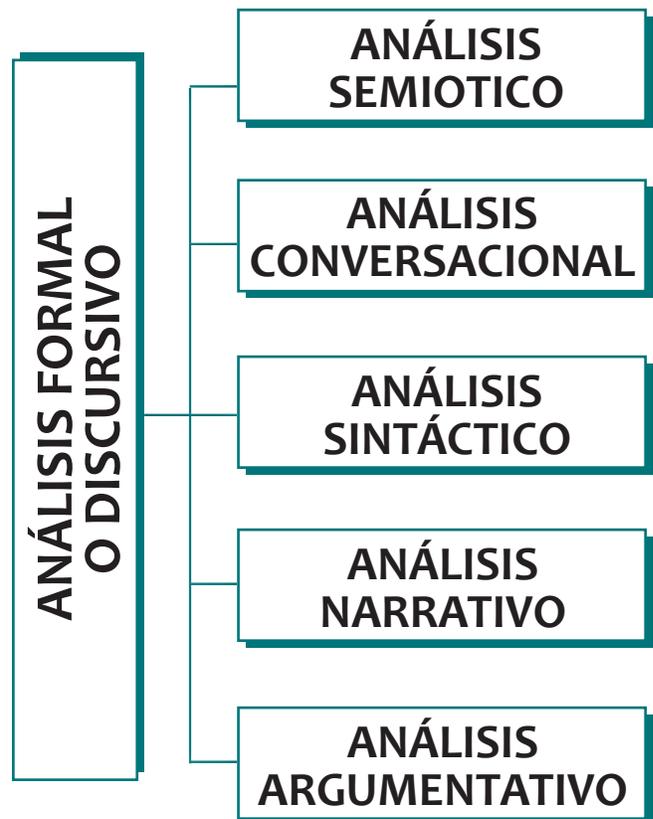
cercana a la descripción tácita de los hechos aprovechando las disciplinas que nos da la modernidad del pensamiento positivista como son la sociología, el estudio de la historia, la psicología, las ciencias de la comunicación, la antropología, la lingüística así como la economía y la ciencia política.

La propuesta metodológica de la *Hermenéutica* es así:⁴¹



a) Análisis de la vida cotidiana del sujeto, a través de tres fases: el análisis socio histórico, el análisis formal o discursivo y la interpretación y reinterpretación.

El análisis socio histórico observa la transmisión de las formas simbólicas en condiciones sociales e históricas específicas. Esta primera fase se divide a su vez en cinco niveles más:



El primer nivel es el ámbito del espacio tiempo; es decir ubicar el lugar y la época del documental, definitivo para los de carácter histórico.

El segundo es el campo de interacción; que son las reglas y convenciones para las relaciones entre individuos para el proceso comunicativo.

El tercer nivel es el de las instituciones sociales; así mismo son las reglas y convenciones del individuo para con la sociedad y sus instituciones como la Iglesia, el grupo cultural, la familia o la colonia.

El cuarto nivel es la estructura social; que son los ámbitos socio económicos, culturales y políticos en que se mueve el individuo y su ubicación de poder e interacción dentro de ellos.

En un quinto nivel están los medios técnicos de transmisión; que van desde la palabra hablada, la gestualidad, y otras formas comunicativas como el vestuario, el maquillaje así como los tecnológicos como el teléfono, la web y todos los demás sistemas de comunicación existentes.

⁴¹ La descripción detallada de la parte de esta propuesta de la *Hermenéutica Profunda* de John B. Thompson están ampliamente descritas en el capítulo uno de esta tesis.

La segunda fase de investigación es el análisis formal o discursivo, dividido en cinco niveles:

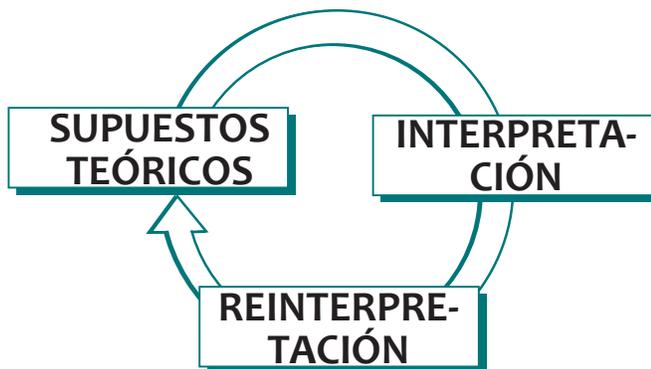
Análisis semiótico; que relaciona las formas simbólicas de la comunicación con el individuo, ya sea desde el poder, en relaciones personales o grupales.

Análisis conversacional; es el directo, el obvio, el cotidiano. Es la plática directa, la palabra hablada que puede ser interpretada de muchas maneras utilizando las herramientas aquí descritas.

Análisis sintáctico; que ve la gramática y la sintaxis y sus distintas formas de uso según el grupo social o familiar.

Análisis narrativo; que analiza la manera en que se cuenta una historia y el lugar que se dan a los personajes en la misma.

Análisis argumentativo; es la capacidad del individuo para exponer sus ideas y la manera en que la reciben los otros.



La tercera fase de investigación en esta propuesta metodológica es la *Interpretación / Reinterpretación*: que corresponde al investigador y es ya una fase de análisis donde creará supuestos teóricos, o en este caso, se formará una idea clara de los individuos que quiere documentar, más allá de lo que el mismo sujeto cree de sí mismo.

3.4. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS



Obtenido un marco teórico conceptual con los procesos arriba descritos, se puede comenzar la investigación propiamente dicha, aunque es claro que ésta comenzó desde el momento en que se decidió el *Tema* por tratar. Aunque lo he mencionado en diversas ocasiones, vale la pena recalcar que esta metodología no es lineal, aunque la sugerencia es tratar de llevarla de tal manera, ya que tanto el tema, como los personajes pueden variar cuando el documentalista conoce más del fenómeno que está analizando y fotografiando. En todo caso este texto tiene la intención de funcionar como apuntes para conocer el proceso de investigación para el documental, como aporte al proceso de investigación, ofreciendo conceptos teóricos y herramientas que pueden servir al documentalista en su trabajo.

3.4.1 ETNOGRAFÍA

En la investigación de campo, propiamente dicha, donde el investigador documentalista sale a la calle y se encuentra cara a cara con sus personajes, está desarrollando un análisis etnográfico, cercano a la gente, observando, escuchando, comprendiendo. Con esta vocación que nos ofrece la *Etnografía* podemos describir las siguientes herramientas que nos ofrece y que ayudarán al documentalista en su trabajo.

3.4.2. LA ENCUESTA

Ofrece datos estadísticos, no debe ser más que una referencia de la información que buscamos recuperar. Para el documentalista es una fuente de datos que pueden inclusive ser utilizados dentro del documental, pero aunque podría ser fidedigna el documental está más interesado en la gente, en los personajes que aparecen allí, en los rostros que hablan y relatan sucesos más que en los números más propios de un trabajo académico arbitrado.

3.4.3. ENTREVISTA CUALITATIVA

Herramienta fundamental, casi inherente a todo documental, ya sea realizado en la producción como en la investigación previa, la entrevista a profundidad es esencial para comprender a nuestros personajes. Sin duda, saber hacer una entrevista, más cuando hay de por medio una cámara y un equipo de producción escuchando, es un arte que se aprende durante el trabajo de campo. Muchos documentalistas reconocidos son notables entrevistadores, aunque nunca ni sus voces o sus rostros salgan a escena. Qué preguntar y cómo hacerlo, además de encontrar a la persona adecuada es un trabajo que será dado precisamente por la investigación previa que sugiere esta metodología.

3.4.4. LA HISTORIA ORAL Y LA HISTORIA DE VIDA

Por medio del proceso de escritura, principalmente, los sujetos investigados ofrecen sus historias y anécdotas que servirán para conformar la estructura dramática del documental. Este proceso sirve para seleccionar a quienes posteriormente pueden ser elegidos para ser los protagonistas del documental. El cine documental social no sólo es el retrato de los hechos y fenómenos sociales que nos interesa descubrir en pantalla, es sobre todo, la historia de las personas, y a través de estos instrumentos de investigación etnográfica podemos conocer más a nuestros personajes.

3.4.5. ANÁLISIS DEL DISCURSO

Ya propuesto en la *Hermenéutica Profunda*, de Thompson, el análisis del discurso es un herramienta metodológica fundamental para comprender a nuestros personajes. Tanto desde la lingüística como desde la semiótica, el discurso humano es factible de ser analizado tanto entre individuos como aquel que viene desde el poder.

La ritualización del fenómeno discursivo correspondiente a cada grupo social, así como los espacios y tiempos en que sucede, además de la repetición de conceptos morales, religiosos y políticos a través de él y la jerarquización que el habla ofrece en el grupo social, son partes fundamentales en la comprensión y análisis del discurso.



Imagen 183. Archivo Adan Zamarripa Salas



3.5. PRODUCCIÓN

Esta propuesta metodológica no incluye la producción del documental como tal. Sin embargo, se establece en los procesos que ya terminada la investigación preliminar debería pasarse a la producción en sí. Lo cual no necesariamente es grabación, más bien se comenzaría con el proceso de preproducción, con el primer paso de cualquier producto audiovisual: el guión.

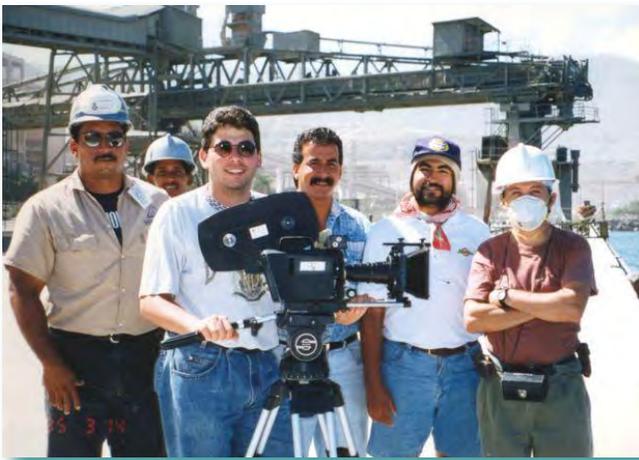


Imagen 184. Archivo Adan Zamarripa Salas

3.5.1. GUIÓN DEL DOCUMENTAL

En el documental el guión puede ser construido a partir de cualquier fenómeno social, político, económico, ecológico, religioso, en fin, humano. Es un escrito aislado, apuntes al azar, no existir, algo detalladísimo e inútil. En general es un texto farragoso y comprensible sólo para el documentalista, quien generalmente es, a la vez, guionista y realizador. De entrada comprender que, a diferencia del cine de ficción donde hay formatos establecidos desde hace más de 60 años de cómo debe escribirse un guión y que aún funcionan, en documental no hay ni remotamente tal cosa. (Mendoza, 2011)

Hay quienes desconocen por completo la escritura de un guión documental como Víktor Kasakovski⁴² quien afirma no hace guión si no imágenes, subestimando la historia a la “toma”, pieza mínima cinematográfica. Otros como Michel Rabiger, autor de textos sobre el documental, están a medio camino llamando al guión más como “planeación”. Jean Rouch⁴³ por su parte, comenta que nunca escribió nada antes de filmar y que cuando tuvo que hacerlo por razones financieras las películas no se han hecho, así, considera a la cámara y a la grabadora de audio como herramientas de investigación similares al bloc de notas, sintetizando en ese proceso la investigación y la filmación en sí.

Por su parte Frederick Wiseman, documentalista que ha trabajado principalmente para la PBS norteamericana, hace una pequeña investigación seguida del registro de la imagen y del sonido. Dziga Vertov, en cambio, si consideraba el guión documental como pieza clave del proceso aunque más en un sentido de planeación que de estructura dramática y propone algo inaudito, donde el guión es un proceso posterior a la exhibición del documental, como conclusiones del trabajo en pantalla. (Mendoza, 2011; 29 – 38)

Podemos retomar del libro *El guión para cine documental*, de Carlos Mendoza (2011) el siguiente párrafo:

El guión para documental es – en la práctica- uno de los ejes estratégicos del proceso de producción, porque representa el mecanismo que demanda la información recabada durante la investigación; contribuye a la organización de los datos; obliga a determinar la estrategia para presentar esa información al espectador; plantea las necesidades técnicas y logísticas que debe resolver la producción; hará las veces de guía durante el rodaje y porque –finalmente- será el instrumento para hacer un balance de lo filmado y reformular u orientar el discurso durante la etapa de montaje. (39)

Así, comprendemos en esta metodología al guión documental como la parte final de este protocolo

⁴² Víktor Kasakovski (Leningrado, 1961), documentalista ruso multipremiado, entre sus principales trabajos están: *Vivan las Antipodas!* (2011), *Svyato* (2005), *Rusia desde mi ventana* (2003), *Te amo* (2002) entre otras.

⁴³ Mencionado en el capítulo 2 de esta tesis



de investigación, el documento que el realizador formulará y que le servirá como guía para todo el proceso de producción. Es muy lejano al guión del cine de ficción, no hay diálogos y tal vez ni siquiera una estructura dramática que contenga un principio y un final. Es claro para mí, tanto en experiencias propias como en la de compañeros documentalistas, que el documental es un **trabajo en proceso**, que sólo al irlo realizarlo se puede conocer su estructura, es un ente vivo que se mueve, se modifica, cambia y se autodestruye ininidad de veces. Habrá autores que quieran tener un guión muy exacto sobre cómo va a ser su documental, tal como lo que solicitan las escuelas de cine a sus alumnos, pero para aquellos que se dedican profesionalmente al documental, pocas veces tienen un guión estructurado, comprensible para otros y perdurable.

Sin duda, a través de la metodología aquí propuesta, se puede realizar un guión documental, pero no es pretensión de este escrito recetar un formato rígido y preciso, si no por el contrario, dejar al arbitrio de cada documentalista la manera en que trabajará sintiéndose lo más cómodo posible. En esta tesis se han ofrecido las herramientas y los conceptos para comprender e interpretar un fenómeno social, ya dependerá de cada cineasta cómo lo plasme en papel, la forma en que lo esculpa en la pantalla.

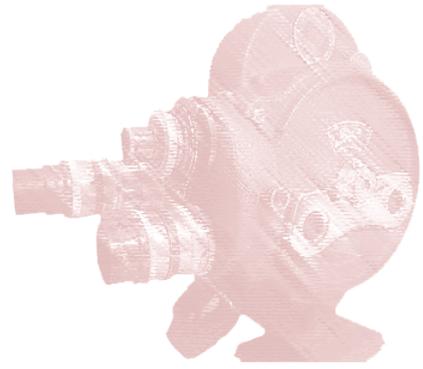


Imagen 185. Archivo Adan Zamarripa Salas

CONCLUSIONES

El trayecto para obtener este producto terminado ha sido complejo y ha transitado por vertientes inesperadas que han modificado mi percepción del estudio y comprensión del fenómeno del documental. Para iniciar esta investigación retomé algunos conceptos e ideas que he trabajado a lo largo de varios años respecto a la investigación para crear personajes realistas en el guión cinematográfico de ficción. Sin embargo, al darme cuenta de que lo que estaba haciendo era un método para adquirir conocimientos significativos de la realidad, decidí retomar esas exploraciones y darles un giro hacia la investigación previa a la realización del documental de carácter social. Finalmente, lo que se busca en ambas vertientes del fenómeno cinematográfico, es decir, del cine de ficción y del cine documental, son personajes verosímiles, creíbles, identificables, por ello el sistema de apropiación es compatible y no debería enfrentarse. En los textos que existen para comprender y crear (inventar) a los personajes de ficción como aquellos de Linda Seger, Jean Claude Carriere y Syd Field⁴⁴, el enfoque principal es psicológico más que sociológico, está interesado en el análisis personal, en la propia historia del individuo más que en el entorno y la herencia cultural que lo conforma. Por ello, este análisis que propongo se involucra en aquello que sucede alrededor del personaje; su cultura, su identidad, su *Hábitus*, sus relaciones con el poder, la familia y la sociedad además de la manera en que se expresa verbalmente.

Así, al darme a la tarea de formular esta metodología, he encontrado con pocos textos que abordan este punto de vista y por ello esta tesis es un ejemplo de cómo lo interdisciplinario es la fórmula contemporánea adecuada de acercarse al fenómeno que se busque investigar, ya que en este trabajo, la bibliografía principal no es sólo de cine documental sino



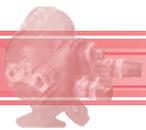
también de sociología, antropología, lingüística y otras disciplinas que han contribuido al cuerpo teórico filosófico de este trabajo.

Asimismo, en décadas de trabajo cinematográfico, he encontrado la falta de rigor académico en la investigación en la mayoría de los documentalistas, así, otra parte sustancial de esta tesis es la exposición de algunos documentalistas y sus métodos de investigación. Las fuentes que sirven de comparación entre mi propuesta y esta manera de trabajar de los documentalistas actuales en México se basa en entrevistas, tanto aquellas recuperadas en revistas de cine como las pláticas informales que he tenido durante años con un buen número de cineastas en activo.

Desde luego, debo recalcar que mucho de la tesis y del método que se propone parte de mi observación del trabajo documental en el que he participado donde hay poco rigor, la mayoría de las veces, en la investigación previa a la grabación de la película y que considero una falla fundamental en el quehacer cinematográfico. Hablo, sobre todo, del documental social, no del científico, el cual sí tiene, o al menos eso aparenta, un rigor en la investigación anterior a la grabación.

Respecto a la tesis en sí, el objetivo principal es crear una metodología para documentalistas aprendices, principiantes y experimentados, basada en herramientas de investigación social, enmarcadas en conceptos teóricos y filosóficos, que ayuden en el conocimiento de la realidad y sus personajes, para trasladarlo al discurso del documental cinematográfico sin perder de vista el punto de vista autoral, así como sus objetivos comunicacionales.

⁴⁴ Sus libros están mencionados en la Bibliografía.



Los fundamentos teóricos y filosóficos así como las herramientas de investigación son presentadas de manera extensa en el primer capítulo de este trabajo, allí comienza a formularse la metodología propuesta comenzando con el reconocimiento de las fuentes de las cuales podemos obtener información, ya sea documental, histórica o contemporánea y viva. Es importante para esta propuesta determinar que es cultura y se apoya el concepto con el del *Hábitus* de Pierre Bourdieu y el de identidad, usado mucho en la antropología. Se hace después una recapitulación que busca crear un paradigma teórico filosófico que ayude a comprender la totalidad del método, así se menciona a la Hermenéutica como el fundamento que dará sustento al resto del modelo. De aquí se parte hacia la etnografía que es la disciplina que recoge las ideas fundamentales del cómo y del para qué debe hacerse una investigación en los grupos sociales, además ofrece las alternativas herramientas de las que puede recurrir el investigador y que son parte sustancial de esta tesis.

Las herramientas de investigación social seleccionadas para el trabajo del documentalista son la encuesta, la entrevista profunda o cualitativa, el recurso de la historia oral o historia de vida y, por último, se recalca la importancia de la interpretación por parte del cineasta a través del análisis del discurso.

El cine de ficción tiene un método bien establecido que, no obstante los cambios tecnológicos, sigue en esencia siendo el mismo, desde la escritura del guión hasta la proyección en las salas de cine, sus ventas para el hogar y la parafernalia publicitaria y logística que acompañan a cada película. En cambio, el desarrollo del documental ha sido dispar y ha tomado múltiples caminos como puede apreciarse en el segundo capítulo de esta tesis, donde se hace un recorrido por las distintas *Escuelas Documentales* y las diferentes épocas de cada una, así, el documental ha transitado su siglo de historia de maneras muy distintas, casi siempre como un producto especializado, inclusive muchas veces dirigido a un público limitado como cuando es evidentemente didáctico. En este sentido, el documental no ha tenido los alcances de exposición del cine de ficción, salvo contadas excepciones que, por trascendencia social o uso políti-

co o propagandístico, las cintas han salido al circuito comercial de distribución y exhibición.

En ese segundo capítulo también se menciona como sólo es con la llegada de canales de televisión especializados en documentales que realmente el espectro se abre y el gran público accede a él. Desde luego matizado, tendencioso y poco crítico, pero al fin ya, con difusión masiva.

Existen algunas taxonomías del cine documental y ninguna se parece a otra, algunas se enfocan en la temática, otras en la época y algunas más en los países. Por ello, en ese mismo capítulo 2, se propone una división por Escuelas que a su vez está dividido por épocas más que en géneros, pues es una tendencia que cada lugar y tiempo generan un espectro de películas con las misma temática, particularmente el documental social, que responde directamente a los intereses públicos del momento; guerras, depresiones económicas, conflictos internos, educación, etcétera.

Es necesario subrayar que la propuesta de división histórica del estudio del cine documental por escuelas es una propuesta mía, que ha partido de la dificultad de encontrar bibliografía sobre la historia del mismo. El cine documental siempre ha sido un anexo dentro de las historias generales del cine, del cual sí existen infinidad, pero que, sobre todo, hablan del cine de ficción.

Este trabajo pretende ser una guía para todo aquel interesado en el fenómeno del documental y su manufactura, pero no para su análisis o explicación como producto mediático, ya que los resultados del documental terminado pertenece a otros campos de análisis y reflexión como las ciencias de la comunicación, la estética, la filosofía, la crítica cinematográfica, la sociología o el psicoanálisis. Este texto se involucra en las etapas previas, en la investigación inicial, preferentemente antes de siquiera registrar un minuto en video, cine o el medio elegido. Sin embargo, y dada la experiencia propia y las fuentes consultadas, el documentalista investiga documentando, es decir que su primera opción es salir con la cámara y casi de inmediato comenzar a registrar los fenómenos que le interesan. Quizá sea una deformación profesional o la falta de una estructura académica en



el proceso de la creación de un documental, pero sí es práctica recurrente. De allí la necesidad de esta tesis; otorgar herramientas teórico metodológicas a los documentalistas para que, siguiendo su propia manera de trabajo, puedan acceder a la realidad con un método y un cuerpo teórico conceptual mas completo y más eficiente.

Sin embargo, aquellos especialistas que han trabajado por años en el documental, difícilmente cambiarán su método de trabajo, máxime si han obtenido resultados satisfactorios, por ello este trabajo se enmarca en la línea de investigación de Cine Documental que propone el posgrado de Artes y Diseño de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en colaboración con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, ya que el público principal son los estudiantes y novatos en la realización del cine documental de interés social.

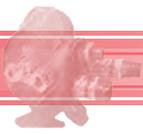
A lo largo de los tres capítulos que conforman esta tesis se ha procurado demostrar la importancia de tener un método para la investigación previa en el cine documental. Aunque las evidencias demuestran lo contrario al estudiar los estilos de trabajo que han tenido los documentalistas a lo largo de cien años de historia, es tiempo ya de que la academia formule paradigmas teórico prácticos para el quehacer documental, para que este fenómeno cinematográfico deje de ser una aventura perpetua de descubrimiento para convertirse en un producto preciso y confiable en el retrato que intenta hacer de la sociedad, de la historia y de la cultura que registra.

Hoy, que la licenciatura de cine en la UNAM es un hecho y que el programa de posgrado conjunto entre la FAD y el CUEC está en marcha, no hay pretexto para no sistematizar el proceso de creación cinematográfica, sea en el terreno de la ficción o del documental. Esta tesis aporta teorías, conocimientos y fórmulas metodológicas así como herramientas de las ciencias sociales, para profesionalizar el quehacer documental en México.

Así, se propone un método para que el documentalista conozca de mejor manera, más ampliamente y con un aparato crítico más desarrollado, el fenómeno social que le atañe documentar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Aceves Lozano, Jorge E. (1998), *La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de la investigación. En el libro Técnicas de investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, México, Addison Wesley Longman.
2. Aufderheide, Patricia, *Documentary Film; a very short introduction*, (2007), New York, Oxford University Press.
3. Aviña, Rafael, (2010), *Filmoteca UNAM 50 Años*, México, UNAM.
4. Barsam, Richard Meran, *Non – Fiction Film: a Critical History*, (1973), Indiana University Press, Bloomington, IN, Estados Unidos.
5. Bourdieu, Pierre, (1988), *La distinción*, España, Taurus.
6. Carriere, Jean-Claude – Bonitzer, Pascal, (1998), *Práctica del guión cinematográfico*, España, Paidós.
7. Dilthey, Wilhelm, (2013), *Literatura y fantasía*, México, FCE.
8. Ellis, Jack C., y McLane, Betsy A., (2005), *A New History of Documentary Film*, New York, Continuum International Publishing Group.
9. Faye, Jean Pierre, *El siglo de las ideologías*, (1998), Barcelona, Del Serbal.
10. Ferrater Mora, José, (1958), *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.
11. Galindo Cáceres, Jesús (Coordinador), (1998), *Técnicas de investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación. En el libro Técnicas de investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, México, Addison Wesley Longman.
12. García Canclini, Nestor, (1986), *Desigualdad Cultural y Poder Simbólico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
13. Giménez, Gilberto, (1994), I. *La Teoría y el análisis de la cultura. Problemas teórico metodológicos. En González, Jorge A, y Galindo, Jesús (coordinadores), Metodología y Cultura*, 1ª edición, México, CONACULTA.
14. Goffman, E., (1993), *Estigma, la identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu.
15. Gubern, Roman (1999), *Historia del Cine*, 3ra. Edición, Barcelona, Anagrama.
16. Habermas, J. (1981), *La reconstrucción del materialismo histórico*, Madrid, Taurus.
17. Habermas, J. (1987), *La teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus.
18. Haidar, Julieta. (1998), *La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de la investigación. Análisis del discurso. En el libro Técnicas de investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, México, Addison Wesley Longman.
19. Hamme, Martín. Atkinson, Paul, (1994), *Etnografía Métodos de Investigación*, Barcelona, Paidós.
20. Heidegger, Martín, (1993), *El ser y el tiempo*, México, Planeta.
21. Macardis, Roy C. y Hulliung, Mark L., (1998), *Las ideologías políticas contemporáneas*, Barcelona, Alianza.
22. Martín Criado, Enrique. (2012), *Hábitus*. En *Diccionario crítico de Ciencias Sociales*, Recuperado en <http://www.ucm.es/info/eorotheo/diccionario/>
23. Martínez – Salanova Sánchez, Enrique (S.F.), *El Documental: Realidad y Abstracción*, Recuperado en <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentcomienzos.htm>
24. Mendoza, Carlos, (2011), *El guión para cine documental*, México, CUEC, UNAM.
25. Mendoza, Carlos, (2011), *Canal 6 de Julio: Documental y Contrainformación. En Peláez, Rodolfo, (Ed.), Documental*, pp. 39 – 58, México, CUEC, UNAM.
26. Phaidon Editors, (2006), *Andy Warhol, Giant Size*. New York, Phaidon Editors.
27. Ramos, Samuel, (1994), *Filosofía de la vida artística*, México, Austral Mexicana.
28. Reyes, Aurelio de los, (1991), *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896 – 1947)*, México, Trillas.



29. Rotha, Paul, (1935), *Documentary Film*, London, Faber and Faber.
30. Ruiz Ávila, Dalia, (2003), *Tejiendo discursos se tejen sombreros. Identidad y práctica discursiva*, México, Universidad Pedagógica Nacional.
31. Sadoul, Geroges, (1983), *Historia del Cine Mundial: Desde los Orígenes*, México, siglo XXI Editores.
32. Safa Barraza, Patricia, (2012), *El concepto del Hábitus de Pierre Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México*. En CIESAS Occidente, Universidad de Guadalajara. Recuperado en <http://www.cencar.udg.mx>
33. Pérez Murillo, M^a Dolores, *Temas del cine documental como fuente para la historia de América Latina en el siglo XX*. Naveg@américa. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas 2010, n. 4. Disponible en <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: 25 noviembre 2014]. ISSN 1989-211X.
34. Remedi, Claudio, *Apuntes para una historia del cine documental Argentino*. <http://docacine.com.ar/histar.htm>, [Consulta: 25 noviembre 2014]
35. Sierra, Francisco, (1998), *Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social*. En el libro *Técnicas de investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*, México, Addison Wesley Longman.
36. Thompson, John B, (1998), *Ideología y cultura moderna*, México, UAM – X, 2da. Ed.
4. Ortega, María Luisa, (Núm. 4, 2011), *Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano*, Cine Documental, Argentina, recuperado en <http://revista.cinedocumental.com.ar>
5. Ramírez, Francisco, (Año 14, Núm. 32, sep. – dic. 2008), *La Guerrilla y la Esperanza: Lucio Cabañas Entrevista con Gerardo Tort*, Estudios Cinematográficos, México, UNAM – CUEC.
6. Sañudo, Erick, (Año 14, Núm. 32, sep. – dic. 2008), *Juan Carlos Rulfo "Hacer Documental Es Enablar una Gran Conversación"*. Una Entrevista En el Hoyo, Estudios Cinematográficos, México, UNAM – CUEC.
7. Sepúlveda, Juan Manuel, (Año 14, Núm. 32, sep. – dic., 2008), *La Frontera Infinita: Crónica de la Génesis, Desarrollo y Conclusión de una Película Documental*, Estudios Cinematográficos, México, UNAM – CUEC.
8. Betsy Sussler. (Spring, summer 1984). *Films from the Heartlands of México*. BOMB, 9. E.U.A.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

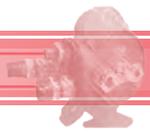
1. Casas, Armando, (Año 14, Núm. 32, sep. – dic. 2008), *Conmover Desde el Documental y Trabajar Por Su Exhibición*: Maricarmen de Lara y Lucía Gajá, Estudios Cinematográficos, México, UNAM – CUEC.
2. Fiesco, Roberto, (Año 14, Núm. 32, sep. – dic. 2008), *El Documental: Nuevo Cine de Ficción: Entrevista con Everardo González*, Estudios Cinematográficos, México, UNAM – CUEC.
3. Gómez Oliver, Carlos, (Año 14, Núm. 32, sep. – dic. 2008), *Aprendiendo a Volar: Reflexiones del Documental Independiente en México*, Estudios Cinematográficos, México, UNAM – CUEC.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA INVESTIGACIÓN SOCIAL

1. Santana Leitner, Andrés, (2013), *Fundamentos para la investigación social*, España, Alianza.
2. Goode, William J., (2008), *Métodos de investigación social*, México, Trillas.
3. Ander-Egg, Ezequiel, (2000), *Técnicas de investigación social*, Argentina, Lumen.
4. Edel Mendioca, Gloria, (2012), *Manuel teórico-práctico de investigación social*, Argentina, Espacio.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA CINE DOCUMENTAL

1. González Vargas, Carla, (2006), *Rutas del cine mexicano 1900 -2006*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía.



2. León, Bienvenido, (2009), *Dirección de Documentales para Televisión: Guión, Producción y Realización*, España, Ediciones Universidad de Navarra.
3. Mendoza, Carlos, (1999), *El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental*, México, UNAM - CUEC.
4. Mendoza, Carlos, (2008), *La invención de la verdad, nueve ensayos sobre cine documental*, México, UNAM - CUEC
5. Niney, Francois, (2009), *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de la realidad documental*, México, UNAM - CUEC.
6. Roviroso, José, (1990), *Miradas a la realidad*, Vol. I, *entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, UNAM - CUEC.
7. Roviroso, José, (1992), *Miradas a la realidad*, Vol. II, *entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, UNAM - CUEC.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA SOBRE GUIONISMO

1. Alatorre, Claudia Cecilia, (1986). *Análisis del Drama*, Jalisco, Gaceta.
2. Beceyro, Raul, (2010), *El guión y la luz en el cine*, Argentina, Universidad Nacional del Litoral.
3. Bentley, Eric, (1985), *La vida del drama*, México, Paidós.
4. Chion, Micheal, (2009), *Cómo se escribe un guión: edición definitiva*, España, Cátedra.
5. Field, Syd, (1994), *Screenplay*, New York, MJF Books
6. Feldman, Simon, (1993), *Guión argumental, guión documental*, España, Gedisa.
7. Linares, Marco Julio, (2002), *El guión*, México, Prentice Hall.
8. McKee, Robert, (2011), *El guión*, Barcelona, Alba.
9. Sánchez-Escalonilla, Antonio, (2014), *Estrategias de guión cinematográfico*, Barcelona, Ariel.
10. Seger, Linda, (2000), *Cómo crear personajes inolvidables*, España, Paidós.

11. Vanoye, Francis, (1996), *Guiones Modelo y modelos de guiones*, (España, Paidós).

REFERENCIAS WEB

1. <http://www.ambulante.com.mx>
2. <http://www.wikipedia.org>
3. <http://www.cdi.gob.mx>
4. <http://www.mora.edu.mx>
5. <http://www.ucm.es/info/eorotheo/diccionario/>
6. <http://www.cencar.udg.mx>
7. <http://revista.cinedocumental.com.ar>

ENTREVISTAS

1. Ardito, Ernesto. Entrevista, Edificio de Posgrado, Ciudad Universitaria, UNAM, octubre de 2014.
2. Chanan, Michel. Conferencias, Centro Cultural Universitario, UNAM, septiembre 2014.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagén 1. Archivo de Adán Zamarripa Salas	IX
Imagén 2. Naranja Mecánica, Dir. Stanley Kubric.	X
Imagén 3. Filmación del documental <i>In the Shadow of Mountains</i> , 2009. Fotografía de Twin Zaw	X
Imagén 4. Imagen principal del documental <i>Pina</i> , de Win Wenders, 2011.	XI
Imagén 5. En la producción del documental <i>Del Olvido al No Me Acuerdo</i> , de Juan Carlos Rulfo, 2000. Archivo de Juan Carlos Rulfo.	XII
Imagen 6. Pancho Villa después de la toma de Ojinaga, fotograma de la película <i>La Vida del Gral Villa</i> , de la Mutual Co.	3
Imagen 7. Fotograma de la película <i>Qué Viva México!</i> de Sergei Einseintein	4
Imagen 8. Dr. Jesús Galindo Cáceres. Conferencia en la Universidad Vasconcelos, Oaxaca. 2012.	5
Imagen 9. Mujeres empujando soldados, Pedro Valtierra, 1998.	6
Imagen 10. <i>Niño Fidencio</i> , Pedro Valtierra, 2010.	7
Imagen 11. Edward Burnet.	8
Imagen 12. Pierre Bourdieu, Conferencia en París, 1998. Fotografía de Remy De La Mauviniere / AP	9
Imagen 13. http://www.casapalacio.com.mx/corporativo	10
Imagen 14. Feligreses de San Hipólito, Excelsior, Foto de Diego Mateos, 2013.	11
Imagen 15. CNN, México.	11
Imagen 16. Fotógrafo Oscar Ruíz, 2014.	12
Imagen 17. Fotógrafo Juan Guzmán, archivo El Universal.	12
Imagen 18. Jürgen Habermas	13
Imagen 19. Fotógrafo Juan Guzmán, archivo El Universal.	13
Imagen 20. George Friedrich Meier, Wikipedia.	14
Imagen 21. Wilhem Dilthey.	14
Imagen 22. Martin Heidegger, archivo Fred Stein.	15
Imagen 23. Foto de Paula Silva	15
Imagen 24. Foto Pedro Mayer; Herejías.	16
Imagen 25. Foto Pedro Mayer; Herejías.	17
Imagen 26. Foto Jerónimo Arteaga	18
Imagen 27. Foto Pablo Ortiz Monasterio	18
Imagen 28. Foto Daniel Aguilar.	19
Imagen 29. Foto Patricia Aridjis.	20
Imagen 30. Foto Patricia Aridjis.	20
Imagen 31. Foto Lorenzo Armendáriz.	21
Imagen 32. Foto Dante Busquets.	22
Imagen 33. Encuestadora.	22
Imagen 34. Foto Javier García.	23
Imagen 35. Foto José Carlo González.	24
Imagen 36. Foto José Carlo González.	24

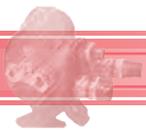


Imagen 37. Foto José Hernández-Claire.	25
Imagen 38. Foto José Hernández-Claire.	26
Imagen 39. Foto José Hernández-Claire.	26
Imagen 40. Foto Eniac Martínez.	27
Imagen 41. Foto Eniac Martínez.	27
Imagen 42. Foto Francisco Mata.	28
Imagen 43. Foto Francisco Mata.	28
Imagen 44. Foto Ernesto Muñiz.	29
Imagen 45. Foto Pablo Ortiz Monasterio.	29
Imagen 46. Foto Ivonne Venegas.	30
Imagen 47. Foto Vida Yavanovich.	31
Imagen 48. Foto Nacho López.	31
Imagen 49. Foto Graciela Iturbide.	32
Imagen 50. Foto Graciela Iturbide.	33
Imagen 51. Neorrealismo italiano.	38
Imagen 52. Cartel de la película <i>Octubre</i> , de Sergei Einsestein, 1928.	39
Imagen 53. Cartel de la película <i>Nanook el esquimal</i> , Dir. Flaherty, 1922.	40
Imagen 54. Paul Rotha, sosteniendo sus anteojos, 1962.	40
Imagen 55. <i>Salida de la fábrica Lumiere</i> , 1895.	43
Imagen 56. <i>Canal de la Viga</i> , fotografiado por Gabriel Veyre para los Hermanos Lumière, 1901.	43
Imagen 57. Salida de la vuelta ciclista Paris - Brest, 1919.	44
Imagen 58. <i>La guerra de los Boers</i> , 1899. Pathé.	44
Imagen 59. Cartel del documental <i>Nanook el esquimal</i>	45
Imagen 60. Fotograma del documental <i>El Hombre de Aran</i> .	46
Imagen 61. Fotograma del documental <i>Nanook el esquimal</i> .	46
Imagen 62. Cartel de la serie documental <i>The March of Time</i> .	47
Imagen 63. Cartel del capítulo <i>Show Business at War</i> de la serie de documentales <i>The Marh of Time</i> .	48
Imagen 64. Frank Capra, 1930.	48
Imagen 65. Fotograma del documental <i>The Battle of Midway</i> .	49
Imagen 66. <i>All My Babies</i> , de Gearges Stoney, 1952.	50
Imagen 67. Cartel de la película <i>The House I Live In</i> .	50
Imagen 68. Descanso durante la transmisión del programa <i>See it now</i> , 7 de noviembre de 1955	51
Imagen 69. Fotograma del documental <i>Victory at Sea</i> , 1953..	51
Imagen 70. Cartel del documental <i>The Race to Space</i> .	52
Imagen 71. Cámara Eclair NPR, 16 mm.	52
Imagen 72. Cámara Arriflex SR II.	52
Imagen 73. Fotograma del documental <i>On the Bowery</i> .	53
Imagen 74. Fotograma del documental <i>David Holzman's Diary</i> , 1968.	53
Imagen 75. <i>An American Family</i> 1973.	54
Imagen 76. Fotograma del documental <i>The Anderson Platoon</i> .	54
Imagen 77. Fotograma del documental <i>The Last Pullman Car</i> , 1983.	55
Imagen 78. The Learning Channel	55
Imagen 79. Joan Churchill filmando <i>Soldier Girls</i> , 1980.	56

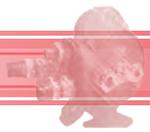


Imagen 80. Les Blank, documentalista.	57
Imagen 81. Michel Moore, Festival de Venecia, 2009.	57
Imagen 82. Cartel del documental <i>Super size me</i> .	58
Imagen 83. John Grierson.	58
Imagen 84. <i>Drifters</i> , documental dirigido por John Grierson, 1929. http://www.bfi.org.uk/	59
Imagen 85. Fotograma del documental <i>Night Amail</i> , 1936. http://www.bfi.org.uk/	60
Imagen 86. Humprey. <i>Spare Time</i> , 1939, de Humprey Jennings. http://www.bfi.org.uk/	60
Imagen 87. Fotograma de la película de entrenamiento <i>Doing Right</i> , 1941, de Jennings. http://www.bfi.org.uk/	61
Imagen 88. Durante la filmación de <i>Voices of malaya</i> , 1948, dirigida por Ralph Elton. http://www.bfi.org.uk/	61
Imagen 89. Fotograma del documental <i>Daybreak in Udi</i> , 1949, dirigida por Max Anderson.	62
Imagen 90. Fotograma del documental <i>Momma don't Allow</i> , 1955, dirigida por Karel Reisz y Tony Richardson.	63
Imagen 91. <i>The World at War</i> , episodio 4, <i>Alone</i> .	63
Imagen 92. Lenin en la Tribuna, de A. Gerasimov.	64
Imagen 93. Lev Kulechov.	65
Imagen 94. Dziga Vertov.	65
Imagen 95. Cartel del Noticiero <i>Kino Pravda</i> .	66
Imagen 96. Fotograma de la película <i>El Hombre de la Cámara</i> .	66
Imagen 97. Fotograma de la película <i>El Acorazado Potemkin</i> .	67
Imagen 98. Story Boards de Einseinstein para <i>El Acorazado Potemkin</i> .	67
Imagen 99. Fotograma de la película <i>La Huelga</i> .	68
Imagen 100. Anuncio en periódico de la película <i>Churchill's Island</i> .	69
Imagen 101. Fotograma de la película <i>The Fogo Island Communication Experiment</i> .	70
Imagen 102. Beverly Shaffer durante la filmación de <i>I'll find a way</i> .	70
Imagen 103. Cartel de la película <i>A Place Called Chiapas</i> .	70
Imagen 104. Jean Rouch y Edgar Morin filan en las calles de París <i>Chonicle of a Summer</i> .	71
Imagen 105. Fotograma de la película <i>Sombras y Niebla</i> , de Alan Resnais.	72
Imagen 106. Fotograma de la película <i>Manhatta</i> .	73
Imagen 107. Fotograma de la película <i>La Sangre de un Poeta</i> .	73
Imagen 108. Fotograma de la película <i>Blow job</i> .	74
Imagen 109. Fotograma de la película <i>Raymundo</i> .	74
Imagen 110. Fotograma de la película <i>Ciudadano Kane</i> .	75
Imagen 111. Cartel de la película <i>Truth Has Fallen</i> .	75
Imagen 112. Silvino Santos durante la filmación de <i>No Paiz Das Amazonas</i> .	76
Imagen 113. Thomas Reis con indígenas durante la filmación de <i>Rituais e Festas Bororo</i> . Silvino Santos durante la filmación de <i>No Paiz Das Amazonas</i> .	77
Imagen 114. Cartel del documental <i>Yawar Mallku</i> .	77
Imagen 115. Patricio Guzmán (sin la cámara) filmando <i>Nostalgia de la Luz</i> .	78

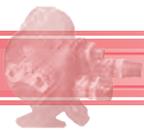


Imagen 116. Lata de película con un rollo de <i>Film Revista Valle</i> .	79
Imagen 117. Fotograma de los créditos iniciales del <i>Noticiero Panamericano</i> .	79
Imagen 118. Humberto Ríos (de pié), Mauricio Berú y Ricardo Aronovich, durante la filmación de <i>Faena</i> .	80
Imagen 119. Jorge Prelorán (con exposímetro) y Raymundo Glyser.	80
Imagen 120. Eliseo Subiela.	81
Imagen 121. Quinto aniversario del Canal 6 Utopia.	81
Imagen 122. Cartel del documental <i>Corazón de Fábrica</i> .	82
Imagen 123. Gabriel Veyre, autorretrato.	82
Imagen 124. Fotograma de la vista <i>El General Porfirio Díaz Paseando a Caballo en el Bosque de Chapultepec</i> .	83
Imagen 125. Fotograma de la película <i>Memorias de un Mexicano</i> , de Salvador Toscano.	83
Imagen 126. Los hermanos Alva haciendo un descanso para almorzar durante la filmación de un documental.	84
Imagen 127. Jesús H. Abitia también funda una de las primeras escuelas de fotografía de México, ubicada en Paseo de la Reforma 525.	84
Imagen 128. Fotograma del corto <i>Entrada de Zapata y Villa a la Ciudad de México</i> ”	85
Imagen 128. Sergei Einseinstein dirige a Eduard Tisse, su fotógrafo, en una escena de la película <i>Qué Viva México!</i> .	85
Imagen 130. Fotograma de la película <i>Tormenta Sobre México</i> .	86
Imagen 131. Fotograma de la película <i>Redes</i> .	87
Imagen 132. Fotograma de la película <i>El Grito</i> .	87
Imagen 133. Demetrio Bilbatua.	88
Imagen 134. Fotograma de la película <i>María Sabina: Mujer Espíritu</i> .	88
Imagen 135. Fotograma de la película <i>Poetas Campesinos</i> .	89
Imagen 136. Durante la filmación de <i>Mi Vida Adentro</i> .	89
Imagen 137. Fotograma de la película <i>La Línea Paterna</i> .	90
Imagen 138. Laboratorio de restauración de la Filmoteca de la UNAM.	90
Imagen 139. Oscar Menéndez (al centro),.	91
Imagen 140. Luis Mandoki	91
Imagen 141. <i>Mi Multi es mi Multi</i> .	92
Imagen 142. Carlos Mendoza, fotografía de Ernesto Méndez.	93
Imagen 143. Portada del casete VHS de la película <i>Crónica de un Fraude</i> .	93
Imagen 144. IMCINE.	94
Imagen 145. Fotograma del documental <i>El Niño Fidencio</i> .	94
Imagen 146. Fotograma del documental <i>Laguna de Dos Tiempos</i> .	95
Imagen 147. Fotograma del documental <i>El Pueblo Mexicano que Camina</i> .	96
Imagen 148. Fotograma del documental <i>Los Triquis de la Calle de López</i> .	96
Imagen 149. Alejandra Sánchez.	97
Imagen 150. Cartel del documental <i>Los Que Se Quedan</i> .	97
Imagen 151. Fotograma del documental <i>La Pequeña Semilla de Asfalto</i> .	98
Imagen 152. Fotograma del documental <i>Agnus Dei</i> .	98
Imagen 153. Fotograma del documental <i>Cuates de Australia</i> .	99
Imagen 154. Fotograma del documental <i>María Sabina</i> .	100
Imagen 155. Fotograma del documental <i>Poetas campesinos</i> .	101

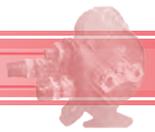
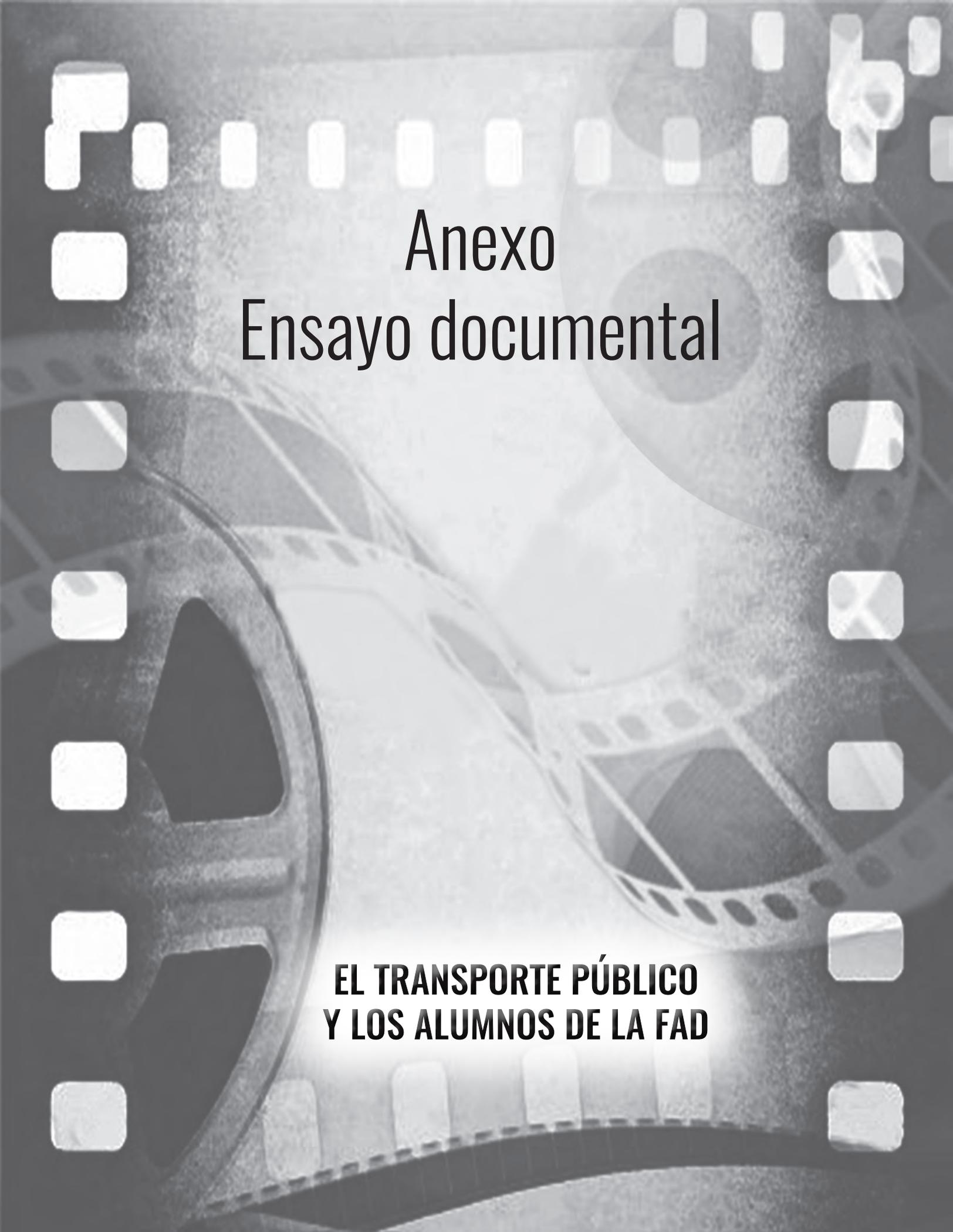


Imagen 156. Fotograma del documental <i>Eco de la Montaña</i> .	101
Imagen 157. Fotografía de Juan Carlos Rulfo durante la filmación del cortometraje <i>Del Olvido al No Me Acuerdo</i> .	102
Imagen 158. Fotograma del documental <i>En el Hoyo</i> .	102
Imagen 159. Fotograma del documental <i>Los Ladrones Viejos</i> .	103
Imagen 160. Cartel del documental <i>Los Ladrones Viejos</i> .	103
Imagen 161. Fotograma del documental <i>La Canción del Pulque</i> .	104
Imagen 162. Everardo González entrevista a “El Carrizos” (al fondo), durante la filmación del documental <i>Los Ladrones Viejos</i> .	105
Imagen 163. Fotografía utilizada para el cartel del documental <i>Mi Vida Dentro</i> .	105
Imagen 164. Lucía Gaja, Fotografía: Eduardo Loza.	106
Imagen 165. La periodista Lydia Cacho en una fotografía utilizada para el documental <i>Los Demonios del Eden</i> .	106
Imagen 166. Lucio Cabañas (en el círculo), cuando estudiaba en la Normal Rural de Ayotzinapa, imagen del documental <i>La Guerrilla y la Esperanza</i> .	107
Imagen 167. Fotograma del documental <i>La Frontera Infinita</i> .	108
Imagen 168. Imagen para el cartel del documental <i>La Frontera Infinita</i> .	109
Imagen 169. Cartel para la convocatoria al premio José Roviroso de 2011.	110
Imagen 170. Fotografía para el cartel <i>¿Quién Diablos es Juliette?</i> .	110
Imagen 171. Fotograma del documental <i>Trazando Aleida</i> .	111
Imagen 172. Gael García Bernal en la conferencia de prensa promocional de la Gira Ambulante 2015. (El Universal)	111
Imagen 173. Cartel de DocsDF 2015.	112
Imagen 174. Estatuilla del Ariel.	113
Imagen 175. Cristian Calónico.	113
Imagen 176. Material del documental <i>La Maleta Mexicana</i> , de Trisha Ziff.	115
Imagen 177. Archivo Adan Zamarripa Salas	119
Imagen 178. Archivo Adan Zamarripa Salas	122
Imagen 179. Archivo Adan Zamarripa Salas	123
Imagen 180. Archivo Adan Zamarripa Salas	124
Imagen 181. Archivo Adan Zamarripa Salas	126
Imagen 182. Archivo Adan Zamarripa Salas	127
Imagen 183. Archivo Adan Zamarripa Salas	130
Imagen 184. Archivo Adan Zamarripa Salas	131
Imagen 185. Archivo Adan Zamarripa Salas	132

The background of the cover is a grayscale image featuring several film reels and a film strip. The reels are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some in the foreground and others receding into the background. The film strip is visible as a series of rectangular frames, some of which are slightly blurred, suggesting motion. The overall aesthetic is that of a classic film production.

Anexo

Ensayo documental

**EL TRANSPORTE PÚBLICO
Y LOS ALUMNOS DE LA FAD**

 **ÍNDICE**

1. PRESENTACIÓN	1
2. TEMA	5
2.1. Observar la Realidad	5
2.2. Preguntas de Investigación	6
2.3. Situación Actual	6
2.4. Enunciación del Tema	26
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	26
4. PUNTO DE VISTA	28
4.1. Ideología	28
4.2. Fuentes	28
4.2.1. Hemerográficas	28
5. PERSONAJES	29
5.1. Cultura, Hábitus Identidad	29
COROLARIO	31

1. PRESENTACIÓN

Este Ensayo Documental es una muestra de la puesta en marcha de la metodología propuesta en la tesis. Se ha realizado un pequeño documental con base en entrevistas a estudiantes de licenciatura que han mencionado que deben recorrer grandes distancias de sus casas a la FAD. Se eligió a una alumna que, además de vivir muy lejos es desenvuelta al hablar y ha accedido a ser nuestro personaje principal de este estudio visual; la investigación inicial, previa o preparatoria.

Cabe mencionar que se han abarcado todos los rubros propuestos en la metodología hasta antes de la grabación del documental, como se esperaría lo hiciera un cineasta en un trabajo de mayor magnitud. Tal y como se menciona en la propuesta metodológica, este texto es abierto, no pretende ser académico ni cumplir con requisitos que se solicitarían en una investigación formal y arbitrada. Es un texto personal, íntimo, secreto, que no busca ser calificado ni requiere más que la justificación que le da el autor.

En la sección dedicada a la situación actual, la que más espacio ocupa en este ensayo, corresponden a los recortes de periódicos y de información variada que el documentalista separaría para su propia interpretación del fenómeno a retratar, que los use o no, que los lea a fondo o no, dependerán de su decisión. Sugiero no sean leídos en su totalidad ya que su interpretación y análisis se encuentra en rubros posteriores.

Este texto, así como el documental, contienen las herramientas metodológicas propuestas provenientes de la etnografía como la encuesta, la entrevista cualitativa, la historia oral y de vida así como el análisis del discurso que se verá reflejado en la interpretación expuesta en los apartados a continuación.

2. TEMA

2.1. OBSERVAR LA REALIDAD

Esta es una descripción personal del mundo que me ha tocado vivir, el momento histórico, el país, la ciudad, las escuelas, la familia. Algo que no se decide, con lo que se nace. El transporte de la Ciudad de México afecta todos estos ámbitos, se tenga vehículo privado o se use el transporte público. Desde mis años de la primaria, en la década de 1960, tenía que vivir el fenómeno, aun en una ciudad transitable, pero con distancias que se iban haciendo extensas entre el trabajo, la escuela y la vivienda. Allí comencé a sufrir la problemática, al vivir en Villa Coapa y estudiar la primaria en la colonia La Florida y después en la secundaria en la Campestre Churubusco y luego en la Prepa 6 en Coyoacán y luego la universidad en Ciudad Universitaria y luego en la Del Valle en el CUEC. Pero para mi sorpresa, al comenzar a dar clases en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y Diseño, me di cuenta que las distancias que recorría para llegar a la escuela o al trabajo eran cortas, cortísimas, con aquéllas que deben hacer algunos alumnos para llegar a la hoy FAD, Plantel Xochimilco.



Imagen 1. Archivo Adan Zamarripa Salas

Las clases matutinas, principalmente aquellas que comienzan a las 7, son una muestra de esta problemática. Alumnos que llegan a las 9, que llegan a las 10, o simplemente no llegan, jóvenes que se quedan dormidos, que entran al salón de mal humor o tristes o aquellos que han sido asaltados y les han quitado la computadora o el celular, además de las chicas que deben soportar el acoso y el manoseo, son algunas de las problemáticas descubiertas en las pláticas cotidianas con los estudiantes. Ante el inicial enojo en los primeros años del ejercicio docente, poco a poco he tenido que ser tolerante ante los retrasos, desde luego siempre hay quien abusa y aprovecha la situación para su propio beneficio, pero he aprendido a identificarlos. Esta pequeña realidad, la de tres grupos matutinos de la FAD, de la carrera de Diseño, en semestres avanzados, puede ser una muestra mínima pero efectiva de una problemática mayor: la deficiencia en el transporte público en la Ciudad de México. De la cual se puede dejar una pequeña constancia, de un momento determinado, de puntos específicos, de personas identificables y de sucesos exactos que sin duda se perderían en el transcurso de la realidad que nos abruma.

2.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Son todas las preguntas que el documentalista debe hacerse para comprender el problema. Si las preguntas sólo causan más confusión que la planteada inicialmente están haciendo su labor, no importa que se queden sin respuesta, pues se buscará que el espectador se plantee esas mismas preguntas y sea un detonador en la búsqueda de información para él mismo.

Las preguntas iniciales de investigación, en esta problemática se plantean así: ¿el transporte público en la Ciudad de México cumple su propósito fundamental de transportar ciudadanos de una manera eficiente, rápida, segura y barata? Ya que sabemos que esto no se cumple; ¿cómo afecta la vida de los capitalinos?, ¿quiénes son los más afectados?, ¿desde hace cuánto tiempo sucede este fenómeno y por cuánto más tiempo sucederá?, ¿dónde se encuentran las rutas o lugares más problemáticos del transporte en la ciudad?, ¿por qué ha sucedido este fenómeno?, ¿los trabajadores y estudiantes que viven

en la periferia de la ciudad se ven afectados por las distancias y las deficiencias en el transporte urbano?, ¿estas deficiencias son causantes de despidos en los centros de trabajo?, ¿causan bajas calificaciones o deserción en las escuelas?, ¿causan depresión o algún mal psicológico o psiquiátrico en el individuo?, ¿causan enfermedades físicas en aquellos que deben recorrer grandes distancias en esas condiciones?.

Respecto al grupo social que se registrará para este ensayo documental, que son alumnos que asisten a la FAD en horario matutino durante el 2015, ¿desde dónde vienen aquellos que comentan que viven lejos?, ¿cuántos transportes deben tomar para llegar a la FAD?, ¿cuánto tiempo hacen en ese trayecto?, ¿qué situación especial les ha pasado por ese viaje?, ¿cómo asumen su viaje?, ¿han pensado en desertar de la escuela?, ¿ha disminuido su rendimiento escolar?, ¿cuál es la reacción de los profesores ante los retardos o inasistencias?, ¿cómo afecta en el carácter o estado de ánimos el trayecto?, ¿ha afectado otros aspectos de la vida?

Sin embargo, en la metodología propuesta, para el documentalista no es necesario contestar a cabalidad estas preguntas ni debe realizar investigaciones para conocer a fondo este fenómeno, tan sólo es suficiente plantearse la problemática y mostrarla, ya que no es función del documental (al menos en esta propuesta) dar datos duros o proponer soluciones.

2.3. SITUACIÓN ACTUAL

Ante tantas preguntas, formular un esquema de la situación actual que viven algunos estudiantes de la FAD y que puede ser trasladado a cualquier individuo que debe sobrevivir el problema del transporte público en el Distrito Federal, es una tarea abrumadora y que no será resuelta por un documental. El análisis de la situación actual de esta problemática es la información útil que dé una perspectiva global de la ella. Son notas aisladas, abiertas, diversas generales o particulares que conformarán el universo del autor ante el fenómeno por retratar.

A continuación, las notas periodísticas que se retomaron para el análisis de la situación actual y que son transcripción directa de los periódicos y revistas.

CRÓNICA. COM.MX

PIERDE CIUDAD DE MÉXICO 33 MMDP POR CONFLICTOS VIALES Y FALTA DE PLANEACIÓN

HÉCTOR CRUZ LÓPEZ | NEGOCIOS | FECHA: 2014-04-22

COMO RESULTADO DE LA FALTA DE PLANEACIÓN Y LOS CONFLICTOS DE TRANSPORTE Y MOVILIDAD, LA CIUDAD DE MÉXICO PIERDE ALREDEDOR DE 33 MIL MILLONES DE PESOS ANUALES EN TÉRMINOS DE COMPETITIVIDAD, “PUES AL COMPARAR LOS TIEMPOS DE TRASLADO DE UN CAPITALINO PROMEDIO, CONTRA LOS TIEMPOS DE TRASLADO DE UN HABITANTE DE NUEVA YORK, SE HA IDENTIFICADO UNA DIFERENCIA DE CASI 50 MINUTOS, LO QUE MULTIPLICADO POR EL SALARIO DE AMBAS CIUDADES, REFLEJA UNA PÉRDIDA ECONÓMICA MILLONARIA”.

ASÍ LO MANIFESTÓ AYER LA DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN DE DESARROLLO URBANO DEL INSTITUTO MEXICANO PARA LA COMPETITIVIDAD (IMCO), GABRIELA ALARCÓN ESTEVA, AL DETALLAR QUE LOS ALTOS COSTOS QUE REPRESENTAN PARA LA CIUDAD LA FALTA DE PLANEACIÓN Y LOS CONFLICTOS DE TRANSPORTE Y MOVILIDAD, AUNADOS AL CRECIMIENTO DESORDENADO Y HORIZONTAL, “REPRESENTA ENORMES PÉRDIDAS DE COMPETITIVIDAD Y ALTOS COSTOS ECONÓMICOS, SOCIALES Y AMBIENTALES, QUE FAVORECEN UN CÍRCULO VICIOSO DE BAJA PRODUCTIVIDAD Y MALA CALIDAD DE VIDA”, DIJO.

COMO UN ADELANTO DE LA PONENCIA QUE PRESENTARÁ EN EL SEXTO CONGRESO INTERNACIONAL DEL TRANSPORTE, QUE ORGANIZA LA ASOCIACIÓN MEXICANA DE TRANSPORTE Y MOVILIDAD (AMTM), QUE SE REALIZARÁ EL PRÓXIMO JUEVES,



VIERNES Y SÁBADO PRÓXIMOS EN LA EXPLANADA DE LA DELEGACIÓN CUAUHTÉMOC, LA ESPECIALISTA SOSTUVO QUE EL EVENTO SERÁ UNA GRAN OPORTUNIDAD PARA DEBATIR CON LAS AUTORIDADES QUE TOMAN DECISIONES EN MATERIA DE TRANSPORTE. “QUEREMOS LLEVAR EL MENSAJE DE QUE CONSTRUIR UNA LÍNEA DE METROBÚS, NO ES SUFICIENTE PARA RESOLVER LOS PROBLEMAS DE TRANSPORTE DE UNA CIUDAD. DEBEMOS PONER EL DEDO EN LA LLAGA, SOBRE TODO LO QUE NO SE ESTÁ HACIENDO Y QUE SE DEBE CAMBIAR LA VISIÓN DE CORTO PLAZO, Y EMPEZAR A SENTAR LAS BASES PARA OFRECER SOLUCIONES DE FONDO”, APUNTÓ.

ALARCÓN ESTEVA PARTICIPARÁ EL PRÓXIMO VIERNES EN EL PANEL DE INFRAESTRUCTURA, ORDENAMIENTO TERRITORIAL Y SUSTENTABILIDAD, CON EL TEMA: “EL DESAFÍO DE LA MOVILIDAD Y LA GESTIÓN DE CIUDAD”, EN EL QUE CONSIDERA QUE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN MATERIA DE DESARROLLO URBANO Y TRANSPORTE, SON ACORDES A LOS CONVENIOS INTERNACIONALES QUE BUSCAN MITIGAR EL IMPACTO AMBIENTAL. SIN EMBARGO, CONSIDERÓ QUE FALTA IMPULSO PARA TRADUCIR LOS DISCURSOS EN ACCIONES, “PORQUE A PESAR DE TENER POLÍTICAS PÚBLICAS EN DIRECCIÓN CORRECTA, LOS ACTOS PARA LLEGAR A LA META SON MUY POCOS Y NO ESTÁN A LA ALTURA DE LAS NECESIDADES DEL PAÍS, SOBRE TODO EN LA CIUDAD DE MÉXICO”, REITERÓ.

EXCÉLSIOR

¿CUÁNTO SE PIERDE EN EL DF POR PROBLEMAS DE MOVILIDAD?

22 DE ABRIL DE 2014 • (DE LA REDACCIÓN)

LA DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN DE DESARROLLO URBANO DEL INSTITUTO MEXICANO PARA LA COMPETITIVIDAD (IMCO), GABRIELA ALARCÓN ESTEVA, EXPONDRÁ EN EL 6º CONGRESO INTERNACIONAL DEL TRANSPORTE QUE ORGANIZA LA ASOCIACIÓN MEXICANA DE TRANSPORTE Y MOVILIDAD (AMTM), QUE LOS PROBLEMAS DE MOVILIDAD DE LA CIUDAD DE MÉXICO PROVOCAN UNA PÉRDIDA ECONÓMICA CERCANA A LOS 33 MIL MILLONES DE PESOS ANUALES EN TÉRMINOS DE COMPETITIVIDAD.

APUNTÓ QUE AL COMPARAR LOS TIEMPOS DE TRASLADO DE UN CAPITALINO PROMEDIO CONTRA LOS TIEMPOS DE TRASLADO DE UN HABITANTE DE NUEVA YORK, IDENTIFICARON UNA DIFERENCIA DE CASI 50 MINUTOS, LO QUE MULTIPLICADO POR EL SALARIO DE LAS CIUDADES, REFLEJA UNA PÉRDIDA ECONÓMICA MILLONARIA. COMO UN ADELANTO DE LA PONENCIA QUE PRESENTARÁ EL PRÓXIMO 25 DE ABRIL EN EL PANEL DE INFRAESTRUCTURA, ORDENAMIENTO TERRITORIAL Y SUSTENTABILIDAD, LA INVESTIGADORA ENFATIZÓ LOS ALTOS COSTOS QUE REPRESENTAN PARA LA CIUDAD LA FALTA DE PLANEACIÓN Y LOS CONFLICTOS DE TRANSPORTE Y MOVILIDAD, PUES —ASEGURÓ—, EL CRECIMIENTO DESORDENADO Y HORIZONTAL DE LAS CIUDADES REPRESENTA ENORMES PÉRDIDAS DE COMPETITIVIDAD Y ALTOS COSTOS ECONÓMICOS, SOCIALES Y AMBIENTALES, QUE FAVORECEN UN CÍRCULO VICIOSO DE BAJA PRODUCTIVIDAD Y MALA CALIDAD DE VIDA. EL 6º CONGRESO INTERNACIONAL DEL TRANSPORTE (CIT) QUE ORGANIZA LA AMTM PRESIDIDA POR JESÚS PADILLA ZENTENO, SE REALIZARÁ LOS

“LA FALTA DE COORDINACIÓN INTER-GUBERNAMENTAL Y LA VISIÓN A CORTO PLAZO SON PARTE DEL PROBLEMA”, AFIRMA LA EXPERTA GABRIELA ALARCÓN, QUIEN PARTICIPARÁ EN EL 60. CONGRESO INTERNACIONAL DEL TRANSPORTE A REALIZARSE LOS DÍAS 24, 25 Y 26 DE ABRIL

PRÓXIMOS DÍAS 24, 25 Y 26 DE ABRIL EN LA EXPLANADA DE LA DELEGACIÓN CUAUHTÉMOC, CON EL TEMA “EL DESAFÍO DE LA MOVILIDAD Y LA GESTIÓN DE CIUDAD”.

ALARCÓN ESTEVA ESTIMÓ QUE EL CONGRESO ORGANIZADO POR LA ASOCIACIÓN MEXICANA DEL TRANSPORTE Y MOVILIDAD (AMTM) SERÁ UNA GRAN OPORTUNIDAD PARA DEBATIR CON LAS AUTORIDADES QUE TOMAN DECISIONES EN MATERIA DE TRANSPORTE: “QUEREMOS LLEVAR EL MENSAJE DE QUE CONSTRUIR UNA LÍNEA DE METROBÚS NO ES SUFICIENTE PARA RESOLVER LOS PROBLEMAS DE TRANSPORTE DE UNA CIUDAD, DEBEMOS PONER EL DEDO EN LA LLAGA SOBRE TODO LO QUE NO SE ESTÁ HACIENDO Y QUE SE DEBE CAMBIAR LA VISIÓN DE CORTO PLAZO Y EMPEZAR A SENTAR LAS BASES PARA OFRECER SOLUCIONES DE FONDO” APUNTÓ.

SI BIEN, ALARCÓN ESTEVA CONSIDERÓ QUE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN MATERIA DE DESARROLLO URBANO Y TRANSPORTE SON ACORDES A LOS CONVENIOS INTERNACIONALES QUE BUSCAN MITIGAR EL IMPACTO AMBIENTAL, OBSERVÓ QUE DONDE FALTA IMPULSO ES AL TRADUCIR LOS DISCURSOS EN ACCIONES, PORQUE A PESAR DE TENER POLÍTICAS PÚBLICAS EN DIRECCIÓN CORRECTA, LOS ACTOS PARA LLEGAR A LA META SON MUY POCOS Y NO ESTÁN A LA ALTURA DE LAS NECESIDADES DEL PAÍS.

LA ESPECIALISTA EN DESARROLLO URBANO SEÑALÓ QUE UNO DE LOS GRANDES PROBLEMAS QUE ENFRENTA EL PAÍS RADICA EN LA FALTA DE COORDINACIÓN ENTRE LOS DISTINTOS NIVELES

DE GOBIERNO Y EL PESO DE LAS VISIONES DE CORTO PLAZO, QUE TEMEN APLICAR SOLUCIONES DE FONDO CON TAL DE NO SUFRIR EL COSTO POLÍTICO QUE ELLO PODRÍA REPRESENTAR, “HACE FALTA VALOR POLÍTICO, UN VERDADERO LIDERAZGO DE FUNCIONARIOS QUE TENGAN UNA VISIÓN Y EL VALOR PARA PENSAR EN EL LARGO PLAZO SIN VER LA GANANCIA POLÍTICA EN VOTOS” EXPRESÓ.



PARA EJEMPLIFICAR LA FALTA DE COORDINACIÓN INTERGUBERNAMENTAL, GABRIELA ALARCÓN RECORDÓ QUE HACE UNOS DÍAS LA SECRETARÍA DE DESARROLLO AGRARIO, TERRITORIAL Y URBANO (SEDATU) ANUNCIÓ LA FIRMA DE CONVENIOS DE COLABORACIÓN CON 180 MUNICIPIOS DEL PAÍS, PERO A DECIR DE LA INVESTIGADORA ESTOS MUNICIPIOS SON CÉNTRICOS Y EL PROYECTO NO ESTÁ CONSIDERANDO A LOS MUNICIPIOS DE LA PERIFERIA, DONDE ACTUALMENTE LAS SECRETARÍAS DE SALUD Y EDUCACIÓN ESTÁN CONSTRUYENDO TODA LA INFRAESTRUCTURA.

NO OBSTANTE, LA REPRESENTANTE DEL INSTITUTO MEXICANO DE LA COMPETITIVIDAD CONSIDERÓ QUE LA NUEVA POLÍTICA FEDERAL DE DESARROLLO URBANO Y VIVIENDA VA POR EL SENTIDO CORRECTO Y QUE LA SEDATU DEBERÍA COORDINAR A LAS DISTINTAS INSTITUCIONES DE GOBIERNO A FIN DE DESARROLLAR LINEAMIENTOS CLAROS PARA QUE CADA DEPENDENCIA SEPA DÓNDE DEBE INVERTIR SUS RECURSOS PARA INFRAESTRUCTURA.

ASÍ PUES, GABRIELA ALARCÓN CONSIDERÓ URGENTE IMPULSAR EL DISEÑO DE SISTEMAS DE TRANSPORTE PÚBLICO DE CALIDAD Y EFICIENTES QUE AYUDEN A DESINCENTIVAR EL USO DE LOS AUTOMÓVILES Y PUSO COMO EJEMPLO CIUDADES COMO DETROIT, DONDE A TRAVÉS DE UNA MODERNA RED DE TRANSPORTES LOGRARON REDUCIR DE MANERA IMPORTANTE EL USO DE LOS VEHÍCULOS PARTICULARES “MUCHAS CIUDADES

QUE ESTÁN DISEÑADAS PARA EL AUTOMÓVIL YA ESTÁN DEJÁNDOLOS Y NO ES QUE ESTÉ MAL TENER VEHÍCULO, EL PROBLEMA ES LA FORMA DE USARLO”.

FINALMENTE, LA DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN DE DESARROLLO URBANO DEL IMCO CONSIDERÓ QUE PARA RESOLVER LOS PROBLEMAS DE MOVILIDAD SE DEBE TRABAJAR EN VARIAS VERTIENTES, EMPEZANDO POR EL DESARROLLO DE SISTEMAS TRANSPORTES PÚBLICOS DE CALIDAD QUE LE PERMITAN AL USUARIO DEJAR EL COCHE; ENTRARLE EN SERIO AL ORDENAMIENTO DEL TRANSPORTE CONCESIONADO: ORGANIZAR RUTAS, MEJORAR VEHÍCULOS Y COORDINAR DISTINTOS MODOS DE TRANSPORTE QUE SE COMPLEMENTEN Y GENEREN UNA COMPETENCIA SANA; Y FINALMENTE, ELEVAR EL COSTO DEL USO DE LOS VEHÍCULOS PARTICULARES, AUMENTANDO LOS IMPUESTOS EN ESTACIONAMIENTOS, PARQUÍMETROS Y EN HORARIOS DE CONGESTIÓN, CONCLUYÓ.

EXCELSIOR.COM.MX

ALISTAN CONGRESO INTERNACIONAL DE TRANSPORTE EN LA CUAUHTÉMOC.

22/04/2014 12:32 FRANCISCO PAZOS

ESTE JUEVES SERÁ INAUGURADA LA SEXTA EDICIÓN DEL CONGRESO INTERNACIONAL DE TRANSPORTE EN EL QUE SE ANALIZARÁN LOS RETOS QUE AFRONTA EL SECTOR DEL TRANSPORTE PÚBLICO DE CARA A LA MEJORA DE LA MOVILIDAD EN LAS CIUDADES.

ARTURO GONZÁLEZ, VICEPRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN MEXICANA DE TRANSPORTE Y MOVILIDAD (AMTM), DESTACÓ EL CASO DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN DONDE SE HA PUESTO EN MARCHA UN PROCESO DE RENOVACIÓN Y CAMBIO DE LOS SERVICIOS PÚBLICOS.

TENEMOS EL SISTEMA MASIVO METROBÚS CON SUS EMPRESAS Y OTRAS DE SERVICIOS CONCESIONADOS QUE CONVIVEN CON SERVICIOS QUE NO TIENEN CALIDAD COMO LOS MICROBUSES Y QUE DEBEN CAMBIAR”, COMENTÓ EL ORGANIZADOR.

EL ENCUENTRO SE LLEVARÁ A CABO EL JUEVES 24 Y VIERNES 25 EN LA EXPLANADA DE LA DELEGACIÓN CUAUHTÉMOC

DESTACAN EL CASO DE LA CIUDAD DE MÉXICO POR LA MODERNIZACIÓN DE LAS UNIDADES.

EL SEXTO CONGRESO INTERNACIONAL DE TRANSPORTE SE LLEVARÁ A CABO EL JUEVES Y VIERNES PRÓXIMO EN LA EXPLANADA DE LA DELEGACIÓN CUAUHTÉMOC.



EL SEMANARIO SIN LÍMITES, CON INFORMACIÓN DE LOS MEDIOS.

LA ITDP PROPUSO LA CREACIÓN DE 29 LÍNEAS QUE SOLUCIONARÍAN EL PROBLEMA DE MOVILIDAD ENTRE EL DF Y EDOMEX

CIUDAD DE MÉXICO

ULISES NAVARRO, PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE POLÍTICAS PARA EL TRANSPORTE Y EL DESARROLLO MÉXICO PROPUSO LA CREACIÓN DE 29 RUTAS DE AUTOBÚS DE TRÁNSITO RÁPIDO, MEJOR CONOCIDO COMO METROBÚS Y MEXIBUS EN EL DISTRITO FEDERAL Y EL ESTADO DE MÉXICO, RESPECTIVAMENTE.

DE ACUERDO CON NAVARRO, LA INVERSIÓN POR LAS RUTAS SERÍA DE 35 MIL MILLONES DE PESOS EN UN LAPSO DE 10 AÑOS Y BENEFICIARÍA A 7.5 MILLONES DE PERSONAS AL DÍA.

MEDIANTE UNA CONFERENCIA DE PRENSA, EL DIRECTOR DEL ITDP INDICÓ QUE ADEMÁS DE ADICIONAR 500 KILÓMETROS ADICIONALES A LOS SISTEMAS DE TRANSPORTE MASIVO, HABRÍA UN BENEFICIO AL MEDIO AMBIENTE, YA QUE DISMINUIRÍA EN 1.7 TONELADAS LAS EMISIONES DE DIÓXIDO DE CARBONO, ENTRE OTROS CONTAMINANTES.



ENTRE LAS 29 PROPUESTAS, DESTACARON:

CORREDOR EJE 5 NORTE:

EL ROSARIO – PANTITLÁN.

CORREDOR PERIFÉRICO ORIENTE:

ALAMEDA ORIENTE – GLORIETA DE VAQUERITOS.

CORREDOR REFORMA:

SANTA FE – PUENTE DE FIERRO.

CORREDOR MÉXICO – PACHUCA:

METRO INDIOS VERDES – TECÁMAC.

CORREDOR EJE 1 NORTE:

PANTITLÁN – CUATRO CAMINOS.

CORREDOR CIRCUITO INTERIOR.

[HTTP://ENMEXICO.ABOUT.COMALISTAN](http://enmexico.about.com/istan)

TRES FORMAS SEGURAS PARA TRANSPORTARSE EN CIUDAD DE MÉXICO

POR KIEV MURILLO

LA CIUDAD DE MÉXICO ES UNA DE LAS URBES MÁS GRANDES DEL MUNDO Y COMO TODA METRÓPOLI DE DIMENSIONES SEMEJANTES, CUENTA CON DIFERENTES SERVICIOS PARA MOVILIZAR A MILLONES DE PERSONAS DIARIAMENTE. AQUÍ LE MOSTRAMOS ALGUNAS RECOMENDACIONES AL UTILIZAR EL SERVICIO DE TRANSPORTE PÚBLICO DE LA CIUDAD, PARA QUE SU EXPERIENCIA AL TRASLADARSE SEA DE UNA FORMA EFICIENTE Y SEGURA.

EL METRO ES EL MEDIO DE TRANSPORTE MÁS UTILIZADO POR LOS CAPITALINOS. POR MUCHO, ES EL SISTEMA DE TRANSPORTE MÁS PRÁCTICO Y ECONÓMICO QUE TIENE LA CIUDAD DE MÉXICO. CON SU EXTENSA RED DE LÍNEAS ES POSIBLE LLEGAR A UN SINFIN DE DESTINOS EN UN TIEMPO RELATIVAMENTE CORTO, COMPARADO CON LAS HORAS QUE TOMA LIBRAR LOS FRECUENTES CONGESTIONAMIENTOS VIALES.

SE PUEDE TRANSBORDAR CUANTAS VECES SEA NECESARIO SIN GENERAR UN COSTO EXTRA. ES UNO DE LOS TRANSPORTES MÁS SEGUROS EN DE LA ZONA METROPOLITANA Y CUBRE MUCHOS DE LOS PUNTOS TURÍSTICOS DEL CENTRO HISTÓRICO. CUENTA CON VAGONES EXCLUSIVOS PARA MUJERES Y NIÑOS ASÍ COMO ASIENTOS RESERVADOS PARA MINUSVÁLIDOS Y PERSONAS DE LA TERCERA EDAD. EN LOS DOS ÚLTIMOS CASOS EL ACCESO ES GRATUITO.

A CONSIDERAR.

EN SITUACIONES DE LLUVIA SU AVANCE SE VUELVE LENTO Y POR LA MISMA CAUSA, TARDA VARIOS MINUTOS VARADO EN CADA ESTACIÓN.

SE CONGESTIONA DEMASIADO DURANTE LAS HORAS PICO EN LOS PUNTOS DE TRANSBORDE Y A VECES ES NECESARIO ESPERAR EL PASO DE VARIOS TRENES HASTA PODER ABORDARLO.

HORARIO DE SERVICIO:

LUNES A VIERNES DE 5:00 AM A 12:00 AM

SÁBADOS DE 6:00 AM A 12:00 AM

DOMINGOS Y DÍAS FESTIVOS DE 7:00 AM A 12:00 AM

ES UN AUTOBÚS DE TRASLADO RÁPIDO. UTILIZA UN CARRIL EXCLUSIVO QUE LE PERMITE FLUIDEZ EN LA CIRCULACIÓN A PESAR DE LAS CONDICIONES DEL TRÁFICO.



CRUZA LA CIUDAD POR ALGUNAS DE LAS VÍAS CON MÁS PUNTOS TURÍSTICOS COMO LA AVENIDA PASEO DE LA REFORMA Y LA AVENIDA INSURGENTES.

EL PAGO DE CADA VIAJE SE REALIZA MEDIANTE LA COMPRA DE CRÉDITO QUE SE ABONA EN TARJETAS ELECTRÓNICAS RECARGABLES, LAS CUALES

ESTÁN DISPONIBLES EN LAS MAQUINAS INSTALADAS EN CADA ESTACIÓN. ES UN TRANSPORTE VIGILADO Y SEGURO.

SE PERMITE LLEVAR BICICLETAS A ABORDO LOS FINES DE SEMANA.

A CONSIDERAR:

AÚN ESTÁ EN EXPANSIÓN Y NO CUBRE TANTAS RUTAS COMO EL METRO.

LAS AGLOMERACIONES SON MÁS FRECUENTES A LO LARGO DEL DÍA POR LOS ESPACIOS REDUCIDOS AL INTERIOR DE LOS VEHÍCULOS. NO OBSTANTE, ES UN BUEN MEDIO PARA TRASLADARSE LOS FINES DE SEMANA.

HORARIOS DE SERVICIO: VARIABLE. MÁS INFORMACIÓN AQUÍ.

LO RECOMENDABLE ES HACER PEDIR UN TAXI DESDE SU HOTEL. ALGUNOS DE ELLOS TIENEN CONVENIOS CON BASES O SITIOS DE TAXI CERTIFICADOS. SI BIEN MANEJAN COSTOS MAS ELEVADOS BRINDAN MAYOR SEGURIDAD.

EXISTEN DOS TARIFAS DISTINTAS PARA EL RESTO DE LOS TAXIS NO VINCULADOS A LOS SITIOS . LA TARIFA NOCTURNA SE APLICA DE 11 PM A 6 AM DEL DÍA SIGUIENTE Y AUMENTA UN 20% RESPECTO A LA TARIFA DE DÍA.

EL COBRO DEL VIAJE SE EFECTÚA DE ACUERDO AL CÁLCULO DE UN TAXÍMETRO QUE DEBE SER VISIBLE PARA EL PASAJERO EN TODO MOMENTO.

A CONSIDERAR:

SI TIENE LA NECESIDAD DE TOMAR ESTE MEDIO DE TRANSPORTE DESDE CUALQUIER OTRO PUNTO DISTINTO A SU HOTEL, OBSERVE QUE LAS PLACAS SEAN IGUALES A LAS DE LOS DEMÁS TAXIS QUE CIRCULAN POR LA CIUDAD. UNA CARACTERÍSTICA VISIBLE ES UN LISTÓN DE COLOR NARANJA EN LA PARTE INFERIOR DE LA MISMA.

ANTES DE SUBIR A LA UNIDAD VERIFIQUE QUE EL CHOFER EXHIBE PROPIAMENTE EN ALGUNA DE LAS VENTANILLAS DEL VEHÍCULO, UN TARJETÓN CON SU FOTOGRAFÍA, NOMBRE Y NÚMEROS TELEFÓNICOS. ESTO ES UN REQUERIMIENTO QUE DEBEN CUMPLIR LOS PRESTADORES DE ESTE SERVICIO.



[HTTP://WWW.ELUNIVERSALDF.MX/OTRASDELEGACIONES/NOTA17390.HTML](http://www.eluniversaldf.mx/otrasdelegaciones/nota17390.html)

10 TRANSPORTES PÚBLICOS PARA MOVERSE EN EL DF

28 DE DICIEMBRE 2010 JUAN PABLO GONZÁLEZ

SI BIEN LOS DIFERENTES SERVICIOS PUEDEN TENER DEFICIENCIAS Y FALLAS, LA MAYORÍA SUELE BRINDAR SOLUCIÓN Y CALIDAD A LOS USUARIOS.

LA CIUDAD DE MÉXICO, UNA DE LAS ENTIDADES MÁS POBLADAS EN EL MUNDO, CUENTA CON DIFERENTES TIPOS DE TRANSPORTE PÚBLICOS PARA EL TRASLADO DIARIO DE MILLONES DE CAPITALINOS QUE LOS UTILIZAN PARA LLEGAR A SUS DESTINOS.

MUCHOS LOS USAN INCLUSO POR COMODIDAD, YA QUE PUEDE RESULTAR MÁS SENCILLO DESPLAZARSE EN METRO, TROLEBÚS O METROBÚS QUE EN AUTO, POR EL EXCESO DE TRÁFICO EN HORAS PICO. ASÍ COMO, POR ACCESIBILIDAD PARA DIVERSAS ZONAS COMO SUCEDE CON BICITAXIS, TAXIS Y MICROBUSES.

SI BIEN, LOS DIFERENTES SERVICIOS PUEDEN TENER DEFICIENCIAS Y FALLAS, LA MAYORÍA SUELE BRINDAR SOLUCIÓN Y CALIDAD A LOS USUARIOS.

METRO:

ESTE MEDIO DE TRANSPORTE, INSTAURADO EN 1969, CUENTA CON ONCE LÍNEAS Y PRÓXIMAMENTE SE ABRIRÁN LOS SERVICIOS DE LA LÍNEA 12, LA CUAL CONECTARÁ A TLÁHUAC CON LA ZONA DE MIXCOAC, CON CONEXIONES EN ATLALILCO (LÍNEA 8), ERMITA (LÍNEA 2), ZAPATA (LÍNEA 3) Y MIXCOAC (LÍNEA 7).

ES UNO DE LOS SERVICIOS MÁS USADO POR LOS CAPITALINOS, QUIENES POR 3.00 PESOS PUEDEN VIAJAR DE TAXQUEÑA A CUATRO CAMINOS, DE UNIVERSIDAD HASTA INDIOS VERDES O DE OBSERVATORIO A PANTITLÁN.

EN EL PERIODO DE JULIO A SEPTIEMBRE DEL 2010, EL METRO TUVO UNA AFLUENCIA DE 352 MILLONES 992 MIL 318 PASAJEROS, CON LA LÍNEA 3 COMO LA MÁS UTILIZADA Y LA LÍNEA 4, LA QUE MENOS USUARIOS TRANSPORTÓ CON 6 MILLONES 327 MIL 156 USUARIOS.



TREN LIGERO:

FUNDADO EN AGOSTO DE 1986, POR 3.00 PESOS, SIRVE COMO ALTERNATIVA PARA TRASLADAR A MILLONES DE CIUDADANOS QUE HABITAN AL SUR DE LA CIUDAD Y DESEAN RECORRER DE MANE-

RA ÁGIL LA CALZADA DE TLALPAN, AVENIDA QUE EN LAS HORAS PICO SE CONVIERTE EN UNA PESADILLA PARA AUTOMOVILISTAS, QUIENES PUEDEN LLEGAR A HACER MÁS DE DOS HORAS DE XOCHIMILCO A TAXQUEÑA. ESTE SERVICIO REALIZA EL RECORRIDO EN 40 MINUTOS.

EL TREN LIGERO, SIRVE DE CONEXIÓN CON LA LÍNEA 2 DEL METRO QUE VA DE TAXQUEÑA A CUATRO CAMINOS. SUELE SER CUESTIONADO POR SU FALTA DE CAPACIDAD EN HORAS PICO, YA QUE, LOS 20 TRENES CON LOS QUE CUENTA, SON INSUFICIENTES PARA EL NÚMERO DE PASAJEROS QUE TRANSPORTA AL DÍA. CADA UNIDAD TIENE UNA CAPACIDAD MÁXIMA DE 374 USUARIOS.

LA AFLUENCIA DE PASAJEROS SUELE ELEVAR CONSIDERABLEMENTE LOS DÍAS EN QUE HAY EVENTO EN EL ESTADIO AZTECA, EL AFORO CON MAYOR CAPACIDAD EN EL PAÍS, POR LO QUE LA STE (SERVICIO DE TRANSPORTES ELÉCTRICOS) SE VE OBLIGADO A IMPLEMENTAR PLANES PARA EL RÁPIDO Y SEGURO TRASLADO DE LOS AFICIONADOS AL FÚTBOL.

MICROBÚS:

ES UNO DE LOS MEDIOS DE TRANSPORTE QUE MÁS QUEJAS REPORTA TANTO DE USUARIOS COMO DE AUTOMOVILISTAS. SU TRAYECTO PUEDE SER CONSIDERADO PELIGROSO, EXTREMO E INESPERADO, EN GRAN MEDIDA POR LA FORMA DE CONDUCIR DE LOS CHÓFERES, QUIENES PARECEN CREERSE DUEÑOS DE LAS CALLES, CON PARADAS EN ZONAS RESTRINGIDAS, POR HACER BASE EN SEMÁFOROS, Y AVENTAR EL VEHÍCULO A AUTOS PARTICULARES PARA GANAR EL PASO O JUGAR CARRERITAS PARA GANAR PASAJE. MUCHAS DE ESTAS UNIDADES NO RECIBEN UN MANTENIMIENTO ADECUADO.

LA TARIFA VARÍA DEPENDIENDO LAS ZONAS Y RUTAS, SIN EMBARGO, LA PROMEDIO DE COBRO ESTÁ ENTRE LOS 4 Y 5 PESOS. LOS TRANSPORTISTAS ESPERAN UN AJUSTE EN LOS PRECIOS PARA INICIOS DE 2011 POR EL ALZA MENSUAL EN EL PRECIO DE LA GASOLINA. VEN NECESARIO UN AJUSTE DE 50 CENTAVOS AL COSTO DEL PASAJE. HAN DICHO QUE DE DARSE ESTE AJUSTE, MEJORARÁN EL SERVICIO Y LA FLOTA.



METROBÚS:

ESTE ES POR EL QUE MÁS SE HA APOSTADO EN LA ACTUAL ADMINISTRACIÓN EN LA CIUDAD DE MÉXICO. FUE EL SUSTITUTO DE MICROBUSES, PARA AGILIZAR EL TRÁNSITO EN INSURGENTES DESDE 2005, CUANDO SE PUSO EN MARCHA LA PRIMERA LÍNEA DE ESTE TRANSPORTE CON CARRIL CONFINADO.

SU IMPLEMENTACIÓN TRASLADA A DIARIO A MILES DE PERSONAS DE INDIOS VERDES A LA SALIDA A CUERNAVACA, EN EL CAMINERO. INCLUSO OBLIGÓ A LOS BARES A CREAR UNA CUCHILLA PARA ESTACIONAR LOS AUTOS DE SUS CLIENTES Y EVITAR EL ENTORPECIMIENTO DE LA VIALIDAD.

HOY ESTÁN EN OPERACIÓN UNA SEGUNDA LÍNEA QUE CORRE DE TEPALCATES A TACUBAYA POR EL EJE 4 SUR Y PARA ENERO PRÓXIMO, LA LÍNEA 3 OPERARÁ DE ETIOPÍA A TENAYUCA.

EL PRECIO POR VIAJE ES DE 5 PESOS, SIN EMBARGO, PARA EL PRIMER VIAJE SE DEBE DE COMPRAR LA TARJETA ELECTRÓNICA METROBÚS, POR UN COSTO DE 15 PESOS.

COMBIS:

ESTE SISTEMA ES EL QUE MENOR NÚMERO DE PASAJEROS PUEDE TRANSPORTAR POR VIAJE, AL SÓLO TENER ESPACIO PARA UNOS 15 PASAJEROS, QUIENES VIAJAN SENTADOS, CONTRARIO A LO QUE SUCEDE CON LOS DEMÁS MEDIOS DE TRANSPORTE DE LA CIUDAD.

SU USO SE DA PRINCIPALMENTE EN LAS RUTAS QUE NO SON CUBIERTAS POR LOS MICROBUSES. SE LES VE MÁS EN LOS PARADEROS QUE LLEVAN RECORRIDOS HACIA EL ESTADO DE MÉXICO.

TROLEBÚS:

MEDIO RESCATADO POR SU COMODIDAD, RAPIDEZ, EFICIENCIA Y COMPROMISO CON EL MEDIO AMBIENTE, POR UTILIZAR UNIDADES ELÉCTRICAS LIBRES DE CONTAMINANTES. ACTUALMENTE SE INSERTÓ EN EL PROGRAMA “CORREDOR CERO EMISIONES”.

HASTA EL 2009 CONTABA CON 9 LÍNEAS, QUE CUBRÍAN LOS TRAMOS DE LA TERMINAL DE AUTOBUSES DEL NORTE A LA TERMINAL DE AUTOBUSES DEL SUR; DE AVENIDA REVOLUCIÓN A AVENIDA UNIVERSIDAD; DEL PANTEÓN SAN LORENZO TEZONCO A CIUDAD UNIVERSITARIA; DEL METRO ROSARIO AL METRO CHAPULTEPEC Y OTROS TRAYECTOS.

LA TARIFA VARÍA DE ACUERDO AL TRAYECTO QUE SE TOME, PERO EL COSTO MÁXIMO ES DE 4 PESOS.

RTP:

ESTE SISTEMA COMENZÓ A CIRCULAR POR LAS CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN MAYO DEL 2000. DESDE ENTONCES A LA FECHA NO HA ELEVADO SU TARIFA DE 2 PESOS, LO QUE LO CONVIERTE EN EL TRANSPORTE MÁS BARATO DEL PAÍS. ES GRATUITO PARA PERSONAS DE LA TERCERA EDAD Y CON DISCAPACIDAD.

LA RED DE TRANSPORTE DE PASAJEROS (RTP) FUE LA PRIMERA EN IMPLEMENTAR PARADAS RESTRINGIDAS PARA SUS AUTOBUSES, ACCIÓN REPLICADA DESPUÉS POR OTROS SERVICIOS, FACILITANDO EL TRÁNSITO EN LAS AVENIDAS CON MAYOR AFLUENCIA VEHICULAR.

TAXI:

ESTE ES EL TRANSPORTE MÁS CARO. PUEDE TRANSPORTAR COMO MÁXIMO A CUATRO PASAJEROS POR VIAJE. EL BANDERAZO DE ARRANQUE PUEDE IR DE LOS 5.80 PESOS A LOS 9.60 PESOS, CANTIDAD QUE AUMENTA DE 78 A 96 CENTAVOS CADA 250

METROS Ó 45 SEGUNDOS. PUEDEN SER TOMADOS EN LA CALLE O EN SITIOS ESPECÍFICOS, QUE SUELEN COBRAR ADICIONAL POR EL BANDERAZO.

EL GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL ESPERA QUE PARA EL PRIMER SEMESTRE DE 2011 CIRCULEN EN LA CIUDAD CERCA DE 500 TAXIS ELÉCTRICOS. DE ESTOS AÚN NO SE DEFINE TARIFA, AUNQUE SE SABE QUE HABRÁ BENEFICIOS FISCALES PARA QUIEN SE SUME A ESTE PROYECTO.

BICITAXI Y CICLOTAXI:

ESTOS DOS MEDIOS DE TRANSPORTE, ESTÁN PRINCIPALMENTE PRESENTES EN LA ZONA DEL CENTRO HISTÓRICO Y XOCHIMILCO, TIENE COMO OBJETIVO EL TRASLADO DE CORTA DISTANCIA, PARA UN MÁXIMO DE TRES USUARIOS Y EL CHOFER. ALGUNOS COMO SU NOMBRE LO INDICA SON MOVIDOS POR BICICLETAS Y OTROS MÁS SON VEHÍCULOS ELÉCTRICOS NO CONTAMINANTES.

PESE A NO SER UN TRANSPORTE AÚN MUY USADO EN MÉXICO, SI HA GANADO TERRENO. ESTE SERVICIO CUENTA CON GRAN ACEPTACIÓN EN OTRAS CIUDADES DEL MUNDO COMO BARCELONA, BERLÍN, HAMBURGO, COPENHAGUE, LONDRES, VIENA, BOGOTÁ, ÁMSTEDAM, NUEVA YORK Y WASHINGTON.

ESTE TRANSPORTE ESTUVO DISPONIBLE DE FORMA GRATUITA PARA LOS ASISTENTES AL TERCER CONGRESO MUNDIAL CGLU (CONGRESO MUNDIAL CIUDADES Y GOBIERNOS LOCALES UNIDOS). UN TOTAL DE 40 UNIDADES QUE OPERAN CON REGULARIDAD EN LA ZONA FUERON LOS VEHÍCULOS DE TRASLADO A LAS TRECE SEDES DEFINIDAS POR EL GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL PARA REALIZAR EL EVENTO EN EL QUE PARTICIPARON MÁS DE 90 PAÍSES.

TRAJINERAS:

ES USADO CON FINES TURÍSTICOS, SIN EMBARGO, TAMBIÉN LLEGA A UTILIZARSE PARA EL TRASLADO DE PERSONAS QUE VIVEN EN LAS CERCANÍAS DE LOS CANALES DE XOCHIMILCO, PARA QUIENES ES EL ÚNICO MEDIO DE TRANSPORTE PARA LLEGAR A SUS HOGARES O NEGOCIOS.

[HTTP://WWW.JURIDICAS.UNAM.MX](http://www.juridicas.unam.mx)

EL TRANSPORTE DE PASAJEROS Y EL SISTEMA VIAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

MIGUEL ALEJANDRO LÓPEZ OLVERA

I. PLANTEAMIENTO

LA CIUDAD DE MÉXICO, LO MISMO QUE MUCHAS CIUDADES DEL MUNDO, ATRAVIESA UNA GRAVE CRISIS URBANA. EL SISTEMA URBANÍSTICO MEXICANO PRESENTA GRAVES PROBLEMAS QUE EL SISTEMA JURÍDICO NO HA SIDO CAPAZ DE REVERTIR, ENTRE LOS QUE DESTACAN: EL PRECIO DEL SUELO SE SOMETE A LAS FUERZAS DEL MERCADO INCONTROLADO Y UNA ALTA ESPECULACIÓN DEL SUELO, LA DESIGUALDAD EN EL SISTEMA URBANÍSTICO, LA NOTORIA INACTIVIDAD ESTATAL QUE INTENTA PALIAR EL PROBLEMA CON SOLUCIONES PARCIALES E INSUFICIENTES, LA DESCOORDINACIÓN ENTRE LOS SUJETOS JURÍDICO-PÚBLICOS TERRITORIALES, LA PRECARIA CAPACIDAD ECONÓMICA Y DE DECISIÓN MUNICIPAL EN ASUNTOS URBANÍSTICOS, ENTRE OTROS.

1. ENTRE LOS PROBLEMAS QUE SON URGENTES DE SOLUCIONAR ESTÁN LOS DEL TRANSPORTE Y LA VIALIDAD. SON PROBLEMAS QUE REQUIEREN DE SOLUCIONES PERMANENTES Y A FUTURO, PUES EL CRECIMIENTO ACELERADO Y CONSTANTE DE LA CIUDAD LOS VA COMPLICANDO CON MAYOR Celeridad. EN UNA CIUDAD DONDE CIRCULAN DIARIAMENTE MÁS DE TRES MILLONES DE AUTOMÓVILES Y DONDE SE MUEVEN MÁS DE 15 MILLONES DE PERSONAS, ES OBVIO QUE SE PRESENTEN ESTOS GRAVES PROBLEMAS.

ADEMÁS DE LOS MÚLTIPLES PROBLEMAS DE TRANSPORTE, TAMBIÉN SE PRESENTAN OTROS RELACIONADOS CON LA MOVILIDAD Y LA SALUD DE LAS PERSONAS, ENTRE LOS CUALES PODEMOS

MENCIONAR EL AUMENTO DE LA POBLACIÓN, LA CONGESTIÓN DEL TRÁNSITO EN LAS VÍAS, EL RUIDO Y LA CONTAMINACIÓN AMBIENTAL, LOS ACCIDENTES DE TRÁNSITO, ETCÉTERA.

PODEMOS DECIR QUE LAS CONCENTRACIONES URBANAS MODERNAS TIENEN EN EL TRANSPORTE DE PASAJEROS UNO DE LOS PROBLEMAS MÁS DIFÍCILES Y ONEROSOS DE SOLUCIONAR, PERO AL MISMO TIEMPO IMPOSTERGABLE, YA QUE EN LA ACTUALIDAD EL DESARROLLO DE UN PAÍS DEPENDE EN MUCHO DEL TRANSPORTE Y LA MOVILIDAD DE LAS PERSONAS.

AL RESPECTO, LA LEY DE TRANSPORTE Y VIALIDAD DEL DISTRITO FEDERAL ESTABLECE EN SU ARTÍCULO 11 QUE EL SERVICIO PÚBLICO DE TRANSPORTE SE CLASIFICA EN SERVICIO PÚBLICO DE TRANSPORTE DE PASAJEROS Y SERVICIO PÚBLICO DE TRANSPORTE DE CARGA. EN EL PRESENTE TRABAJO ÚNICAMENTE NOS REFERIREMOS AL PRIMERO. EN CUANTO A LA VIALIDAD, TAMBIÉN EXISTEN PROBLEMAS MUY SERIOS, COMO LA INSUFICIENCIA DE LAS AVENIDAS EN RELACIÓN CON LOS AUTOMÓVILES QUE CIRCULAN DIARIAMENTE, LA MALA CALIDAD DE LAS CALLES Y AVENIDAS, ASÍ COMO LA FALTA DE MANTENIMIENTO DE LAS VIALIDADES DE LA CIUDAD.

A CONTINUACIÓN ANALIZAMOS LAS DIFERENTES MODALIDADES DEL TRANSPORTE DE PASAJEROS, ASÍ COMO LOS PRINCIPALES PROBLEMAS DEL TRANSPORTE DE PASAJEROS Y DE VIALIDAD EN LA CIUDAD DE MÉXICO.

II. EL TRANSPORTE DE PASAJEROS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

EL TRANSPORTE ES UNO DE LOS FACTORES QUE MÁS CONTRIBUYEN A LA CRISIS URBANA QUE ATRAVIESAN NUESTRAS CIUDADES. SEGÚN LOS ESPECIALISTAS, LOS DIVERSOS PROGRAMAS DE TRANSPORTE URBANO GENERADOS PARA LAS PRINCIPALES CIUDADES Y CONURBACIONES DEL PAÍS EN LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS ADOLESCEN DE TRES DEFECTOS BÁSICOS: NO PRESENTAN UNA PLANEACIÓN COMPLETA E INTEGRAL; SE ENCUENTRAN EN LA DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA, MAS NO EN SU DIAGNÓSTICO Y SOLUCIÓN A MEDIANO Y LARGO PLAZOS, Y FINALMENTE, LA PLANEACIÓN DEL TRANSPORTE SE HA DESLIGADO DEL DESARROLLO URBANO Y SU COORDINACIÓN QUEDÓ ELIMINADA.

ES OPORTUNO Y DESEABLE PENSAR NO SOLAMENTE EN LA PLANEACIÓN DEL TRANSPORTE DESDE UN PUNTO DE VISTA MACROSCÓPICO, SINO EN UNA PLANEACIÓN CONCRETA O MICROSCÓPICA QUE PERMITA MITIGAR LOS EFECTOS DIARIOS DE UN TRANSPORTE DEFICIENTE E INSUFICIENTE. ACCIONES ENCAMINADAS A LA ADMINISTRACIÓN DEL TRÁNSITO URBANO Y A LA ATENCIÓN DE LA DEMANDA SEGURAMENTE PERMITIRÁN, EN SU CONJUNTO, MEJORAR LOS FLUJOS ACTUALES.

ACTUALMENTE EL SISTEMA DE TRANSPORTE DE PASAJEROS DE LA CIUDAD DE MÉXICO SE DIVIDE, POR LA FORMA EN QUE SE ADMINISTRA, EN TRANSPORTE PÚBLICO DEL GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL —INTEGRADO POR EL SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO METRO, EL SERVICIO DE TRANSPORTES ELÉCTRICOS, Y EL METROBÚS—, EN TRANSPORTE PÚBLICO CONCESIONADO —INTEGRADO POR MICROBUSES, AUTOBUSES, COMBIS Y TAXIS—, EN TRANSPORTE PARTICULAR Y EN LA RED DE TRANSPORTE DE PASAJEROS (RTP).

1. SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO, METRO. INAUGURADO EN 1969, CON LA PUESTA EN FUNCIONAMIENTO DEL METRO SE DIO UN PASO IMPORTANTE HACIA LA MODERNIZACIÓN DE LA ENTONCES DEFICITARIA OFERTA DEL TRANSPORTE EN LA CIUDAD DE MÉXICO. SEGÚN ALGUNOS ESTUDIOS, SE CALCULA QUE HASTA LA CONSTRUCCIÓN DEL METRO, “LOS 6.8 MILLONES DE HABITANTES DEL ÁREA URBANA DEL DISTRITO FEDERAL, INDEPENDIENTEMENTE DE LOS QUE SE TRANSPORTABAN

A PIE, EN BICICLETA O EN MOTOCICLETA, DISPONÍAN DE CINCO MEDIOS PRINCIPALES DE TRANSPORTE: 7, 300 AUTOBUSES, 394 TRANSPORTES ELÉCTRICOS, 415 AUTOBUSES PARTICULARES, 514 MIL AUTOMÓVILES PARTICULARES Y 15, 400 TAXIS”.

ASÍ, EL SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO METRO SURGIÓ DESDE 1969 COMO EL PIONERO DEL MODERNISMO URBANO DE LAS GRANDES CIUDADES LATINOAMERICANAS, AL SER EL PRIMER ESLABÓN DE UNA LARGA CADENA DE TRENES METROPOLITANOS.

SIN EMBARGO, DURANTE SEIS AÑOS, ENTRE 1971 Y 1977, SE DETUVO LA EXPANSIÓN DE LAS TRES LÍNEAS INICIALES DE DICHO SISTEMA DE TRANSPORTE.

SU CONSTRUCCIÓN SE REINICIÓ EN 1977, AÑO EN QUE EL GOBIERNO CAPITALINO DECIDIÓ IMPULSAR UN PROYECTO DE TRANSPORTE Y VIALIDAD FUNDAMENTADOS EN EL SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO Y EN LA REALIZACIÓN DE GRANDES OBRAS VIALES.



NO OBSTANTE, EN 1982 SE PRESENTARON GRAVES PROBLEMAS OPERATIVOS, PUES AUN CONTANDO CON LA GRAN AYUDA QUE REPRESENTABA EL METRO EN ESE AÑO, LA OFERTA DE TRANSPORTE ERA INSUFICIENTE, PUESTO QUE SE PODÍA TRASLADAR ÚNICAMENTE A TRES MILLONES DE PASAJEROS, SIENDO QUE LA POBLACIÓN ASCENDÍA A CASI NUEVE MILLONES.

ASÍ, SIGUIENDO A HENRY ETIENNE, PODEMOS OBSERVAR TRES GENERACIONES DE METROS QUE PRESENTAN CARACTERÍSTICAS PARTICULARES, SI SE TOMA EN CUENTA SOLAMENTE SU HISTORIA Y SU ETAPA ACTUAL, SIN CONSIDERAR SUS PERSPEC-

TIVAS DE CRECIMIENTO A MEDIANO Y LARGO PLAZO. ESTA CLASIFICACIÓN ILUSTRRA TRES POSICIONES DE LOS PROYECTOS METRO CON RESPECTO A LA OFERTA PREEXISTENTE: LOS METROS ANTICIPADORES SE CONCIBEN COMO SU PROLONGACIÓN; LOS DE EMERGENCIA SE SOBREPONEN A ELLA ESPERANDO PRODUCIR ALIVIOS SUSTANCIALES, Y LOS DE OPORTUNIDAD NO SE PREOCUPAN DE LA MISMA EN UN PRIMER TIEMPO.

ESTAS TRES GENERACIONES DE METROS SON LAS SIGUIENTES: LOS METROS “ANTICIPADORES”, CONCEBIDOS ANTES DE LA EXPLOSIÓN URBANA Y COMO UNA CONTINUACIÓN DE LA ORGANIZACIÓN PREDOMINANTE DE LOS TRANSPORTES COLECTIVOS, CENTRADA ENTONCES EN LOS TRANVÍAS Y EN LOS TRENES REGIONALES.

TALES PROYECTOS EXISTIERON EN CIUDADES COMO SAN PABLO Y RÍO DE JANEIRO, PERO EL ÚNICO QUE SE CONCRETÓ FUE EL DE BUENOS AIRES —INAUGURADO EN 1913 EN UNA CIUDAD DE TRES MILLONES DE HABITANTES— Y SU CONSTRUCCIÓN SE EXTENDIÓ EN LO ESENCIAL HASTA 1943. LA IDEA ORIGINAL ERA LA DE ENTERRAR LAS PARTES CENTRALES DE UNA RED DE TRANVÍAS MUY EXTENDIDAS, CON LO CUAL LAS LÍNEAS DEL METRO, CONSTITUIDAS Y OPERADAS POR LAS MISMAS COMPAÑÍAS DE TRANVÍAS, SE MANTENÍAN EN RELACIÓN DIRECTA CON ÉSTA. LOS METROS “DE EMERGENCIA”, CUYA CONSTRUCCIÓN FUE EMPRENDIDA EN LOS AÑOS SETENTA EN AGLOMERACIONES MILLONARIAS DONDE LOS PROBLEMAS DE TRANSPORTE SE HABÍAN HECHO INFRANQUEABLES: MÉXICO, SAN PABLO, RÍO DE JANEIRO Y, EN MENOR MEDIDA, SANTIAGO DE CHILE (SE DEBE SEÑALAR QUE OTROS PROYECTOS EN CIUDADES DE TAMAÑO COMPARABLES CON ESTA ÚLTIMA NO SE HAN LLEVADO A CABO POR EL MOMENTO, COMO POR EJEMPLO EN LIMA Y BOGOTÁ). ESTOS METROS TIENEN COMO PRIMER OBJETIVO ABSORBER LA DEMANDA DE TRANSPORTE EN LOS EJES MÁS CARGADOS Y LIBERAR ASÍ ESPACIO PARA LOS OTROS MODOS. CONCEBIDOS E INICIADOS EN UN PERIODO DE CRECIMIENTO ECONÓMICO, ESTOS PROYECTOS CONOCIERON ULTERIORES CAMBIOS Y DISCONTINUIDADES. DESDE EL PUNTO DE VISTA DE SU CONSTRUCCIÓN Y SOBRE TODO DE SU OPERACIÓN, EL PROBLEMA DE SU ARTICULACIÓN CON EL RESTO DE LA OFERTA ES ESPECIALMENTE AGUDO.



LOS METROS “DE OPORTUNIDAD”, PLANIFICADOS CON UNA PERSPECTIVA DE LARGO PLAZO Y EMPRENDIDOS EN UNA COYUNTURA LOCAL VENTAJOSA. EL ÚNICO CASO EN OPERACIÓN ES DEL CARACAS (PERO PUEDEN ASOCIARSE LOS PROYECTOS EN CURSO DE MEDELLÍN Y DE LIMA, ASÍ COMO LOS TRES TRENES URBANOS BRASILEÑOS).

EN CARACAS, CIUDAD DE 3.5 MILLONES DE HABITANTES, SE TRATÓ PRIMERO DE RESOLVER LOS PROBLEMAS DE SATURACIÓN VIAL Y DE CONGESTIÓN DE TRANSITO, PORQUE LA COORDINACIÓN CON LA OFERTA DE SUPERFICIE NO CONSTITUYE AÚN UN PROBLEMA.

EN LA ACTUALIDAD, DE ACUERDO CON EL ARTÍCULO 20, FRACCIÓN I, DE LA LEY TRANSPORTE Y VIALIDAD DEL DISTRITO FEDERAL, EL SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO METRO ES UN ORGANISMO PÚBLICO DESCENTRALIZADO CON PERSONALIDAD JURÍDICA Y PATRIMONIO PROPIOS. TIENE UN PARQUE VEHICULAR DE 348 TRENES, DE LOS CUALES 315 SON NEUMÁTICOS Y 33 FÉRREOS. EN 2006 SE TRANSPORTARON MIL 416 MILLONES 995 MIL 974 USUARIOS. SE CONSUMIÓ UN TOTAL DE ENERGÍA DE 936 MILLONES 906 MIL 039 KILOWATTS.

LA RED DEL METRO CUENTA 11 LÍNEAS, DE LAS CUALES UNA (LÍNEA A) ES FÉRREA, Y LAS DIEZ RESTANTES SON NEUMÁTICAS (LÍNEAS 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 Y B).

A PESAR DE SU EXTRAORDINARIA EXPANSIÓN Y DEL ÉXITO EN EL TRASLADO DE PERSONAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO, EL METRO DEMANDA UNA EXPANSIÓN EN SU COBERTURA HACIA LAS ZONAS URBANAS EN CRECIMIENTO.

EL UNIVERSAL

INFELICES, EL 55% DE LOS JÓVENES EN DF

PHENÉLOPE ALDAZ | CIUDAD DE MÉXICO |
MARTES 22 DE ABRIL DE 2014

EL 55.43% DE LOS JÓVENES CAPITALINOS NO SE CONSIDERAN FELICES Y 66.89% ALGUNA VEZ SE HA SENTIDO DEPRIMIDO, REVELÓ LA CONSULTA DE TENDENCIAS JUVENILES 2013 QUE PRESENTÓ EL GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL.

LA ENCUESTA TAMBIÉN SEÑALA QUE SÓLO EL 26.46% DE ESTE SECTOR DE LA POBLACIÓN CONSUME ALGÚN TIPO DE DROGAS, DE LAS CUALES EL ALCOHOL, TABACO Y MARIJUANA SON LAS DE MAYOR PREFERENCIA.

CUESTIONADOS SOBRE LA EDAD EN QUE TUVIERON SU PRIMERA RELACIÓN SEXUAL, EL 28.17% RESPONDIÓ QUE ENTRE LOS 12 Y 17 AÑOS, MIENTRAS QUE UN 25.3% DIJO QUE FUE ENTRE LOS 18 Y 20 AÑOS. AUNQUE UN 38.32% ASEGURÓ QUE HASTA EL MOMENTO, NO HA TENIDO CONTACTO SEXUAL CON OTRA PERSONA.

LA DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO DE LA JUVENTUD DEL DISTRITO FEDERAL, MARÍA FERNANDA OLVERA CABRERA, DIJO QUE LA ENCUESTA SE REALIZÓ A 304 MIL JÓVENES DE ENTRE 14 Y 29 AÑOS DE EDAD, HABITANTES DE LAS 16 DELEGACIONES.

EXPLICÓ QUE SE ABORDARON TEMAS COMO INTERESES PERSONALES, NECESIDADES, DINÁMICAS FAMILIARES, SEXUALIDAD, EDUCACIÓN, TRABAJO, ESTILO DE VIDA, VIOLENCIA Y DERECHOS HUMANOS.

LA CONSULTA DE TENDENCIAS JUVENILES 2013 REVELÓ QUE EL 66.89% DE ESE SECTOR ALGUNA VEZ SE HA SENTIDO DEPRIMIDO.

VEN TRISTE PANORAMA LA CONSULTA DE TENDENCIAS JUVENILES 2013 REVELÓ QUE EL 66.89% DE ESE SECTOR ALGUNA VEZ SE HA SENTIDO DEPRIMIDO

DURANTE LA PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS, EL JEFE DE GOBIERNO, MIGUEL ÁNGEL MANCERA, DIJO QUE LOS RESULTADOS DE LA CONSULTA DE TENDENCIAS JUVENILES 2013, PERMITIRÁ A LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA DEFINIR POLÍTICAS PÚBLICAS Y LÍNEAS DE ACCIÓN A FAVOR DE LA JUVENTUD.



ELUNIVERSAL.COM.MX

JOSÉ LUIS LUEGE 14 DE ABRIL DE 2014

IMPULSOR DE UNA VISIÓN METROPOLITANA PARA EL DF. INGENIERO QUÍMICO-METALÚRGICO POR LA UNAM. LABORÓ DURANTE 14 AÑOS EN EL SECTOR PRIVADO EN (SIC) EL TRANSPORTE PÚBLICO CONCESIONADO EN EL DF Y LA ZONA METROPOLITANA, NUEVAMENTE SE CONVIERTE EN UN VERDADERO DESASTRE, CON UN SERVICIO DE PÉSIMA CALIDAD, VEHÍCULOS OBSOLETOS, INSEGUROS Y MUY CONTAMINANTES. ESTA ES LA LAMENTABLE REALIDAD DEL TRANSPORTE DE PASAJEROS EN LA CIUDAD DE MÉXICO.

RESULTA LAMENTABLE QUE LA HISTORIA SE REPITA POR ENÉSIMA OCASIÓN COMO CONSECUENCIA DE LA CORRUPCIÓN DE LAS AUTORIDADES RESPONSABLES TANTO DEL DF COMO DEL ESTADO DE MÉXICO, ASÍ COMO DE LOS LÍDERES DE LAS ASOCIACIONES DE PERMISIONARIOS.

EN LOS AÑOS 70, CUANDO INICIABA LA OPERACIÓN DE LAS PRIMERAS LÍNEAS DEL METRO, EL SERVICIO ALIMENTADOR Y COMPLEMENTARIO SE DABA A TRAVÉS DE VARIAS RUTAS DE TRANSPORTE PÚBLICO CONCESIONADO AGRUPADAS EN LA “ALIANZA DE CAMIONEROS DE MÉXICO”, QUE A LA LARGA SE LE CONOCIÓ COMO EL “PULPO CAMIONERO”. DURANTE VARIOS AÑOS ANALICÉ LAS CONDICIONES DE OPERACIÓN Y EL SERVICIO DE ESTA AGRUPACIÓN Y LLEGUÉ A LA CONCLUSIÓN DE QUE EL SERVICIO ERA EFICIENTE, DE BUENA CALIDAD TOMANDO EN CUENTA LAS CONDICIONES DE LA ÉPOCA-; LOS CAMIONES ERAN DE MODELOS RECIENTES, LOS OPERADORES TENÍAN CAPACITACIÓN, CON UNIFORME, ENTREGABAN EL BOLETO EN FIN, LO QUE PUEDO AFIRMAR CON SEGURIDAD ES QUE EL SERVICIO ERA INFINITAMENTE SUPERIOR A LO QUE HOY TENEMOS CON LOS NEFASTOS MICROBUSES.

EN 1981 SIENDO REGENTE CARLOS HANK GONZÁLEZ, EL PRESIDENTE JOSÉ LÓPEZ PORTILLO EMITIÓ

UN DECRETO PARA LA CREACIÓN DE UN ORGANISMO PÚBLICO DESCENTRALIZADO LLAMADO RUTA 100 Y LA CADUCACIÓN DE TODAS LAS CONCESIONES DE LA ALIANZA DE CAMIONEROS. INDEPENDIEMENTE DE SI FUE JUSTA O NO LA MEDIDA, LA REALIDAD FUE QUE ESTA EMPRESA DE AUTOBUSES URBANOS HA REPRESENTADO EL MEJOR SERVICIO DE TRANSPORTE QUE LA CIUDAD HAYA TENIDO EN TODA SU HISTORIA. EL DISEÑO DE RUTAS, TIPO DE AUTOBUSES, LA CIRCULACIÓN EN CONTRASENTIDO EN LOS EJES VIALES, LOS MÓDULOS DE SERVICIO Y ESTACIONAMIENTO DE LOS CAMIONES, ALMACENES Y TALLERES, ETC., SIN LUGAR A DUDAS RESPONDIÓ A UNA VERDADERA INGENIERÍA DE TRANSPORTE URBANO.

LAMENTABLEMENTE EL GUSTO DURÓ MUY POCO. LA VIDA DE ESTA EMPRESA FUE DE TAN SOLO 14 AÑOS, DE 1981 A 1995 CUANDO SE DECRETÓ LA QUIEBRA, HECHO DRAMÁTICO QUE ME TOCÓ VIVIR COMO PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE VIALIDAD Y TRÁNSITO DE LA ALDF. LA REALIDAD FUE QUE EL DECLIVE DE ESTA IMPORTANTE EMPRESA OCURRIÓ A LOS POCOS AÑOS DE SU CREACIÓN FUNDAMENTALMENTE, POR LA IMPRESIONANTE CORRUPCIÓN DE UN GRUPO DE LÍDERES DEL SINDICATO QUE SE CREYERON DUEÑOS DE TODO. ME CONSTA, POR LAS AUDITORÍAS QUE EXISTEN DE AQUELLOS AÑOS, QUE EN RUTA 100 DESAPARECÍA TODO: REFACCIONES, COMBUSTIBLE, NEUMÁTICOS Y POR SUPUESTO EL DINERO DE LAS ALCANCIAS. VARIOS LÍDERES SE ENRIQUECIERON Y PROBABLEMENTE HOY EN DÍA ELLOS Y SUS FAMILIARES VIVAN HOLGADAMENTE. RESULTA EVIDENTE TAMBIÉN LA INACCIÓN Y POR LO TANTO PROBABLE CORRUPCIÓN DE LAS AUTORIDADES EN TURNO DE LA SECRETARÍA DE TRANSPORTES Y VIALIDAD (SETRAVI) Y DE LA REGENCIA QUE NO HICIERON ABSOLUTAMENTE NADA PARA IMPEDIR ESTE ROBO A LA NACIÓN.

A POCOS AÑOS DEL ARRANQUE DE ESTA IMPORTANTE EMPRESA SE HIZO EVIDENTE EL DÉFICIT DEL SERVICIO. MUCHAS UNIDADES NO CIRCULABAN POR FALTA DE MANTENIMIENTO O DE REFACCIONES Y LAS CONSECUENCIAS LAS EMPEZARON A SENTIR DIRECTAMENTE LOS USUARIOS. DE FORMA ESPONTÁNEA, ALGUNOS TAXIS QUE NO ESTABAN AUTORIZADOS PARA UN TRANSPORTE COLECTIVO, EMPEZARON A OFRECERLO EN DETERMINADAS RUTAS POR EL COSTO DE UN PESO: ASÍ SURGIERON LOS FAMOSOS PESEROS. EN UNOS CUANTOS MESES Y ANTE LA ABSOLUTA NULIDAD DE LA AUTORIDAD, LOS TAXISTAS SE ORGANIZARON POR RUTAS DE PERMISIONARIOS Y FUERON GRADUALMENTE CAMBIANDO LOS TAXIS POR VEHÍCULOS DE MAYOR CAPACIDAD QUE ERAN LAS “TIPO VAN”, QUE EN ESE ENTONCES EN MÉXICO SOLO SE PODÍA IMPORTAR LEGALMENTE LA “COMBI”. EN MUY POCOS AÑOS, LAS COMBIS INVADIERON EL SISTEMA DE TRANSPORTE DE SUPERFICIE EN PARALELO A LA CAÍDA EN PICADA DE RUTA 100, SIN QUE NADIE DIJERA NADA, NI LA PRESIDENCIA DE REPÚBLICA, NI LOS REGENTES, NI LOS SECRETARIOS RESPONSABLES DEL TEMA. FUE PATÉTICO VER COMO SE PERDIÓ UN ACTIVO IMPORTANTÍSIMO DE LA CIUDAD Y EN PARALELO EL SURGIMIENTO DE UN VERDADERO CAOS.

LAS COMBIS SE CONVIRTIERON EN EL DOLOR DE CABEZA DE TODO MUNDO, A DIARIO OCURRÍAN ACCIDENTES MUY GRAVES, VOLCADURAS Y TODO TIPO DE ABUSOS VIALES A TRAVÉS DE ESTOS VEHÍCULOS, NO APTOS PARA UN TRANSPORTE COLECTIVO DE ESTA NATURALEZA Y OPERADOS LA MAYOR DE LAS VECES POR JÓVENES INEXPERTOS SIN PREPARACIÓN Y QUE CONVERTÍAN LAS CALLES DE LA CIUDAD EN PISTAS DE CARRERA.

EL PROBLEMA SE COMPLICÓ AÚN MÁS POR LA FALTA DE REGULACIÓN Y ORDEN POR PARTE DE LAS AUTORIDADES. EN UN INICIO SE TOLERÓ SEGURAMENTE POR LA NECESIDAD DE COMPLEMENTAR EL SERVICIO DE TRANSPORTE Y MÁS TARDE, CUANDO PRETENDIERON PONER ORDEN FUE IMPOSIBLE. LAS RUTAS DE PESEROS SE CONVIRTIERON EN ORGANIZACIONES DE PERMISIONARIOS QUE OPERABAN EL SERVICIO COMO VERDADEROS CÁRTELES, MAFIAS COMO LOS DE LAS DROGAS,

QUE MANEJABAN ENORMES CANTIDADES DE DINERO EN EFECTIVO. A PARTIR DE ESOS AÑOS, LA CORRUPCIÓN EN TORNO A LA SETRAVI, NO HA TENIDO SOLUCIÓN, CASI SIEMPRE —SE SABE—, LAS DISCUSIONES SE DIRIMEN CON “MALETINES” QUE RECIBEN LAS AUTORIDADES RESPONSABLES.



EL UNIVERSAL

PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN. EL 'MIEDO' SÍ ANDA EN MICROBÚS

ABIGAIL GÓMEZ MARTES 15 DE ABRIL DE 2014

¿CUÁNTO A QUE NO HACES 10 MINUTOS A CHABACANO?, PREGUNTA EL CACHARPO [MUCHACHO ENCARGADO DE COBRAR LOS PASAJES] MIENTRAS INHALA SOLVENTE CON UN TRAPO, AL CONDUCTOR DE LA RUTA 26 QUE SE DETIENE A SUBIR PASAJE EN EL METRO TASQUEÑA. “¿CÓMO QUE NO?”, RESPONDE INDIGNADO EL JOVEN CHOFER ACEPTANDO EL RETO. TRAS CONFIRMAR QUE NADIE BAJA ANTES DE LA ESTACIÓN IMPUESTA COMO META, CAMBIA DEL TERCER AL PRIMER CARRIL QUE CORRE SOBRE CALZADA DE TLALPAN, APAGA LAS LUCES DE LA UNIDAD, PISA EL ACELERADOR Y AVANZA A TODA VELOCIDAD, CON EL MICROBÚS DESTARTALADO, EN SU AFÁN POR CONSEGUIR UN RÉCORD.

JUAN PABLO MARTÍNEZ CUENTA ESA ANÉCDOTA Y CONFIESA QUE CADA VEZ QUE SE SUBE AL MICRO EL RITUAL ES EL MISMO: SE PERSIGNA Y CONFÍA EN QUE DIOS LO PROTEGERÁ. NO HAY DE OTRA. NUNCA ANTES HABÍA SENTIDO TANTO MIEDO DE SUBIRSE A UN MICROBÚS COMO LAS PRIMERAS VECES QUE TUVO QUE USAR LA RUTA QUE VA DE XOCHIMILCO A IZAZAGA. LA LÍNEA RECTA DE TLALPAN PARECE UNA PISTA QUE INVITA A LOS CHOFERES A SUBIR LA VELOCIDAD. CUANDO ESTO OCURRÍA, EL JOVEN DE 24 AÑOS, QUIEN UTILIZA TODOS LOS DÍAS LA RUTA 26, PENSABA EN BAJARSE Y ESPERAR EL SIGUIENTE, PERO SIEMPRE DESISTÍA, “LUEGO APRENDES QUE CON TODOS ES LO MISMO, SERÍA BAJARTE PARA SUBIRTE A OTRO IGUAL, EN MUCHOS CASOS PEOR”. AL FINAL, LA ÚNICA OPCIÓN QUE ENCONTRÓ FUE REZAR EN LOS TRAYECTOS.

EL AÑO PASADO SE REGISTRARON MIL 146 DENUNCIAS POR ROBO EN ESTE MEDIO DE TRANSPORTE, QUE OCUPA EL TERCER LUGAR EN PERCANCES POR CONDUCCIÓN EN ESTADO DE EBRIEDAD.

DESORDEN. EL GDF LANZÓ EL “OPERATIVO RASTRILLO” PARA LA DETENCIÓN DE SOSPECHOSOS Y EL RETIRO DE PUESTOS IRREGULARES EN VÍA PÚBLICA, PERO EN PARADEROS AÚN REINA EL CAOS.

CONducir a exceso de velocidad, echar carreras con otros operadores, insultos y malos tratos contra usuarios que exigen un mejor servicio, arrancar el vehículo antes de que las personas terminen de bajar, violar las señales de tránsito, beber y fumar mientras manejan. LA LISTA DE MALAS PRÁCTICAS QUE REPORTAN LOS USUARIOS DEL TRANSPORTE PÚBLICO CONCESIONADO ES INTERMINABLE.



EXISTE UNA DESAPROBACIÓN GENERALIZADA HACIA LOS OPERADORES DE LAS CASI 28 MIL UNIDADES DE MICROBUSES, AUTOBUSES Y COMBIS QUE CIRCULAN EN LA CIUDAD Y REALIZAN, APROXIMADAMENTE, 14 MILLONES DE VIAJES TODOS LOS DÍAS. LOS MICROBUSES REALIZAN 65% DE LOS VIAJES QUE SE HACEN A DIARIO EN EL TRANSPORTE PÚBLICO DEL DISTRITO FEDERAL, MIENTRAS QUE TAN SÓLO 8% SE REALIZA EN METRO Y 0.5% EN METROBÚS, DE ACUERDO CON LA ENCUESTA ORIGEN Y DESTINO REALIZADA POR

LA SECRETARÍA DE TRANSPORTES Y VIALIDAD. TANTO USUARIOS, COMO PEATONES Y CONDUCTORES DE OTROS VEHÍCULOS SE QUEJAN DE LOS LLAMADOS “CAFRES” DEL VOLANTE, QUE TRANSPORTAN, EN SUS 106 RUTAS, A POBLACIÓN DE LA CAPITAL Y ALGUNAS ZONAS DEL ESTADO DE MÉXICO.

EL DESCONTENTO NO ES FORTUITO. EL INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI) SEÑALA, EN SU DATO MÁS RECIENTE, UN TOTAL DE 913 ACCIDENTES DE TRÁNSITO DURANTE 2012, EN LOS CUALES ESTUVIERON INVOLUCRADOS MICROBUSES. DE ELLOS, 773 FUERON COLISIONES CON OTRAS UNIDADES, 43 ATROPELLAMIENTOS A PEATONES Y 41 CAÍDAS DE PASAJEROS DEL VEHÍCULO. LA SECRETARÍA DE SALUD TAMBIÉN HA REVELADO QUE EL TERCER PUESTO EN ACCIDENTES DE TRÁNSITO PROVOCADOS POR CONDUCIR EN ESTADO DE EBRIEDAD LO OCUPAN LOS MICROBUSES. EL MÁS RECIENTE REGISTRO DE LA SSP, DE 2008, SEÑALÓ QUE LOS MICROBUSEROS SE VIERON INVOLUCRADOS EN 708 ACCIDENTES POR MANEJAR ALCOHOLIZADOS. EL SERVICIO MÉDICO FORENSE REVELA QUE ESTÁN IMPLICADOS EN 60% DE LOS PERCANCES VIALES DE LA CIUDAD.

A PESAR DE SER EL TRANSPORTE MÁS UTILIZADO, LOS MICROS SON TAMBIÉN LOS MÁS INSEGUROS E INEFICIENTES. PRUEBA DE ELLO FUE LA TRIFULCA OCURRIDA EN XOCHIMILCO, EL PASADO 23 DE ENERO, DESPUÉS DE QUE UNA UNIDAD DE LA RUTA 76 ARROLLARA A DOS ANCIANOS. EN EL PERCANCE MURIÓ LA SEÑORA ELIDIA, MIENTRAS QUE SU ESPOSO, AARÓN JIMÉNEZ, SUFRIÓ HERIDAS DE GRAVEDAD. TESTIGOS DE LO OCURRIDO INTENTARON DETENER AL CHOFER, MIENTRAS QUE COMPAÑEROS DE LA RUTA LOS GOLPEABAN PARA QUE LO LIBERARAN. ESTOS ÚLTIMOS ALEGARON DESPUÉS QUE LA GENTE QUERÍA MATARLO.

CARLOS LÓPEZ, QUIEN SIEMPRE HA VIVIDO EN XOCHIMILCO, PRESENCIÓ EL ENFRENTAMIENTO ENTRE GRANADEROS Y LOS ENFURECIDOS POBLADORES QUE EXIGÍAN JUSTICIA EN ESTE CASO. “HAY UN MALESTAR GENERALIZADO HACIA EL TRANSPORTE PÚBLICO. NO SON NUEVOS ESOS ACCIDENTES EN LA ZONA. LOS QUE CONDUCEN SON CHAVITOS QUE A VECES NO TIENEN NI LICENCIA Y SE SUBEN A ECHAR RELAJO. LOS VIERNES INCLUSO VAN CON SU CHELA O FUMANDO MOTA”.

PREOCUPA LA INSEGURIDAD

ADEMÁS DE LOS ACCIDENTES Y MALOS TRATOS, LA INSEGURIDAD ES OTRO PROBLEMA QUE LOS USUARIOS ASOCIAN A ESTE TIPO DE TRANSPORTE. UNA ENCUESTA RECIENTE, REALIZADA POR LA ASOCIACIÓN PRESENCIA CIUDADANA MEXICANA, SEÑALA QUE LAS EXPERIENCIAS MÁS DESAGRADABLES EN EL TRANSPORTE CONCESIONADO ESTÁN RELACIONADAS CON LA INSEGURIDAD EN 38%.

EN ENTREVISTA, EL SECRETARIO DE SEGURIDAD PÚBLICA DEL DF, JESÚS RODRÍGUEZ ALMEIDA, ASEGURÓ QUE CON LA PUESTA EN MARCHA DEL OPERATIVO RASTRILLO, DIRIGIDO A LA DETECCIÓN DE PERSONAS SOSPECHOSAS, AL RETIRO DE PUESTOS IRREGULARES EN LA VÍA PÚBLICA Y A LA CREACIÓN DE LA POLICÍA DE TRANSPORTE, SE HA LOGRADO UNA REDUCCIÓN DE 7.4% EN LA INCIDENCIA DE ROBO EN MICROBUSES RESPECTO AL AÑO PASADO. “EN LO QUE VA DEL AÑO LLEVAMOS 218 DETENIDOS POR ROBO Y, JUNTO CON EL INVEA (INSTITUTO DE VERIFICACIÓN ADMINISTRATIVA), HEMOS LEVANTADO MÁS DE 30 MIL INFRACCIONES Y REVISADO QUE MÁS DE 61 MIL MICROBUSES Y TAXIS CUMPLAN CON EL REGLAMENTO DE TRÁNSITO”, AFIRMÓ.

CIFRAS DE LA PROCURADURÍA GENERAL DE LA REPÚBLICA SEÑALAN QUE EL ROBO EN MICROBUSES CRECIÓ 0.3% DE DICIEMBRE DE 2013 A FEBRERO DE 2014; Y QUE EN 2013 SE REGISTRARON MIL 146 DENUNCIAS ESTE DELITO. SIN EMBARGO, ESTAS CIFRAS SE BASAN EN DENUNCIAS DE UNO DE LOS DELITOS QUE MENOS SE REPORTAN EN LA CIUDAD. NINGUNA DE LAS INSTITUCIONES ENCARGADAS DE REGULAR EL TRANSPORTE PÚBLICO POSEEN CIFRAS REALES DEL ILÍCITO.

¿QUIÉN ES EL MÁS ‘CABRÓN’?

“SI LES DAMOS A MANEJAR EL METRO, ESTOS CABRONES TRATAN DE REBASARSE”, LE DIJO UN CONCESIONARIO A CARLOS LEÓN SALAZAR, DOCTOR EN ESTUDIOS SOCIALES DE LA UAM, CUANDO REALIZABA UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL TRANSPORTE PÚBLICO. AUNQUE GRACIOSA, ESTA FRASE REVELA UNA PRÁCTICA COMÚN ENTRE LOS CONDUCTORES: LA DE PERSEGUIRSE Y REBASARSE EN BUSCA DE PASAJE. PARA CARLOS LEÓN, CON-

DUCIR ESTE MODELO DE TRANSPORTE IMPLICA QUE ELLOS CONSTRUYAN UNA IDENTIDAD COMO MICROUSEROS. “ESTE TIPO DE PRÁCTICAS, QUE CAUSAN MOLESTIA EN LA CIUDADANÍA, DENTRO DEL GREMIO GENERAN PRESTIGIO. EL QUE ES MÁS HÁBIL PARA MANEJAR, EL QUE ES MÁS HÁBIL PARA CONDUCIR, EL QUE SABE REBASAR, EL QUE ES MÁS CABRÓN TAMBIÉN ES EL QUE SE LLEVA MÁS DINERO, EL QUE TIENE MÁS PRESTIGIO Y EL QUE ES RECONOCIDO ENTRE SUS COMPAÑEROS COMO UN BUEN CONDUCTOR.



LOS QUE ASPIRAN A SER MICROUSEROS ASPIRAN A SER ESO QUE TANTO DISGUSTA A LOS USUARIOS”.

LOS VICIOS QUE SE OBSERVAN EN EL TRANSPORTE SON DE ORIGEN. SI BIEN EN SUS INICIOS LAS LLAMADAS PESERAS (POR SU COSTO INICIAL DE UN PESO), LLEGARON A CONSIDERARSE UN TRANSPORTE MODERNO Y DE CALIDAD, LA ENTONCES DIRECCIÓN GENERAL DE POLICÍA Y TRÁNSITO NO SE PREOCUPÓ POR GENERAR UN DOCUMENTO QUE ESPECIFICARA LAS CONDICIONES DE SEGURIDAD DE DICHS VEHÍCULOS Y QUE REGULARA LA CONDUCTA DE LOS OPERADORES.

EN ESE ENTONCES, LA LEY ESTABLECIÓ QUE LA CONCESIÓN SE DARÍA EN UNA RELACIÓN CONCESIONARIO-CONDUCTOR, Y A PESAR DE QUE LEGALMENTE AÚN ES ASÍ, EN LA ACTUALIDAD UN MISMO CONCESIONARIO PUEDE CONTAR CON UN GRAN NÚMERO DE UNIDADES A LAS QUE LLAMAN “FLOTILLAS”, QUE SON POSIBLES GRACIAS AL USO DE PRESTANOMBRES. MIENTRAS QUE EL PADRÓN DE CONCESIONARIOS DE 2012 DE LA SETRAVI SEÑALA UN TOTAL DE 6 MIL 909 CONCESIONARIOS, LAS UNIDADES QUE CIRCULAN POR LAS CALLES SON MÁS DE 20 MIL.

EL “HOMBRE-CAMIÓN”

EL SURGIMIENTO DE LAS FLOTILLAS GENERÓ OTRO FENÓMENO QUE SE HA CONVERTIDO EN UN RIESGO PARA LOS USUARIOS: LA APARICIÓN DEL HOMBRE-CAMIÓN. LA ADQUISICIÓN DE VARIAS UNIDADES POR UNA MISMA PERSONA CREÓ LA NECESIDAD DE “CONTRATAR” CHOFERES QUE LAS MANEJARAN. LA RELACIÓN QUE SE ESTABLECIÓ ENTRE CONCESIONARIO Y CONDUCTOR, QUE CONTINÚA HASTA AHORA, FUE POR MEDIO DE ACUERDOS DE PALABRA Y DE LA ENTREGA DE UNA CUOTA FIJA, YA FUERA POR DÍA O POR SEMANA; SIN EMBARGO, LA ACTIVIDAD DE LOS CHOFERES NO PUEDE DENOMINARSE TRABAJO BAJO LA PERSPECTIVA LEGAL.

LOS CONCESIONARIOS NO TIENEN NINGUNA RESPONSABILIDAD LABORAL CON LOS CONDUCTORES, QUE NO CUENTAN CON PRESTACIONES, NI VACACIONES, NI SEGURO MÉDICO, NI UN HORARIO DE TRABAJO. Y LO MÁS IMPORTANTE, NO CUENTA CON UN SALARIO FIJO QUE EVITE QUE PELEEN POR EL PASAJE. QUIEN RECOGE MÁS GENTE GANA MÁS Y AL FINAL DEL DÍA, DESPUÉS DE ENTREGAR SU CUOTA, OBTIENE MÁS INGRESOS. DE ESTA PRÁCTICA, QUE SE CONOCE COMO LA FAMOSA “GUERRA DEL CENTAVO”, 75% DE LOS CONDUCTORES OBTIENEN UN PROMEDIO DE 6 MIL PESOS AL MES, QUE REPRESENTAN SÓLO 5% DE LAS GANANCIAS TOTALES, MIENTRAS QUE CASI 75% SE VA EN LA CUOTA PARA EL CONCESIONARIO.

JAVIER HERNÁNDEZ, CONSULTOR DE TRANSPORTE PÚBLICO, CONSIDERA QUE EL PROBLEMA SURGE A PARTIR DE LOS HOMBRES-CAMIÓN Y LA SOBREFERTA: “HAY MÁS UNIDADES DE LAS QUE REALMENTE TENDRÍAN QUE ESTAR OPERANDO. COMO TIENEN LA NECESIDAD DE CORRETEARSE POR EL PASAJE, LA PROBABILIDAD DE QUE HAYA UN ACCIDENTE SE VA A MANTENER. EN NECESARIO BUSCAR UN ESQUEMA DE CONTROL SOBRE EL CHOFER”.

POR LO PRONTO, JUAN PABLO TENDRÁ QUE SEGUIR PERSIGNÁNDOSE A DIARIO Y ESPERAR QUE ESO SEA SUFICIENTE.

Hasta aquí las referencias hemerográficas utilizadas para comprender el fenómeno del transporte en la Ciudad de México.

2.4. ENUNCIACIÓN DEL TEMA

Como se menciona en el apartado 3.2.4. de esta tesis, el tema debe llevar en sí mismo el punto de vista autoral, el planteamiento del problema y el desarrollo del mismo en lo que será su presentación en pantalla. El tema puede plantearse en unas palabras, en esta caso “deficiencia del transporte urbano de la Cd. de México”, pero el término es vago y tiene múltiples lecturas, así, podría detallarse más en el formato de una hipótesis “Si..., entonces...”. En este caso el tema es: **“Si los alumnos de la FAD de Diseño y Comunicación Visual que viven a grandes distancias del plantel Xochimilco, deben utilizar el transporte público en sus distintas modalidades y utilizar más de 4 horas al día para moverse de su casa a la escuela y de regreso, entonces verán afectada su vida académica, personal y económica por la deficiencia, lentitud y peligro del mismo”**.

Este tema, planteado en formato de hipótesis, parece simple y hasta obvio para quienes habitamos la ciudad, sin embargo, la mayoría de las temáticas que abordan los documentales se conforman de una oración sencilla ya que la complejidad vendrá en el discurso interno.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El problema del transporte en la Ciudad de México es añejo y va aunado a la falta de planeación con la que ha crecido la ciudad. Se pierden alrededor de 33 mil millones de pesos anuales en términos de competitividad; al comparar los tiempos de un ciudadano de Nueva York en sus traslados diarios, la diferencia es de casi 50 minutos, multiplicado por el salario de ambas ciudades, refleja una pérdida millonaria. Además de los costos ambientales y sociales que crean un círculo vicioso de baja productividad y mala calidad de vida.ⁱ

Por otro lado, también está la falta de coordinación entre niveles de gobierno y la visión de corto plazo al no aplicar acciones de fondo por el costo político que conlleva. Los problemas de movilidad se solucionarían con la aplicación de distintas vertientes como eficiente transporte que permita dejar el auto en la

cochera, ordenamiento del transporte concesionado, competencia sana entre distintos tipos de transporte y aumentar el costo del uso de los vehículos particulares aumentando impuestos, aparcamiento y vialidad.ⁱⁱ

Se proponen 29 rutas nuevas del Metrobus y del Mexibus en el Distrito Federal y el Estado de México, beneficiando a 7.5. millones de usuarios al día, además de disminuir en 1.7 toneladas las emisiones de dióxido de carbono, entre otros contaminantes.ⁱⁱⁱ



Imagen 2. Archivo Adan Zamarripa Salas

Algunas consideraciones sobre el transporte de la Ciudad de México. El Metro enlaza puntos turísticos, cuenta con vagones exclusivos para mujeres, asientos para minusválidos y personas de la tercera edad, pero cuando llueve se vuelve lento, se congestiona en las horas pico, su horario es limitado. El autobús tiene muchas versiones, el mejor es el Metrobus que tiene un carril exclusivo, pasa por lugares turísticos, el pago es con base en tarjetas de prepago que facilitan los viajes, está vigilado y es seguro. Sin embargo, su crecimiento es lento peor la perspectiva es buena pues ha resultado eficiente, limpio y de mucho menor costo de implantación que el metro o tren ligero, hay aglomeraciones y los espacios interiores son reducidos.

El taxi es la opción más costosa de transporte, existen dos tipos, los de Sitio y los Libres. Los libres recogen pasaje en cualquier parte y los de Sitio, como su nombre lo indica están en un lugar donde los llaman o el usuario llega allí. En general son seguros pero su costo es elevado y no son una opción para un estudiante de la UNAM.^{iv} Hoy además existen sistemas como Uber o Cabify, que son taxis contratados a través de aplicaciones para teléfonos móviles y es un sistema en crecimiento constante por la seguridad, confianza y transparencia que ofrece al saber el nombre del conductor, el costo aproximado del viaje y la calidad en el servicio.

La Ciudad de México cuenta con múltiples sistemas de transporte público. De los más importantes es el Metro, inaugurado en 1969, cuenta con doce líneas. El Tren Ligero puesto en marcha en 1986 conecta Xochimilco con Taxqueña. El Microbús es el transporte más amplio de la ciudad, es el más inseguro pues los conductores no reciben ningún tipo de capacitación, no hay paradas determinadas y la cantidad de ellos hace imposible su control. El Metrobús es el más nuevo de los transportes, la primera línea fue inaugurada en 2005 cuando se puso en marcha en un carril especial para él. En la actualidad hay diversas líneas que transportan millones de usuarios. Las Combis aún existen y siguen siendo un medio de transporte común, pero que ha dado paso a vehículos más grandes con mayor capacidad, se han desplazado hacia la periferia de la ciudad. El Trolebús; eficiente, rápido, ecológico. Hasta 2009 contaba con 9 líneas. RTP inició labores en 2000, es el transporte más barato de la ciudad, la Red de Transporte de Pasajeros tiene paradas establecidas lo que facilita el tránsito de vehículos. Por último, los servicios privados como taxis escapan al común de la población por su alto costo aunque son muy comunes en la ciudad. Hay otros vehículos como el Bicitaxi o Ciclotaxi que circulan dentro de las colonias populares en trayectos cortos.



Imagen 2. Archivo Adan Zamarripa Salas

Un poco de historia de la deficiencia del transporte en la Ciudad de México. Hasta los años de 1970 el transporte era funcional y llevaba a los pobladores de la metrópoli con eficiencia. La llegada de las primeras líneas metro nos colocaban a la vanguardia de los países desarrollados, convirtiéndose en el eje troncal del transporte urbano. Al Metro llegaban de la periferia los pobladores a través de redes de camiones agrupados en la Alianza de Camioneros de

México, conocidos como el Pulpo Camionero que, a pesar de los problemas laborales que enfrentaba, era funcional y de buena calidad. Sin embargo, en 1981 bajo la regencia de Carlos Hank González se decidió terminar con las concesiones a particulares formando el Organismo Público Descentralizado Ruta 100 que duró de 1981 a 1995, con un historial inusual en un organismo de estado al ser eficiente y barato, pero la corrupción sindical acabó por acabar la empresa. Así los antiguos Peseros, vehículos particulares concesionados que daban servicio parecido a un taxi colectivo, y que habían existido desde hacía décadas en la ciudad, comenzaron a cambiar sus vehículos por otros más grandes ante la deficiencia de los Ruta 100. Las Combis Peseras invadieron el espacio urbano durante más de dos décadas con algunas unidades aún en circulación. Ante la incapacidad del gobierno de la ciudad para dar transporte a una metrópoli que crecía indiscriminadamente, los servicios de Peseras crecieron dando trabajo a miles de familias pero generando graves problemas de tránsito por tener conductores sin adiestramiento y vehículos inadecuados para el transporte de pasajeros. Hoy, a pesar de que el Gobierno de la Ciudad de México ha implantado sistemas de transporte masivo, las Peseras o Microbuses seguirán existiendo porque son la única forma de transporte capaz de movilizar las cantidades astronómicas de pobladores en las enormes distancias que tiene la mancha urbana.^{vi}

Otro aspecto de deterioro del transporte es la inseguridad. En 2013 se registraron 1,146 denuncias de robo en Microbuses. Cifra que no refleja la realidad porque el 95% de los robos en Microbuses no son denunciados. La inseguridad también se encuentra en los múltiples accidentes que tienen estos vehículos, conducidos por choferes ebrios o drogados, que compiten por el pasaje poniendo en peligro la vida de los usuarios. La desaprobación es generalizada a los operadores de 28,000 Microbuses, Autobuses y Combis que realizan 14 millones de viajes diariamente. Los “Micros” realizan 65% de ellos, el Metro 8% y sólo 0.5% lo hace el Metrobús. El Instituto Nacional de Estadística y Geografía señala un total de 913 accidentes en 2012 donde hubo Microbuses involucrados, entre atropellamientos, colisiones y accidentes en el interior. Los Microbuses tienen el tercer lugar de accidentes donde hay antecedentes de alcohol. El descontento de la población ha generado incidentes cercanos al linchamiento hacia los

conductores que causan accidentes. Otro problema grave son los concesionarios, individuos que se han hecho de varias unidades y contratan choferes a los cuales se les pide una cuota diaria mínima, por lo que deben competir por las ganancias y generan los problemas que conocemos. El promedio es de 6,000 pesos al mes de ganancia para el conductor, siendo sólo 5% de los ingresos de cada Microbús, el 75% se queda con el concesionario y el restante es para gasolina, refacciones y corrupción.^{vii}

Otro aspecto por considerar es el grado de deterioro en la vida del usuario. La infelicidad es uno de los problemas que afectan a los jóvenes de la Ciudad de México menores de 20 años. En 2013, 66.89% alguna vez se ha sentido deprimido, mientras 55.43% no se consideran felices. Sólo 26.46% consume algún tipo de drogas, siendo el alcohol y la marihuana las preferidas.^{vii}

Así, este ensayo documental pregunta a jóvenes estudiantes que declaran vivir muy lejos de la FAD cómo es qué hacen para llegar a la Facultad, cuántos transportes deben tomar y algunos otros cuestionamientos que intentarán mostrar la problemática que viven día a día para recibir educación.

4. PUNTO DE VISTA

¿Qué se puede opinar sobre el transporte público de la Ciudad de México? Sin duda todos lo sabemos, vivimos y padecemos cotidianamente. En este caso el Punto de Vista está más enfocado en plantear la problemática que diariamente deben enfrentar los alumnos de la FAD, que puede extrapolarse al resto de la ciudadanía, no sólo del DF, sino también de otras ciudades y países con ciudades grandes.

El Punto de Vista autoral, el mío, es, desde luego, más global y comprendo (perdón por hablar en primera persona pero el Punto de Vista es personal) que la problemática es mucho mayor, que abarca la política y la economía, así como la crítica a las acciones gubernamentales a todos los niveles: desde las estructuras superiores que han permitido la sobrepoblación para crear mano de obra barata para los grupos en el poder, votantes para el PRI y masas consumidoras de los productos que enriquecen a la burguesía; hasta los niveles de gobierno operativos como la Secretaría de

Transporte y Vialidad, que ha autorizado por décadas los pulpos camioneros, las Rutas de Peseras, los taxis piratas, con base en la corrupción, sin importar la calidad del transporte; o las Jefaturas de Gobierno que no han invertido lo suficiente en transporte público seguro, moderno y eficiente.

Ante esta realidad abrumadora mi Punto de Vista es que la situación debería cambiar, que el transporte debería ser más seguro, limpio, eficiente, rápido, pero también se que no es un problema de fácil solución, que para mejorar los cambios deben ser estructurales y globales y a largo plazo como un sistema político y económico más equitativo, justo y democrático, un control natal basado en la conciencia de las parejas y no en la obligación impuesta del estado, trabajo y escuela cercano a la vivienda, en fin, una utopía donde el bienestar social sea la norma.

4.1. IDEOLOGÍA

De nuevo se refiere a la Ideología del autor donde hay un posicionamiento moral y ético desde una perspectiva política. Así, puedo asumir un pensamiento preocupado por el bienestar social, donde la vida pueda vivirse sin sacrificar horas en un transporte urbano malo. Desde luego, para llegar a un nivel de vida de primer mundo hay que realizar cambios políticos de fondo y a largo plazo. Primero un cambio de gobierno más democrático, incluyente, donde se castigue la corrupción y se premie el trabajo, como ya lo mencioné es una utopía de un mundo donde no hay pobreza, ni sobrepoblación, ni corrupción, ni desechos tóxicos, ni violencia, en fin, un mundo feliz.

4.2. FUENTES

4.2.1. HEMEROGRÁFICAS

Para este Ensayo Documental he retomado artículos de periódicos como El Universal, Excelsior y Reforma, entre otros. La información sobre el tema es constante y dado que no se intenta hacer una reflexión profunda sobre el tema, si no rescatar algunos testimonios de la vida de los estudiantes de licenciatura de la FAD en el transporte público cotidiano, la información recabada es más que suficiente.

5. PERSONAJES

5.1. CULTURA, HABITUS, IDENTIDAD

Dado que los personajes son múltiples solo podemos decir generalidades de ellos. Son alumnos de la FAD, de Artes y de Diseño, de todos los semestres, pero con una particularidad: viven lejos de Xochimilco. Pero podemos ubicar a un personaje principal, que seguiremos en su trayecto.

Su nombre es Tania M., tiene 22 años. Su recorrido diario es de cuatro transportes entre su casa y la FAD. Los tiempos son aproximados y pueden variar notablemente según las circunstancias del tránsito. Esta es la media de 10 viajes realizados tanto de ida como de regreso. Sin embargo, comenta que ha habido

ocasiones de hasta 6 horas de viaje de regreso a casa. Cinco horas, eso es lo que Tania debe recorrer diariamente para recibir educación profesional, sin embargo, ella lo toma con calma, está contenta de estudiar. A pesar de que no tiene mayores problemas económicos, los \$38 pesos diarios que gasta en transporte más comidas, se convierten en \$80 diarios, es decir \$400 pesos semanales, cerca de \$2,000 pesos mensuales sólo en transporte y comidas lejos de casa. El sueldo de su madre, único sostén de la familia, es de \$12,000 mensuales, cerca de 17% del salario de la madre se va en transportación y media pensión de Tania. Desde luego falta mencionar lo que necesita para sus estudios y como ella va en la Orientación de Multimedia, los materiales y equipo que utiliza son costosos. Sin duda, la madre hace un gran esfuerzo para mantener a la hija en la escuela, a lo que Tania responde al ser una buena estudiante.

RECORRIDO	TRANSPORTE	TIEMPO APROX.	COSTO
Casa a Carretera México - Texcoco	a pie	10 min.	\$0.00
Carretera México - Texcoco a Santa Martha	Combi	40 min.	\$8.00
Santa Martha a Glorieta Vaqueritos	Camión	40min.	\$3.00
Glorieta Vaqueritos a Prolong. División del Norte	a pie	10 min.	\$0.00
Prolong. División del Norte a Deportiva	Pesera	15 min	\$4.00
Deportiva cruzar a División del Norte	a pie	5 min.	\$0.00
División del Norte a Santiago	Pesera	15 min.	\$4.00
TOTAL	4 VEHÍCULOS	2 HRS. 15 MIN.	\$19.00

La historia de Tania comienza con sus tatarabuelos de quien sabe uno de ellos llegó de Italia y puso un negocio en Veracruz, quizá abarrotes, uno más era cubano, sin mayores datos. Sus abuelas y bisabuelas eran amas de casa, uno de sus abuelos era vigilante en la Alameda Oriente y el otro conductor de autobuses. Sus padres ya nacieron en el Distrito Federal, pero se divorciaron siendo ella niña. Ya no ve a su padre pues les pidió la casa en que vivían a su madre y tuvieron que salir casi huyendo, por eso vive tan lejos, al conseguir su mamá un préstamo en el INFONAVIT. De su padre sabe poco o no quiere hablar más de él. A su madre, en cambio, la quiere y respeta, trabaja en el IMSS como secretaria y las impulsa, a Tania y su hermana menor, “a salir adelante por ellas mismas”. Sin embargo, la separación de sus padre afecta su vida social y la vuelven una chica retraída y temerosa, que la vuelcan hacia la escuela.

Su educación comienza en una primaria particular de la Col. Agrícola Oriental llamada William Shakespeare, lo que indica cierto poder adquisitivo mayor al promedio de la zona de origen. Sin embargo, con el abandono del padre debe asistir a una secundaria pública y resiente el cambio en la falta de atención por parte de los maestros y el nivel académico inferior, no recuerda ningún pasaje especialmente desagradable ni particular de su educación primaria y secundaria. Entra a la Preparatoria 3 de la UNAM y el mundo se abre gracias a la oferta cultural que se le ofrece; museos, conciertos, danza, eventos diversos, la convencen de continuar sus estudios y le ayudan a decidir lo que quiere estudiar.

En cuanto a la religiosidad de Tania tiene un pensamiento común entre la comunidad universitaria, la creencia de un ente superior pero muy lejano al Dios católico, aunque, como la mayoría de los universitarios, viene de una familia católica no practicante. Comenta que hay una fuerza superior que puede guiarnos en nuestro destino, pero éste se crea con base en nuestras decisiones.

Interesante en Tania es el uso que le da al internet; no le gusta el anime ni admira la cultura pop Coreana o japonesa, fenómeno extraño en una di-

señadora de 22 años, pero quizá sea también una pose o una respuesta que agrade al entrevistador (un maestro de la FAD), pues al comentar qué países le gustaría visitar los primeros de su lista son Corea y Japón. Considera al internet como una pérdida de tiempo, sin embargo, al preguntarle de sitios comúnmente visitados por jóvenes, conoce la mayoría y lo que colocan en sus páginas. Respecto a la pornografía niega verla. Respecto a la televisión la ve poco, como muchos de su generación, la fuente principal de series televisivas es a través de portales de internet. Sus gustos musicales responden a las tendencias comerciales impuestas por los grupos de distribución internacionales y nacionales: *The Killers*, *Cold Play*, *U2*, *Café Tacuba*, *Zoé*. Incluso ha asistido a muchos conciertos como a los de *Foo Fighters* o *Babasónicos*.

De las drogas y el alcohol, al ser una estudiante responsable y en términos generales tranquila, ha probado sólo una vez la marihuana en una fiesta en la prepa y ha bebido en unas cuantas fiestas, seguramente por lo complejo que es ir a su casa no le permite quedarse a las reuniones o en los bares cercanos a la FAD a tomarse una cerveza entre amigos.

GUIÓN DOCUMENTAL

Para este Ensayo Documental sobre el recorrido que deben realizar alumnos de la Facultad de Artes y Diseño para llegar y salir de la escuela, se decidió optar por un estilo de reportaje basado en la entrevista, donde se hacen patentes testimonios de este fenómeno particular que acontece entre nuestros alumnos. Además, se eligió a una estudiante que accedió para que la siguiéramos y documentáramos en video sobre el trayecto que realiza desde su casa hasta la Facultad. Así podemos crear una lista de recursos de imagen y sonido utilizados para este ensayo:

RECURSOS AUDIOVISUALES

TIPO DE MATERIAL	FORMATO	LOCACIÓN
ENTREVISTAS	VIDEO HD	FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, PLANTEL XOCHIMILCO
RECORRIDO DE DIVERSOS TRAYECTOS DE LA CIUDAD	VIDEO HD	CIUDAD DE MÉXICO
SEGUIMIENTO A PERSONAJE SELECCIONADO	VIDEO HD	ESTADO DE MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO
CIUDAD DE MÉXICO	VIDEO HD	DIVERSOS ASPECTOS DE LA CIUDAD; GENTE, CONGLOMERACIONES, EVENTOS PÚBLICOS, TRANSPORTE EN SUS DISTINTAS MODALIDADES, TRÁFICO, ETC.

Esta escaleta de los aspectos visuales y sonoros que lleva el ensayo documental se pone después en producción aunque realmente es un trabajo paralelo.

Llamar Guión Documental es una forma que remite al guión de ficción, donde se anotan diálogos, escenas, secuencias, acciones dramáticas y se lleva la historia de principio a fin. En el documental, el guión trabaja de manera muy distinta y como se ha reflexionado en la tesis, no tiene estructuras claras ni formatos establecidos, como sucede en el guión de ficción, por el contrario, es cada autor quien determina cómo realizará su proceso de guión. La muestra que se redacta a manera de escaleta es un ejemplo de cómo puede ser sencillo un guión documental. Recordemos que el documental es un trabajo en progreso, se hace mientras la investigación se realiza. La intención de esta tesis es, precisamente, ayudar al documentalista para que aplique conocimientos y herramientas de investigación de las ciencias sociales en sus procesos de realización.

COROLARIO

Esta es la idea general de lo que haría un documentalista con la metodología propuesta en esta tesis; no es un texto académico, no pretende ser publicado y ni siquiera pretende ser leído por otra persona además del realizador. Es un trabajo personal que ayudará a reflexionar sobre el fenómeno que capta, como he insistido en esta investigación; es abierto, lúdico, extenso o reducido, coherente o falto de lógica, metafórico o repleto de datos duros, en fin, cada autor le dará el uso que crea conveniente.

Teniendo en cuenta los datos e información recabada y ya definido nuestro personaje de este Ensayo Documental, el siguiente paso es la grabación de las entrevistas y seguir al personaje seleccionado en su trayecto cotidiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- i Alarcón Esteva, Gabriela, Directora de Investigación de Desarrollo Urbano del Instituto Mexicano para la Competitividad. Tomado de cronica.com.mx, artículo de Cruz López, Héctor. 4 de abril 2014.
- ii Alarcón Esteva, Gabriela, Directora de Investigación de Desarrollo Urbano del Instituto Mexicano para la Competitividad. Tomado de reforma.com. 4 de abril 2014.
- iii Navarro, Ulises, Presidente del Instituto de Políticas para el Transporte y el Desarrollo México, tomado de elsemanario.com, 10 de abril 2014.
- iv Murillo, Kiev. Tres formas seguras para transportarse en la Ciudad de México, tomado de enmexico.about.com, 2 de mayo 2014.
- v González, Juan Pablo, 28 de diciembre de 2010, El Universal, México.
- vi Luege, José Luis, 14 de abril 2014, eluniversal.com.mx
- vii Gómez, Abigail, 15 de abril 2014, El Universal.
- viii Aldaz, Phenelope, 22 de abril 2014, El Universal, México.