



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

**TÍTULO DE LA OBRA ARTÍSTICA:**

**PRODUCIR CINE DOCUMENTAL, RETOS Y EXPERIENCIAS:  
UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE LA PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTAL  
*"A SIX DOLLAR CUP OF COFFEE"***

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL**

**PRESENTA:**

**LIC. ALEJANDRO SALVADOR DÍAZ SAN VICENTE**

**TUTOR**

**Lic. María del Carmen de Lara Rangel  
(CUEC)**

**SÍNODO**

**Dra. Sonia Rangel Espinosa (CUEC)  
Mtra. Sandra Margarete Loewe Greiner (CUEC)  
Mtra. Adriana Bellamy Ortiz (CUEC)  
Mtra. Anaís Huerta (CUEC)**

**Ciudad de México, abril 2019**



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.

## Agradecimientos

*En medio del invierno descubrí que había, dentro de mí, un verano invencible.  
Y eso me hace feliz. Porque esto dice que no importa lo duro que el mundo  
empuja contra mí; en mi interior hay algo más fuerte, algo mejor, empujando de  
vuelta.*

*Albert Camus, El verano*

A mi madre y hermanos por su inagotable apoyo.

A Annabell, por todo el amor y nunca dejar que me diera por vencido.

A mis sinodales, por la paciencia de revisar mi proyecto y orientarme con sus  
recomendaciones.

A todas las profesoras y profesores que me dieron clase durante la maestría  
siendo tan generosos con sus conocimientos y su tiempo.

A todos mis compañeros que vieron y escucharon crecer este proyecto desde  
que era una idea hasta su terminación.

A Andrés Ibáñez Díaz Infante por ser cómplice y aliado en el camino creativo  
del documental "A six dollar cup of coffee".

A todas y cada una de las personas que compartieron sus historias y su café  
con nosotros en el largo camino de filmar la película y escribir el presente  
documento.

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO I

#### LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL EN MÉXICO

- 1.1 LOS PRIMEROS DOCUMENTALISTAS MEXICANOS
- 1.2 EL DOCUMENTAL DIDÁCTICO Y LA ÉPOCA DE ORO EN EL CINE MEXICANO
- 1.3 LA POLITIZACIÓN DEL DOCUMENTAL Y EL SÚPER OCHO
- 1.4 EL VIDEO Y LA ACCESIBILIDAD PARA PRODUCIR DOCUMENTAL
- 1.5 LA APERTURA TEMÁTICA Y LOS NUEVOS FONDOS DE FINANCIAMIENTO

### CAPÍTULO II

#### ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y CÓMO AFECTAN LA PRODUCCIÓN

- 2.1 CRONOLOGÍA DE LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL
- 2.2 FINANCIAMIENTO PARA PROYECTOS EN DESARROLLO
- 2.3 FINANCIAMIENTO PARA PRODUCCIÓN Y POST-PRODUCCIÓN DE DOCUMENTALES.
- 2.4 ANOTACIONES SOBRE LOS FESTIVALES DE CINE EN CARA A SU DISTRIBUCIÓN.

### CAPÍTULO III

#### LA PRODUCCIÓN DE “*A SIX DOLLAR CUP OF COFFEE*”

- 3.1 NOTAS DE INTENCIÓN SOBRE EL DOCUMENTAL A SIX DOLLAR CUP OF COFFEE
- 3.2 RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN PREPARATORIA PARA EL RODAJE DE “*A SIX DOLLAR CUP OF COFFEE*”
- 3.3 PRESUPUESTO Y CARÁTULA DE PRESUPUESTO
- 3.4 LA RUTA DE POST-PRODUCCIÓN
- 3.5 RUTA CRÍTICA DEL PROYECTO

### CAPÍTULO IV

#### LA DISTRIBUCIÓN DE “*A SIX DOLLAR CUP OF COFFEE*”

- 4.1 PLAN DE DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN
- 4.2 ESTRATEGIA DE EXHIBICIÓN
- 4.3 TV, DVD. VOD

CONCLUSIONES  
BIBLIOGRAFÍA

## Introducción

Cuando en las clases de cine se pregunta a los estudiantes primerizos qué función quieren desempeñar en un rodaje, es normal que abunden los directores, en menor medida los cinefotógrafos y en orden descendiente otras ramas técnico creativas del cine. Son pocas las voces que se apuntan a ser productores cinematográficos por vocación; la enseñanza académica y especializada de este rol trascendental<sup>1</sup> es relativamente reciente.

Con el fin de incrementar la eficacia al momento de rodar una película de ficción, académicos, directores de cine y otras tantas figuras cercanas al medio han escrito y desarrollado lo que hoy se conoce como la teoría de producción: con algunas sutiles diferencias, cineastas de todo el mundo concurren en formatos y procesos necesarios para el desarrollo de un producto fílmico durante cada una de sus partes.

A pesar de la existencia de uno o varios métodos, el aprendizaje de la producción cinematográfica viene para muchísimos realizadores más por la necesidad de echar a andar sus propios proyectos que por el gusto o la vocación; siendo esta búsqueda iniciada por la carencia, el aprendizaje empírico es la norma para casi todos. Dado que ésta es una situación recurrente en la ficción, la producción documental presenta aún más interrogantes y necesidades que no se han abordado de manera clara.

Entre el cine de ficción y el documental existen mecanismos y prácticas indistintas al género que cualquier productor y realizador no puede dejar de tomar en cuenta. Por otro lado, hay situaciones únicas que el documental presenta a sus creadores y que merecen una adecuada reflexión.

---

<sup>1</sup> El curso de producción cinematográfica y audiovisual en el Centro de Capacitación Cinematográfica comienza apenas en 2011 y es el único en su tipo en la capital de país.

El documental ha tenido un desarrollo distinto a las producciones de ficción a pesar de que nace de la mano del cine mismo. Más allá de las experimentaciones y ejercicios de los hermanos Lumière, la cinta *Nanook, el esquimal* (1922) de Robert Flaherty es reconocida como el primer documental dentro de la cinematografía mundial. La cinta de Flaherty tuvo como materia prima, por supuesto, el registro de la realidad; sin embargo, se distingue principalmente por el tratamiento narrativo de esa realidad, su tratamiento creativo, como diría Grierson<sup>2</sup>.

Con esta frase Grierson reflexiona sobre la reconstrucción de lo real a través de la mirada subjetiva del director, y esa reconstrucción plantea problemáticas prácticas y teóricas. El siguiente ensayo pretende concentrarse más en los dilemas prácticos que en los teóricos, considerando que, sobre los segundos, se ha explorado de manera considerable (aunque no suficiente) y sobre los primeros, muy poco.

Entendiendo a un productor como el facilitador total de la obra cinematográfica<sup>3</sup>, cualquier persona en dicha posición se plantea la resolución de necesidades básicas, aunque las soluciones a aplicar puedan ser esquivas y no siempre fijas: ¿cómo se prepara un realizador para el tratamiento creativo de la realidad?, ¿de qué armas se dispone a nivel producción para enfrentar lo desconocido y más aún, para adueñarse de esa realidad a través de la cámara y trazar un discurso?, ¿qué mecanismos tiene a la mano un productor para la realización y eventual distribución del proyecto?, y finalmente, la parte más importante desde el punto de vista ético: el retorno de la pieza terminada al personaje o comunidad que sirvió de protagonista y materia prima narrativa.

La presente investigación pretende, en primer lugar, trazar un modesto pero eficaz marco contextual que permita al lector entender las

---

2 Mauricio Sánchez M., "Inicios De La Mirada Documental," Universidad Autónoma Metropolitana,

<http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2000/sanchez.html>.

3 Martha Orozco y Sandra Paredes, Carlos Taibo, Manual Básico De Producción Cinematográfica (CDMX: CONACULTA, 2011).

condiciones históricas del cine documental en México y por ende sus lógicas de producción, los mecanismos y razones privadas y/o gubernamentales, oficialistas y/o contestatarias que activaron y mantuvieron activa la producción documental en las distintas décadas de la historia del documental en nuestro país.

En segundo lugar, se trazará un marco teórico que permita al interesado entender la teoría de producción desde el punto de vista del documental, es decir, qué se puede aprender del cine de ficción y qué diferencias trascendentales existen con el mismo, así como las responsabilidades que tiene un productor y cómo éste puede y debe facilitar el sano transitar de la obra desde su concepción hasta la exhibición.

Como tercer capítulo del presente ensayo, se propone una reflexión a profundidad de los procesos que construyeron el documental *A six dollar cup of coffee* (2018), abordando los aciertos y errores en cada una de las etapas de producción hasta el empaquetado de la película en DCP y su distribución.

Finalmente, esta investigación ofrece un análisis de la última (pero no menos importante) responsabilidad de un productor: la exhibición, pues se trata de la etapa más crítica para cualquier película de cualquier género en nuestro país.

Las conclusiones y recomendaciones de este trabajo no pretenden establecer un manual o trazar una teoría infalible de producción documental; sin embargo, sí darán al lector nociones concretas, derivadas tanto de la investigación documental y de campo como de la experiencia directa que surge de la realización del documental *A Six Dollar Cup of Coffee*, que servirán de referencia para sus propios ejercicios en el género.



En sus intercambios con Truffaut, Hitchcock reflexiona: “En una película de ficción, Dios es el director; en un documental, el director es Dios<sup>4</sup>”. Entendamos esta frase como punto de arranque y a manera de reto para productores primerizos: el levantar la mano contra ese “Dios”, esa realidad incontrolable y siempre inesperada pero bienvenida. Porque, si bien conocer el futuro es imposible, prepararse para él y crear un ambiente donde una producción audiovisual pueda tener margen de reacción es completamente plausible y, para los productores, una obligación capital.

---

<sup>4</sup> Francois Truffaut, Hitchcock - Truffaut (Madrid, España: Akal Ediciones, 1991), 82 Pp.

## **CAPÍTULO I:**

### **La producción documental en México**

La historia del cine documental en nuestro país ha sido ampliamente revisada por una buena cantidad de autores y académicos como el Dr. Aureliano de los Reyes, María Guadalupe Ochoa Ávila, Rafael Aviña o Perla Ciuk, entre muchos otros. Gracias a los trabajos de los investigadores mencionados, es factible señalar los momentos más trascendentes del arte cinematográfico en nuestro país y darles el peso correspondiente en la construcción de nuestro presente.

Lejos de buscar un revisionismo de otros trabajos y una historia fácilmente disponible, este ensayo pretende reflexionar sobre la evolución del cine documental en relación a su producción y propósito. La viabilidad que han encontrado los realizadores nacionales para llevar a cabo sus proyectos siempre ha dependido de las relaciones que el gobierno ha tenido o dejado de tener con el quehacer cinematográfico.

En el México actual, poco más del 70% del cine mexicano tiene alguna co-producción o financiamiento estatal a través de sus fondos y mecanismos específicos. La dependencia del cine mexicano de los recursos públicos o del poder gubernamental no es casualidad y se ha ido construyendo a lo largo de varias décadas.

Es interesante señalar, sin embargo, que la realización documental en varios momentos ha logrado una independencia del asistencialismo cultural por dos razones claras. La primera y más pragmática es que, aunque existan contadas excepciones, por lo general una película de ficción es bastante más costosa que un documental. Los avances tecnológicos presentes, la ligereza y disponibilidad de las cámaras y herramientas de edición, permiten a muchísimos realizadores empezar sus proyectos y hasta terminarlos a través de medios propios, o bien, a través de fuentes de financiamiento

menores pero ajenas al Estado. La segunda razón es que en varios momentos de la historia mexicana la realización documental se ha forjado como una voz contestataria y abiertamente crítica del gobierno y del *status quo*, es decir, ha sido un medio de protesta contra la realidad social, política y cultural del país que no siempre ha sido bienvenido por los poderes fácticos.

Por supuesto que el cine de ficción ha cumplido la misma función en múltiples ocasiones; sin embargo, no hay duda de que el documental ha logrado gozar de una mayor independencia y libertad por la simple naturaleza práctica de los proyectos.

Hoy en día, el cine documental mexicano goza de una vibrante salud, por lo menos en su producción, si no en su distribución, cumpliendo entre otras muchas temáticas esa trascendente función de reflejar y evidenciar las problemáticas y dramáticas situaciones del México contemporáneo, ya sea con financiamiento público o bien con esfuerzos independientes y capital ajeno al estado.

Cómo se ha mencionado antes, el análisis del pasado es menester para explicar el presente y comprender los mecanismos actuales que construyen nuestra realidad. Tal vez el hecho de que el primer personaje mexicano que retratara el cine mediante las vistas realizadas por Gabriel Veyre fuera el mismo Porfirio Díaz, pocos años antes del estallido del conflicto armado que vería nacer al México moderno, es lo que marcó los pasos de nuestro cine hasta el día de hoy.

### **1.1 Los primeros documentalistas mexicanos**

En 1896 un pequeño equipo de los hermanos Lumière filmaron al general Porfirio Díaz, a su familia y a miembros de su gabinete. Catorce años después, la Revolución Mexicana explotaría y entre las distintas facciones y caudillos, entre los rifles y los cañones, habría siempre una constante: un equipo cinematográfico.

Todos habían descubierto y utilizado al cine como herramienta de propaganda: primero, el gobierno de Díaz, después, los caudillos revolucionarios y nuevamente, los inestables gobiernos revolucionarios, El periodista Ulises Castañeda señala lo siguiente en el primero de un trabajo de dos partes para el diario Crónica:

“Francisco I. Madero supo aprovechar las habilidades de Salvador Toscano y de los hermanos Alva; Victoriano Huerta intentó utilizar a los norteamericanos Frank Jones y Fritz Arno Wagner, para ilustrar el supuesto poder y profesionalismo de un ejército federal; Venustiano Carranza contó con los servicios del cineasta George D. Wright y Álvaro Obregón se hizo acompañar por el notable fotógrafo Jesús H. Abitia a lo largo de sus ocho mil kilómetros en campaña, por sólo mencionar algunos casos”.<sup>5</sup>

Al no haber una figura de Estado definida, siendo éste más bien inestable, el cine como toma de vistas que documentaban los eventos más importantes, creció de la mano de los distintos frentes políticos que lo financiaban, y cuyo retorno de inversión no estaba pensado en papel moneda, sino en la generación de adeptos y la creación de una imagen mediática que posteriormente pudiera derivar en recursos para continuar con sus respectivas luchas. Este fenómeno propició que la Revolución Mexicana y sus secuelas fuera ampliamente documentadas en cine.

## **1.2 El documental didáctico y la Época de Oro del cine mexicano**

Conforme el estado mexicano fue consolidando poder y estabilidad, la producción del documental comenzó a quedar en sus manos y los filmes sobre los hechos históricos que estaban moldeando al país fueron

---

<sup>5</sup> Ulises Castañeda, "Cine Documental En México: Cronología De Un Género Menospreciado," Crónica (2017), <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1039151.html>.

disminuyendo en número. Con la llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934, la gestación de una identidad nacional fue tomando forma y el documental comenzó a tener una vocación más didáctica, como se puede apreciar en *Redes* (1936), de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann.

Con el inicio de la Época de Oro del cine mexicano—que generó una identidad nacional que traspasó fronteras y cuya influencia aún se percibe hoy en día—la producción del documental quedó aún más relegada y se limitó a retratar aspectos de la geografía o la cultura nacional. Quizá algunos de los ejemplos más memorables son la erupción del Parícutín plasmado en *Nace un volcán* (1943) de Luis Gurza, la aproximación al universo de los chamulas en *Carnaval chamula* (1950) de José Báez Esponda, o el retrato familiar del matador Luis Procuna en *Torero* (1956) de Salvador Velo.

Paralelamente, las acciones del gobierno seguían siendo documentadas y presentadas como cortos noticiosos en los cines, como fue el caso de la Expropiación Petrolera o el involucramiento de México en la Segunda Guerra Mundial y su heroico escuadrón 201.

Aunque en esta época el cine de ficción acaparaba las marquesinas, eso no implicaba que el documental careciera de bienestar financiero, puesto que Ávila Camacho impulsó varias normativas que en un inicio aparentaban ser un círculo virtuoso; en 1941 ratificó la exhibición obligatoria de, por lo menos, una cinta nacional en las salas del país, y en 1942 fundó el Banco Cinematográfico S.A. (posteriormente Banco Nacional Cinematográfico), lo que permitió que los productores reinvirtieran sus ganancias en la industria, controlando así la producción y garantizando la distribución de las películas nacionales. Esto propició graves casos de corrupción entre líderes sindicales, lo que derivó en la división del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), dando origen al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Mediante un laudo emitido el 3 de septiembre de 1945, Ávila Camacho permite que los largometrajes de ficción caigan exclusivamente en manos del STPC y el de cortometrajes y documentales en el STIC, pero conservando el control sindical de la distribución y exhibición.

El fin de la Segunda Guerra Mundial mermó la bonanza del cine en México, ya que Estados Unidos recuperó poco a poco su hegemonía en el mercado. Esto afectó al mercado del cine mexicano, orillando a los sindicatos a cerrar sus puertas a nuevos integrantes en 1946, especialmente a nuevos directores. Lo anterior quizá explica por qué el documental vivió en una especie de letargo formal y argumentativo, pues generó cierta comodidad dentro del gremio, no se incorporaron nuevas voces que cuestionaran o propusieran en afán de revitalizar el género y, hacerlo de forma independiente, además de costoso, resultaba una inversión perdida puesto que la exhibición era controlada por los mismos sindicatos<sup>6</sup>.

### **1.3 La politización del documental y el súper ocho**

La época de oro del cine mexicano se apagó hacia los años 60. Los problemas sindicales, la industrialización y el consiguiente abaratamiento de las producciones, la llegada de la televisión y la muerte de una de sus grandes estrellas—Pedro Infante—fueron algunos de los factores que la llevaron a este punto. La producción de documentales se mantenía en el mismo segundo plano distante, pero en 1960 sucedieron dos cosas que contribuyeron a su paulatina politización. Por un lado, el Banco Nacional Cinematográfico terminó por adquirir los complejos de exhibición, controlando de manera efectiva todo el aparato cinematográfico—la producción, distribución y exhibición. Poco después, las consecuencias se vieron reflejadas en el primer gran

---

6 Federico Dávalos Orozco, Perla "Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011" Tomo 5, pags. 698-724

escándalo de censura del cine nacional: *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, fue sacada del circuito con fuerzas armadas de por medio, quedando enlatada por 30 años. La película circuló de forma clandestina en los ámbitos universitarios y el tema de censura y el cuestionamiento sobre la función del documental y del cine en general comenzó a permearse el ambiente de algunas facciones del medio cinematográfico.

La transición ideológica en el cine se empezó a sentir con documentales como *Todos somos hermanos* (1965), de Óscar Menéndez, que trata sobre la represión a los movimientos magisterial y ferrocarrilero, y pronto en la ficción con cintas como *Los signos del zodiaco* (1963), de Sergio Véjar—la cual también fue parcialmente censurada para permitir su exhibición—y *Los Caifanes* (1967), de Juan Ibáñez. Pero fue el documental *El grito* (1968), de Leobardo López Aretche, el que terminó por redimensionar el alcance sociopolítico y de denuncia que tenía el género. La producción de un documental así no se hubiera podido realizar con los aparatos oficiales en los que el gobierno canalizaba la producción cinematográfica. Además, aunque el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) dependía de la UNAM (y por lo tanto, de fondos públicos), la parcial autonomía y la disposición de recursos técnicos por parte de su director, Manuel González Casanova, y de los estudiantes que se apoyaron con el préstamo de equipos fílmicos, permitieron que los estudiantes del CUEC salieran a documentar un movimiento que se estaba gestando desde la misma casa de estudios. La película se editó entre 1969 y 1970 y fue exhibida únicamente en cineclubes y de manera *underground*. No es sino hasta el cumplimiento de los 40 años del movimiento del 68 que se realiza la primera mediana restauración y su venta a un público general por parte de Filmoteca de la UNAM, Publicaciones y el CUEC.

Cuando Luis Echeverría toma la presidencia en 1970, los niveles de censura aparentemente disminuyeron, pues el mismo Echeverría, en una visita de estado a Chile, presentó *Reed, México Insurgente* (1973),

de Paul Leduc, y declaró que “Un cine que miente es un cine que embrutece<sup>7</sup>”. Esta aparente apertura del Estado a la crítica, que siguió produciendo ficciones de relevancia sociopolítica a través de Conacine y Conacite (*Cascabel*, de Raúl Araiza, o *El Apando*, de Felipe Cazals, entre otros), parece no haber sido una invitación extendida al documental, pues el documental que propiciaba el Estado era más de índole educativo, mientras que los trabajos críticos surgían en la naciente producción independiente, de la cual hablaremos más adelante.

En 1971, Rodolfo Echeverría, hermano del presidente y director del Banco Nacional de Cinematografía (BNC), dio a conocer un plan de reestructuración de la industria cinematográfica en el que—entre otras cosas—estableció dentro de los Estudios Churubusco-Azteca el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), el cual se encargó de la filmación de promocionales turísticos, campañas políticas y testimonios sobre el arte mexicano y sus creadores.

Es bajo este órgano que varios documentalistas hicieron escuela, filmando cortometrajes bajo encargo, que muchas veces—voluntaria o involuntariamente—terminaban en películas de denuncia social. Surgen así obras como *Lecumberri: el palacio negro* (1976), de Arturo Ripstein, que fue una encomienda presidencial para narrar la fuga de unos reos. Al poco tiempo Ripstein solicitó permiso para hacer del cortometraje un largometraje, mismo que le fue concedido y tras ser presentado en el Festival de Acapulco, fue censurado, aunque esto último sucedió en la administración más propensa a la censura: la de López Portillo. Casos no tan controversiales fueron *Judea* (1973) y *María Sabina, mujer espíritu* (1978), ambas de Nicolás Echeverría y *Jornaleros* (1978), de Eduardo Maldonado, que se produjo además con la participación de la SEP.

---

7 “El cine en super 8 en México 1970-1989” Álvaro Vázquez Mantecón , p.99, Filmoteca UNAM 2014



Un órgano gubernamental que también jugó un papel importante en la producción documental a finales de los años setenta y con mucha más fuerza en los ochenta, fue el Instituto Nacional Indigenista (INI). Muchos de estos documentales, sobre todo los que tenían cierto grado de denuncia, tuvieron poca o nula difusión, bajo el pretexto de que se realizaban con fines meramente académicos y no pecuniarios.

Paralelamente, el apogeo del formato súper 8 propició la posibilidad de hacer documentales de forma independiente, más aún a partir de 1975 cuando Kodak lanzó al mercado la película sonora. La mayor parte de las películas eran de corte casero, pero esto impulsó a muchos realizadores a empezar a documentar su realidad inmediata sin la necesidad de intermediar con alguna burocracia gubernamental. Álvaro Vázquez Mantecón, en su libro *El cine en súper 8 en México 1970-1989*, detalla los inicios del movimiento con la convocatoria de Las Musas, donde se invitaba a amateurs a inscribir sus cortometrajes hechos en súper 8.

De los 20 trabajos inscritos, ninguno de los realizadores tenía experiencia profesional en el ámbito, y destacan dos cineastas que posteriormente tuvieron sólidas carreras: Alfredo Gurrola y Gabriel Retes. En los trabajos, se podía percibir las inquietudes políticas y el impulso de denuncia que caracterizaría a varios documentalistas de la época:

“Lo curioso era la similitud de las cintas. Quizá tenía que ver el sesgo impuesto por el interés personal de los jueces, pero lo cierto es que muchas películas compartieron temas, puntos de vista y estrategias narrativas. Hacían una crítica a los poderes establecidos (Iglesia, políticos, ejército, familia), denunciaban la indiferencia social hacia la miseria, aludían a lo que sucedía en el escenario mundial (como el movimiento estudiantil en mayo en Francia o la

guerra de Vietnam), o se preguntaban por el rumbo que debía tomar el arte en ese momento”.<sup>8</sup>

Estudiantes del CUEC fundaron a inicios de los años setenta el Taller de Cine Octubre, bajo la encomienda de realizar documentales con la temática de la “conciencia política”. De ahí surgieron documentales como *Explotados y explotadores* (1974), de Alfonso Graff, José Rodríguez y José Woldenberg y *Los albañiles* (1974), de Abel Hurtado, José Luis Marino y Jaime Tello. Otro colectivo importante que produjo documentales de denuncia fue La Cooperativa de Cine Marginal, en la que participaron cineastas como Gabriel Retes y Paco Ignacio Taibo II.

Ambos colectivos se inspiraron en el modelo de producción de *El grito*, que, aunque en homenaje póstumo los estudiantes cedieron el crédito de director a su maestro, fue un trabajo de decisiones grupales. La exhibición de este tipo de trabajos de denuncia estuvo acotada a cine clubes, universidades o casas, donde en la mayoría de los casos lo organizaban los propios cineastas.

En 1977 se creó, bajo la dirección de Margarita López Portillo, la Dirección general de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), la cual fungiría como regulador—o censor—de la industria. Ese mismo año se liquidó el Banco Nacional Cinematográfico tras sufrir pérdidas millonarias.

La forma colectiva de producir documental independiente se mantuvo por muchos años prácticamente como la única forma de hacer documental de denuncia, cuyos notables ejemplos se pueden rastrear en *Cosas de Mujeres* (1978) de Rosa Martha Fernández y *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), de Maricarmen de Lara, que a pesar de la inmediatez que requería el registro del material—las 40 mil

---

<sup>8</sup> Álvaro Vázquez Mantecón “El cine en súper 8 en México 1970-1989” p. 47, Filmoteca UNAM 2014

costureras afectadas por el terremoto del 85—consiguió remanentes de película de 16mm de colegas mexicanos y extranjeros para su filmación, además de apoyo para la post-producción.

Ambos trabajos, tanto el de Fernández como el de De Lara resultan vanguardistas y punta de lanza para varias generaciones de mujeres dedicadas al documental, evidenciando la indefensión de la mujer ante el sistema patriarcal incuestionable de los años setenta; Fernández muestra en su docu-ficción la impotencia y vulnerabilidad de una mujer que busca realizarse un aborto. Por su lado, De Lara, en el retrato de la injusticia que sufrieron las costureras afectadas por el sismo, registra la indefensión total de la mujer, especialmente la mujer de escasos recursos económicos, ante el sistema social y jurídico de la época. Indudablemente ambos trabajos tienen una poderosa—y penosa—vigencia en el México contemporáneo. Un siniestro puente se traza desde el momento de la filmación de *No les pedimos un viaje a la luna* hasta hace apenas dos años, cuando en el sismo del 19 de septiembre de 2017, decenas de costureras perecieron tras el derrumbe del edificio donde trabajaban, revelando una vez más, como en 1985, la marginalización que en su momento documentó Maricarmen de Lara<sup>9</sup>.

El trabajo de estas dos realizadoras funge como valiosísimo antecedente para las siguientes generaciones de mujeres documentalistas; en la última década resaltan las obras de Lucía Gajá, Betzabé García y Tatiana Huevo, por citar sólo algunas directoras y su reconocimiento a nivel nacional e internacional.

El documental político mexicano, por lo menos en su versión de finales de los años setenta, versaba en una suerte de acompañamiento de los movimientos sociales de la época, como lo señala el investigador Miguel Errazu en su artículo “La tormenta y no el relámpago. Cine

---

<sup>9</sup> <https://www.laizquierdadiario.mx/No-pedimos-un-viaje-a-la-luna-la-lucha-de-las-costureras-en-el-terremoto-de-1985> y <https://edicions.mostrafilmsdones.cat/cosas-de-mujeres-rosa-martha-fernandez/>

militante y práctica social en México en los años 70". Esta condición de "acompañamiento" se debía a dos razones fundamentales, una práctica, que era el inminente peligro físico que suponía para los cineastas pasar del registro del activismo político al protagonismo del mismo, debido más que nada al violento régimen político de la década. La otra razón era más bien ideológica, una postura práctica de no invadir el protagonismo ni los espacios de lucha de otros sectores y más bien apoyar la causa desde el registro en lugar de la acción abierta. Errazu cita a Paco Ignacio Taibo, uno de los fundadores de la Cooperativa de Cine Marginal:

"Así Taibo, sobre su particular manera de defender, desde la sorpresa y una cierta vanidad derivada del desprendimiento, una función de retaguardia: "no nos hacíamos ilusiones sobre la calidad de nuestro cine. [...] No nos hacíamos ilusiones tampoco acerca de la posibilidad de emergencia de una cultura obrera y campesina. [...] No creíamos en la posibilidad de quemar etapas ni que mágicamente lo secundario se volviera fundamental. No tratábamos entonces de robarle activistas al movimiento para integrarse a las posibilidades de creación cultural revolucionaria. Apoyábamos como una fuerza decididamente secundaria la integración de esta cultura política. [...] No esperábamos más. Ahí sentíamos que éramos útiles."<sup>10</sup>

Por otro lado, vale en este ensayo reflexionar también sobre la organización para el rodaje de este tipo de películas y cómo su valor estético estaba completamente minimizado ante el fondo y el registro del fenómeno. Aunque fue una generación liberada por la flexibilidad de materiales como el Super 8mm, las condiciones de trabajo bajo un régimen autoritario y la precariedad de una organización de rodaje adecuada arrojaron materiales que destacan como documentos

---

<sup>10</sup> <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/2/2019>

testimoniales históricos que, sin embargo, supeditan su lenguaje y propuesta cinematográfica a las circunstancias de la época:

“El cine militante mexicano tiende a producir una imagen pobre: en recursos de articulación, en legibilidad, en estabilidad. Todo en ella tiende a lo deformado, borroso, descolorido, tanto que hasta su valor documental se pone en riesgo. Pero no por una búsqueda deliberada de la imperfección técnica, sino más bien debido a una puesta en segundo plano de determinadas condiciones de existencia de la imagen que hace que unos metros de película no se descarten por problemas de revelado o una inoportuna entrada de luz en la cámara”.<sup>11</sup>

Y para finalizar la reflexión, Errazu cita a Taibo con una frase contundente que parece reflejar las condiciones de producción de la época: “Aquí no hay directores ni camarógrafos sino gente que hace cine, y hacer cine comienza en la idea y termina en la proyección y discusión con el público”.<sup>12</sup>

#### **1.4 El video y la accesibilidad para producir documental**

La llegada de las cámaras de video portátiles a mediados de los años ochenta facilitó no sólo la producción del documental sino también su exhibición, ya que los trabajos se podían reproducir con relativa facilidad en cualquier hogar que tuviera televisión y así evadir los mecanismos de censura del estado. En medio de esta revolución tecnológica y de distribución, Carlos Mendoza funda la productora *Canal 6 de Julio*, en directa alusión al día de las elecciones de 1988, y producen su primer documental *Crónicas de un fraude* (1988), del mismo Carlos Mendoza. La productora se erigió como una voz disonante y de resistencia política, con títulos como *La guerra de Chiapas* (1994),

---

<sup>11</sup> <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/2/2019>

<sup>12</sup> <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/2/2019>

*EPR, Retorno a las armas* (1996) y *Operación Galeana, la historia inédita del 2 de octubre de 1968* (2000). En su momento, los documentales salieron al mercado directamente en video, aunque hoy en día, algunos de los más de 70 títulos que ha producido Canal 6 de Julio ya han tenido salida en televisión pública.

El documental de corte político se mantuvo pujante durante los años noventa, en una década particularmente difícil para el cine mexicano, tras la crisis económica y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el cual afectó principalmente a la distribución y exhibición. Se mantuvo a flote, probablemente, porque desde un inicio nunca dependieron de mecanismos oficiales ni de exhibición en cines para su recuperación, amén de que su financiamiento provenía de múltiples y diversas fuentes de financiamiento y los recursos empleados eran limitados.

En esa época, por vías oficiales como el Instituto Mexicano de Cinematografía, se filmó en general poco y, de documental, aún menos. Sin embargo, sobresalen dos producciones de corte más intimista: *La línea paterna* (1995), de José Buil y Maryse Sistach—una reconstrucción de material de archivo de la familia del propio Buil, en la que también intervinieron en su producción la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, la Fundación Rockefeller, entre otros; y *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo, un proyecto de tesis del CCC. Ambas tuvieron un nutrido circuito de festivales internacionales que les abrió puertas a otros mercados. Por último, aunque la aparición de distintas Organizaciones No Gubernamentales (ONG) como fuente de financiamiento en los documentales fue más fuerte a inicios del nuevo milenio, hubo un precedente importante con el documental *Un beso a esta tierra* (1994), de Daniel Goldberg, producida por él mismo pero cuyos derechos de distribución fueron adquiridos por la ONG *National Center for Jewish Film*.

## 1.5 La apertura temática y los nuevos fondos de financiamiento

A finales de los años noventa, quizá cansados del formato expositivo de documental que se había impuesto por una tradición heredada de la televisión—donde los documentalistas habían ejercido primordialmente—llega una generación de directores que comienza a preocuparse más por la construcción dramática y plástica del documental que por el valor testimonial de la imagen en sí. De aquí se desprende la producción independiente *Del olvido al no me acuerdo* (1999), de Juan Carlos Rulfo, cuya atractiva propuesta visual le abrió camino en un reducido circuito de salas de cine comercial, un acontecimiento que no sucedía desde hace tiempo.

Quizá por voluntad política o quizá por astucia, las barreras de la censura empezaron a ser menos evidentes desde los mecanismos gubernamentales. En una época donde la producción de calidad se abarataba y los canales de información y distribución se multiplicaban—llámese internet, televisión de paga o piratería—intentar bloquear un documental por la temática o crítica que pudiera contener resultaría contraproducente a los intereses del censor. Por el contrario, apoyarlo hablaría de cierta salud democrática.

Es en ese contexto que los esfuerzos de IMCINE también contribuyeron al *boom* del documental mexicano que rápidamente se posicionó a nivel internacional. En 1998 creó el Fondo para La Promoción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), bajo la premisa de rescatar al cine mexicano de la profunda crisis en la que se encontraba. Si bien en un inicio se eligió principalmente a ficciones, en 1999 se apoyó la producción del primer documental *A propósito de Buñuel*, de José Luis López Linares y Javier Rioyo, y posteriormente varios documentales más se vieron beneficiados. También las escuelas de cine, en alianza con otros institutos culturales, comenzaron a producir documentales que trascendieron las fronteras del país, como *La canción del pulque* (2003), de Everardo González.

En la escena de producción comienzan a abrirse también varios caminos, pues dan inicio programas de co-producción internacionales como Ibermedia, o fondos para el desarrollo de proyectos como el Jan Vrijman Fund, el World Cinema Fund, entre muchos otros. El IMCINE también subdivide sus convocatorias para aquellos documentales que únicamente requieran apoyo en post-producción—uno de los procesos más costosos—lo que de alguna forma incentiva a los realizadores a empezar a filmar con los medios disponibles sin dejar pasar la oportunidad espaciotemporal a la que muchos documentales están sujetos.

Por otro lado, la variedad temática que empieza a vivir el documental mexicano diversifica también las posibilidades de financiamiento, sobre todo el financiamiento inicial, lo cual sirve para un desarrollo de proyecto más cuidado. Es aquí donde se creó un nicho de micro-financiamientos, a veces estatales, locales o perteneciente a alguna ONG, que no sólo permiten arrancar el proyecto sino que garantizan, particularmente en el caso de las ONG, cierta difusión del trabajo una vez terminado. Un ejemplo de lo anterior podría ser *Presunto Culpable* (2008), de Roberto Hernández y Geoffrey Smith, que además de haber empleado recursos propios fue financiada con el apoyo de Jan Vrijman Fund, The Hewlett Foundation y la Beca Gucci Ambulante.

En términos de financiamiento, se podría decir que el fondo EFICINE, creado en 2006 por IMCINE, es el que mejor le ha venido al documental, ya que puede aspirar a mayores presupuestos que permiten una rigurosa planeación y ejecución del proyecto. Los resultados se empezaron a percibir a partir de 2010, cuando se realizaron 39 documentales, alcanzando su récord histórico en 2016, con 66 documentales filmados. Es en este rubro que encontramos trabajos de gran precisión, planeación y calidad técnica como *Tempestad* (2016), de Tatiana Huezco y *Rush Hour* (2017), de Luciana Kaplan, el cual fue filmado, además, en tres países.



En el panorama de exhibición, el cine mexicano en general, pero particularmente el documental, sigue estando muy relegado, aunque luce más saludable que en años anteriores. Esto se le puede atribuir a la creciente cantidad de festivales especializados en documental y algunos sub-especializados en documental culinario, ambientalista, político, LGBTTTIQ, etc.

En el caso específico de México, la generación de nuevos públicos de documental se le puede atribuir a *Ambulante*, *Gira de Documentales*, el cual goza de una exitosa recepción a nivel nacional. En menor medida, el festival DocsMx hace especial promoción del documental mexicano. Ambos proyectos han generado un público que no sólo se interesa por el género sino que exige verlo en pantalla grande por la calidad visual que la mayoría de los trabajos presenta.

Además de los cines y festivales especializados, el documental mexicano se ha abierto espacios en plataformas como Netflix, que compró para una distribución global *Made In Bangkok* (2015), de Flavio Florencio, y para una distribución regional *México Pelágico* (2014), de Jerónimo Prieto, *Hecho en México* (2012), de Duncan Bridgeman, entre otros. En un esfuerzo nacional, aunque a una escala mucho menor, Filminlatino—una iniciativa de IMCINE con la colaboración de la plataforma Filmin, que obtuvo mucho éxito por sus ventas mediante *streaming* en Europa—ha sido la plataforma que garantiza que casi toda producción mexicana tenga por lo menos una ventana de exhibición.

Lo anterior es seguramente insuficiente para la salud del gremio, y en estos momentos lo que se debe cuestionar es el papel que puede jugar la televisión pública en la distribución de documentales mexicanos, más aún en los que son producidos con fondos públicos. Lorenzo Hagerman reflexiona al respecto en una entrevista realizada al medio Crónica:

“Una de las grandes deudas es el no tener una televisión pública nacional lo suficientemente fuerte, tenemos una por cada estado pero todas muy pequeñas o muy locales. La televisión pública sería el universo natural del documental así como ya lo es en muchos países del mundo como en la Gran Bretaña, que co producen de manera activa y constante a un alto nivel de producción. Si ya hay televisoras con fondos públicos y necesitan contenidos, ahí hay algo que no funciona en el sistema de exhibición.”<sup>13</sup>

---

13 Ulises Castañeda. “Cine documental en México: Panorama actual de esplendor y nueva búsqueda” Crónica 2017  
<http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1039241.html>

## **CAPÍTULO II**

### **Estrategias narrativas y cómo afectan la producción**

Los métodos y estrategias de producción cinematográfica ya han sido abordados con anterioridad en *Producción Cinematográfica: Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, escrito por varias manos y publicado por el CUEC, y en referencias internacionales como *The Complete Film Production Handbook*, de Eve Light Honthaner, los cuales, aunque en contextos distintos, sirven de base para entender el esqueleto principal de una producción, independientemente del país en que se ejecute. Hoy en día, la estandarización de formatos y software relacionados con la producción ha simplificado aún más la compatibilidad de esquemas, haciendo la colaboración de equipos de producción nacionales o internacionales mucho más sencilla.

Toda esta información, utilizada y ejercida en las escuelas de cine, ha dejado mucha claridad respecto a la forma de producir ficción, y aunque habrá excepciones que escapan al esquema principal y sus distintas variantes, hay de dónde partir cuando se desea emprender un primer proyecto.

La intención de las próximas páginas es realizar una contribución a la metodología y a la claridad de la producción documental específicamente, contrastando diferencias y similitudes entre los esquemas de producción de ficción y de documental para finalmente detallar cómo las variantes en las estrategias narrativas afectan la forma de producir.

#### **2.1 Cronología de la producción documental**

Haciendo a un lado las excepciones, se podría decir que la principal diferencia entre una producción de ficción y una de documental es la cronología. Aunque el tiempo de gestación e investigación de ambas pueda ser similar y variar en tiempo según las necesidades específicas

de cada proyecto, una buena consolidación de esta etapa— independientemente de la calidad final de la película—se traducirá en un ahorro mucho más importante en tiempo y dinero en el caso del documental, comparado con el de la ficción.

Por poner un ejemplo sencillo y cercano al proyecto de tesis, si hay una ficción basada en una investigación poco minuciosa sobre el mundo de la producción del café, probablemente resulte en guión malo, inverosímil o poco apegado a la realidad, pero seguirán siendo las mismas cinco o seis semanas de rodaje cuando se filme. Si se tratara de un documental, lanzarse a filmar desconociendo los engranes, aristas y contratiempos que pueden surgir, puede resultar en viajes adicionales, desviación de temas, exceso de material filmado, personajes innecesarios y toda una serie de costosas decisiones producto de la incertidumbre.

La planeación e investigación en el documental parece una obviedad, pero no está de más recalcar que es la etapa que determinará no sólo el resultado conceptual, sino también el tiempo de ejecución y la eficacia de los recursos. Esta etapa se puede desarrollar ampliamente con una o dos personas: director y/o productor y/o investigador. No es necesario involucrar a todo un equipo, es una tarea que puede completarse en un periodo largo e intermitente de trabajo, pues no sólo el tiempo ayuda a dar perspectiva al tema sino que será importante contar con proyectos paralelos que remuneren en lo que el documental toma vuelo.

En este proceso de trabajo individual o de pareja, lo que hay que tener en mente es que durante el rodaje no hay tiempo ni cabeza para tareas de investigación, por lo que es recomendable exponer el proyecto con colegas cada vez que hay avances para externar las dudas y posturas que se vayan presentando y así blindar de huecos el proyecto.

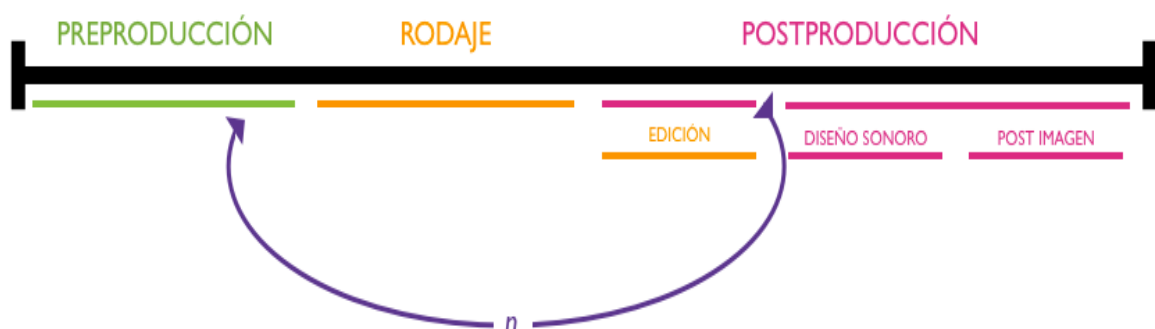
Hablando concretamente de la producción, habiendo tenido ya una fructífera etapa de desarrollo, podríamos decir que la principal diferencia entre producir ficción y producir documental es que la primera transcurre de forma lineal y la segunda suele ser de largo aliento y de comportamiento cíclico.

#### A1. DIAGRAMA – PRODUCCIÓN FICCIÓN



En este diagrama apreciamos de forma esquemática una ruta crítica de una película de ficción promedio, donde la etapa de pre-producción y rodaje suelen requerir menos tiempo que la post-producción, misma que a su vez se divide en las etapas—a grosso modo y en orden cronológico—de edición, diseño sonoro, post-producción de imagen (corrección de color, VFX) y entrega.

#### A2. DIAGRAMA - PRODUCCIÓN DOCUMENTAL DE RIESGOS



El diagrama de producción documental de riesgos acotados se refiere a los documentales que, por su contenido y perfil de personajes o situaciones a retratar, se pueden planificar con anticipación y, por tanto, financiar en gran parte antes de su ejecución. Como podemos ver, y

asumiendo que el financiamiento ya se concretó a través de fondos públicos (Foprocine o Eficine) o privados (ONG, inversión privada) o mediante marcas afines a la causa, la ruta crítica de producción documental de riesgos acotados tiene dos elementos adicionales a la del diagrama de producción de ficción. El primero se observa en la etapa de edición que está marcada en dos colores: como parte de la post-producción y como parte del rodaje. El segundo se aprecia en la flecha que indica el ciclo y la variable “n”, que corresponde al número de ciclos que la producción prevé necesitar.

Lo anterior se desprende de que el documental trabaja con historias vivas que dependen de circunstancias adscritas a tiempos específicos, con personajes que, ya trabajados en montaje, no siempre aportan lo que se esperaba originalmente o, por el contrario, inesperadamente amplían las posibilidades dramáticas del documental. Es por eso que se marca la edición como un proceso fundamental del rodaje, porque servirá como depurador y marcará las necesidades de filmación del nuevo ciclo.

Las características de cada proyecto determinarán la cantidad de ciclos y la envergadura que tendrá cada uno, pero haciendo una generalización y para fines de ejemplificación, supongamos un proyecto cuyas necesidades dramáticas se puedan satisfacer en tres ciclos.

En el primero, la pre-producción estaría enfocada en planear la filmación principal, en capturar la mayor cantidad de material posible sobre los personajes y/o situaciones que se consideran principales y secundarias. La filmación principal no necesariamente está ligada consecutivamente en el tiempo como sí suele suceder en la ficción; en el documental, la filmación principal puede consistir en pequeños bloques o semanas de trabajo divididos estratégicamente durante un periodo más amplio de tiempo. Es decir, en la realización de un documental sobre la siembra del arroz, no es necesario estar presentes los cuatro meses que toma el proceso desde la siembra hasta la cosecha, pero se

contemplará como parte de la filmación principal los bloques de días que se planea estar de forma presente durante esos cuatro meses.

Una vez realizada la primera etapa de filmación, se entra a edición, pero no con la intención de obtener una película terminada sino con la de construir la columna vertebral del proyecto e identificar los puntos débiles, los huecos o las historias complementarias que vale la pena fortalecer.

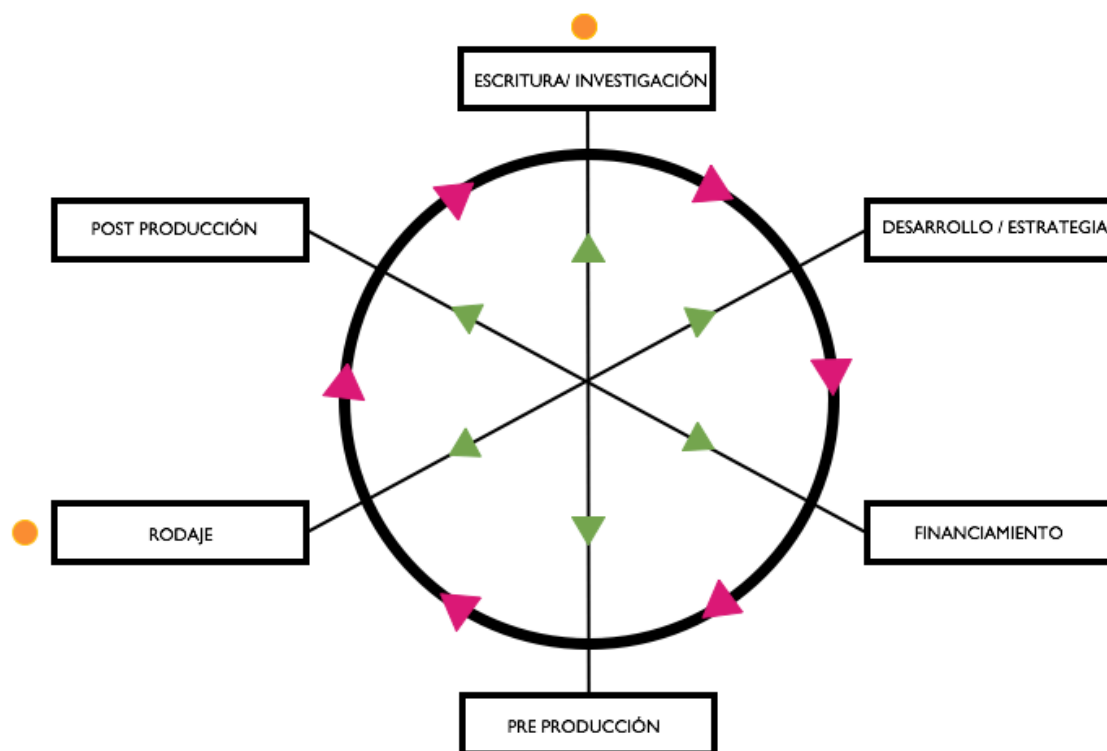
Es posible que exista la percepción de que falta un porcentaje considerable de material a registrar, pero en teoría serán aspectos mucho más específicos. Para retomar el ejemplo del arroz, quizá se descubra en la edición que uno de los sembradores es particularmente carismático y que valdría la pena proporcionar mayor dimensión a su personaje filmándolo un poco en su vida fuera del campo, o que hay partes que no se entienden bien por lo que convendría agendar entrevistas con un universo de personajes más amplio. También puede ocurrir de forma circunstancial que, regresando de filmar, estalle alguna situación imprevista que complemente a la perfección el propósito del documental. Cualquiera que sea el caso, lo que hay que considerar y presupuestar desde el inicio es que esto ocurrirá y debe formar parte del plan, es decir, saber que esto es más la regla que la excepción.

El segundo ciclo sería entonces preparar una filmación robusta, aunque mucho más acotada que la del primer ciclo. Terminando de filmar se repetiría el mismo proceso e idealmente se buscaría que el tercer y último ciclo contemplado en nuestro plan esté designado a la filmación de escenas muy específicas; quizá la toma final e inicial o algunos breves momentos que terminen de redondear el concepto del documental. La filmación del tercer ciclo, en nuestro ejemplo, consistiría en pocos días de rodaje con citas muy concretas.

Al finalizar el rodaje del tercer ciclo hablaríamos ya de entrar en la etapa de post-producción final, que transcurriría de la misma forma que

una película de ficción: un corte definitivo, diseño sonoro, post-producción de imagen y entrega.

### A3. DIAGRAMA - PRODUCCIÓN DOCUMENTAL DE CONTENIDO INICIAL INDEFINIDO



Para bien o para mal, los documentales se nutren en gran parte de la realidad directa, inmediata e impredecible. En muchos casos, el documental nace de una situación que explota y que se coloca frente al realizador por azares del destino. Esto provoca que el financiamiento de este tipo de documental sea un poco más complicado que un documental de riesgos acotados, ya que la situación que decidimos filmar podría derivar o no en una historia interesante.

Muchas veces la situación o el personaje que creemos que es urgente filmar parece de gran relevancia porque la tenemos enfrente y su irrupción en la realidad—careciendo de mayor contexto e



investigación profunda—pareciera merecer un registro o al menos una mayor exploración. Esto es difícil de calcular en el corto plazo y hay que lidiar con ello como parte de la disciplina de hacer documental.

Por lo anterior es que el diagrama de *producción documental de contenido inicial indefinido* es un círculo completo donde el financiamiento, investigación, guion, pre-producción, rodaje, post-producción y desarrollo son un ciclo completo sin un orden muy apegado y que se puede repetir indefinidamente de inicio a fin o en partes.

Este tipo de documentales arrancan en dos puntos del ciclo marcados con un círculo amarillo; uno puede ser directo en rodaje, provocado por una situación inesperada como lo puede ser un terremoto, un atentado o un incendio, en la que se tiene la oportunidad de filmar casi de inmediato.

La otra es en la etapa de investigación o guion ante un panorama que promete conflicto pero cuyo desarrollo es muy incierto. Ejemplos de esto puede ser un cambio de gobierno, la votación de alguna reforma a la constitución o la entrada de algún producto al mercado cuyas posibles consecuencias generan gran especulación. Para ambas situaciones, al tener que filmarse a corto plazo, es poco probable que se consiga financiamiento para llevar a cabo el registro visual, por lo que, si no se tiene el equipo técnico, hay que acudir a los contactos de confianza. En México por lo menos—y es algo que ya se ha expresado en el contexto histórico de este ensayo—la comunidad y los grupos que hacen documental son empáticos hacia la urgencia de filmar una situación que promete un proyecto interesante; gracias a entidades como escuelas y grupos colectivos, o bien al mero esfuerzo y equipo del individuo interesado, los proyectos logran comenzar debido a la urgencia y fugacidad de temas o situaciones.

El material que se desprenda de esas primeras filmaciones servirá para desarrollar la idea y al mismo tiempo ir buscando

financiamiento. Es deseable editar lo que se obtuvo en la etapa inicial para ir encontrando las ideas principales, pero sobre todo para armar un *teaser*<sup>14</sup> que pueda atraer inversión; es mucho más potente una presentación que ya cuenta con imágenes que un *pitch*<sup>15</sup> que sólo se respalda en papel.

En este momento del proceso, en el que ya hay cierta noción sobre la dirección hacia la que se podría encaminar el documental, y aunque los hechos no terminan de definir el cauce, la inversión que llega suele ser menor y por dos vías: la de colectivos u organizaciones afines a la idea, con aportaciones en especie (equipo, investigadores, facilitadores de contactos, etcétera), o por fondos para *proyectos en desarrollo*, que detallo en el inciso 2.2.

A partir de este punto generalmente se presentan dos escenarios. El primero requiere conseguir las piezas necesarias para llegar al modelo de producción explicado en el diagrama A2. En el segundo, se debe continuar en este constante ciclo de pequeños financiamientos y avances paulatinos no lineales. El primer escenario es deseable, ya que facilitará muchas circunstancias, pero el segundo escenario es el hábitat natural de muchos documentales, y no hay más que asumirlo y planear en conformidad. Si es este el caso, al principio puede parecer una tarea insostenible e inacabable, pero hay que tener en mente que entre más avanzado se tenga el documental, más fácil será conseguir fondos, por lo que hay que estar incorporando constantemente a la edición de todo avance en la filmación, por mínimo que sea; una hermosa secuencia capturada el domingo podría traer fondos el lunes.

Una vez que el documental ha adoptado una construcción dramática interesante y cuenta o expone un conflicto de principio a fin,

---

14 Anglicismo utilizado para definir un pequeño corte fílmico que se estructura mediante Información fragmentada que permite crear un gancho para un financiamiento, para lanzar al público y definir objetivos, o la creación de una campaña para la distribución del proyecto fílmico.

15 Anglicismo para describir las presentaciones verbales y concisas de las ideas presentadas para una película con la finalidad de obtener financiamiento para el desarrollo o cualquier proceso del proyecto fílmico.

las puertas a los apoyos y financiamientos tienden a abrirse, aunque también la demanda. Casi todos los festivales relevantes del mundo cuentan con la sección *Work In Progress* (Trabajos en desarrollo), donde otorgan grandes premios en especie y efectivo, además de que son funciones abiertas a gente de la industria que podría invertir, comprar derechos anticipados o extenderle la invitación a estrenar en un importante festival, lo cual termina muchas veces por favorecer la conclusión del proyecto en el sentido económico.

Los Festivales Internacionales de Cine en México, como son *Los Cabos*<sup>16</sup>, *Morelia*<sup>17</sup> y *Guadalajara*<sup>18</sup> cuentan con estas secciones, y en el marco internacional, los festivales de *San Sebastián*<sup>19</sup> y *Bafici*<sup>20</sup> han sido algunos de los que han impulsado a varios proyectos latinoamericanos en esta etapa. Al igual que cuando se buscan fondos para proyectos en desarrollo, hay que identificar el perfil de los festivales para saber si vale la pena invertir el tiempo en la postulación, o saber qué tantas expectativas es razonable tener.

Para atender esta misma causa, IMCINE, a través de sus tres fondos principales (expuestos en el inciso 2.3), abre su convocatoria para financiar los costosos procesos de post-producción de largometrajes que no cuentan con recursos para su finalización.

Como podemos apreciar, la producción de este tipo de documentales suele requerir largos periodos de tiempo y un esfuerzo de intensidad variada pero constante. La clave para no desistir es asumirlo así desde un inicio y entender que la cronología de producción de un documental no es igual a la de una producción de ficción.

---

16 <http://cabosfilmfestival.com/es/gabriel-figueroa-film-fund-es/>

17 <https://moreliafilmfest.com/impulso-morelia/>

18 <http://www.industriaguadalajara.com/en/works-in-progress/>

19 [https://sansebastianfestival.com/2018/sections\\_and\\_films/films\\_in\\_progress/8/in](https://sansebastianfestival.com/2018/sections_and_films/films_in_progress/8/in)

20 <http://festivales.buenosaires.gob.ar/2016/bafici/es/bal/presentacion>

## 2.2 – Financiamiento para proyectos en desarrollo

Vale la pena hacer un monitoreo extensivo en internet sobre fondos en desarrollo. Cada vez es más común que los festivales más reconocidos tengan su propio fondo para impulsar proyectos. En el caso de México, tanto el *Festival de Los Cabos*<sup>21</sup>, *Morelia*<sup>22</sup> o *Ambulante*<sup>23</sup> tienen iniciativas para promover el financiamiento y otorgar premios en efectivo y/o en especie de documentales (o ficciones). Son una gran oportunidad no sólo para financiar la etapa inicial, sino para construir prestigio alrededor del proyecto, que finalmente facilitará más inversiones. Es importante que en esa búsqueda se identifique el perfil del festival, es decir, el tipo de películas que suelen tener en su selección oficial, así como los proyectos que han apoyado anteriormente. Cada convocatoria exige muchas horas de trabajo, y reconocer si el proyecto tiene el perfil o no del festival generará ahorros importantes en tiempo y dinero.

En este apartado se mencionarán sólo algunos de los fondos más conocidos o que son más cercanos a los cineastas mexicanos. Es recomendable seguir con un plan paralelo en lo que se sabe si se obtendrá el apoyo o no, ya que, por regla general, los resultados de las convocatorias suelen tardar entre cuatro y ocho meses.

- IMCINE<sup>24</sup> cuenta con un *Programa de estímulo a creadores cinematográficos*, cuya convocatoria se publica entre enero y febrero de cada año. Cuenta con la modalidad de *Apoyo directo a escritura de guion*, dónde únicamente se da un apoyo económico al cineasta, *Asesoría para la reescritura de guion* y *Asesoría para líneas argumentales*, donde se apoya económicamente al cineasta y se le asigna un asesor para guiar el proyecto. Por último, la categoría *Desarrollo de proyecto*, donde se asigna una

---

21 <http://cabosfilmfestival.com/en/gabriel-figueroa-film-fund-en/>

22 <https://moreliafilmfest.com/impulso-morelia/?nav=2018>

23 <https://www.ambulante.org/iniciativas/becas/>

24 <https://imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/documental>

cantidad de dinero para que el equipo pueda generar una carpeta de producción que le será necesaria para buscar un financiamiento mayor. En todas las anteriores, pueden participar tanto ficciones como documentales.

- FONCA<sup>25</sup> tiene convocatorias anuales y distintas modalidades. Jóvenes creadores es una beca que dura un año, donde mensualmente realizan un depósito de cierta cantidad y se le da continuidad con reportes y asesorías cuatrimestrales (únicamente para personas menores de 34 años). Los proyectos documentales son aceptados en la categoría *Video*. Para mayores de 34 años, cuenta con la convocatoria de *Sistema Nacional de Creadores de Arte*, donde durante 3 años se recibe un apoyo económico considerable al mes, periodo en el cual se debe desarrollar el proyecto o proyectos propuestos. Los documentales son aceptados en la categoría *Medios Audiovisuales*. Contrario a las dos modalidades anteriores, el *Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales*, admite postulaciones de personas morales, aunque aquí específicamente el apoyo es para **series documentales**. Cabe aclarar que tanto *Jóvenes creadores* como *Sistema Nacional de Creadores de Arte*, aunque son apoyos generosos, son insuficientes para producciones que requieran una infraestructura mediana o grande. No obstante, sí sirven para el desarrollo meticuloso o el arranque de los mismos.
- IBERMEDIA - DESARROLLO<sup>26</sup>. Únicamente son candidatos los *documentales de creación* de más de 60 minutos, quedando fuera aquellos que son de corte informativo, didáctico, de debate, docudramas o institucionales. La intención principal de Ibermedia es generar contenido para audiencias iberoamericanas y propiciar la co-producción entre dos o más países que comprenden la región, por lo que es ideal para proyectos que puedan verse

---

25 <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/>

26 <http://www.programaibermedia.com/nuestras-convocatorias/>

complementados por equipo creativo o temática binacional. Cabe mencionar que Ibermedia no da fondos ni se vuelve co-productor, sino que otorga un crédito de hasta \$15,000 USD que se debe reembolsar al 100% una vez que se consiga el financiamiento total. Por requerir mínimo dos empresas productoras de dos países iberoamericanos, hay que considerar que postularse implica gastos importantes en papeles notariales y apostillados. Ibermedia puede resultar un embrollo burocrático, pero de hacerse bien y lograrlo es un sello de calidad que le abre muchas puertas al proyecto.

- SUNDANCE - DOCUMENTARY FILM PROGRAMM – DESARROLLO.<sup>27</sup> Este fondo, que apoya hasta con \$15,000 USD, tiene la gran ventaja de recibir postulaciones todo el año, limitado únicamente por la bolsa anual, que alcanza para apoyar entre 40 y 60 proyectos. Además, cuenta con programas paralelos para propiciar la formación y el *networking*.
- DOCSOCIETY. Es una organización con base en el Reino Unido que tiene distintos fondos para documentales, que varía en modalidad de uso y tipo de documental. El Bertha Doc Society Journalism Fund<sup>28</sup> ofrece desde £5,000 hasta £50,000, dependiendo la etapa del proyecto, pero incluye, por supuesto, a proyectos en etapa de desarrollo e investigación. Este fondo tarda aproximadamente 8 semanas en evaluar proyectos, pero resulta particularmente interesante que en sus bases aclaren que, en caso de que el documental trate un tema urgente, pueden acelerar el proceso de evaluación. Este fondo es muy abierto en cuanto a formato siempre y cuando el documental esté contemplado durar más de 65 minutos y se sustente en el periodismo. Por su perfil, ofrece además asesoría legal y entrenamiento de protección y seguridad. New Perspective Seed

---

<sup>27</sup> <https://www.sundance.org/programs/documentary-film>

<sup>28</sup> <https://docsociety.org/bertha-journalism/>

Fund<sup>29</sup> da financiamiento a documentales que abordan problemas de justicia social y equidad que se encuentran en etapas muy tempranas de filmación. Ofrece además asesorías para encontrar otros fondos acordes al perfil de la película.

### **2.3 – Financiamiento para producción y post-producción de documentales**

Los fondos principales y los más generosos para la producción de largometrajes documentales mexicanos son de IMCINE. Excepcionalmente, se puede lograr el financiamiento principal con alguna cadena televisiva o de *streaming*, pero difícilmente con los recursos económicos que se pueden obtener a través del instituto. Hay que recordar también que el IMCINE está obligado a asesorar y orientar a los cineastas mexicanos, incluso si los proyectos no cuentan con alguno de los fondos que ofrece.

A continuación se enlistan las características principales de dichos fondos:

- FOPROCINE<sup>30</sup> - DOCUMENTAL Convocatoria anual. Ofrece hasta \$3,600,000 y \$1,250,000 pesos mexicanos si se trata de una ópera prima, siempre y cuando la cantidad solicitada no rebase el 80% del presupuesto total. Los productores deben hacerse cargo de consolidar el 20% restante. En este fondo, el potencial comercial no es evaluado; el interés supremo es la propuesta y viabilidad del proyecto.
- EFICINE<sup>31</sup>. Dos convocatorias al año. Es un estímulo fiscal que funciona de la mano con empresas. Es el fondo más generoso en cuanto a dinero, ya que puede otorgar hasta \$20,000,000 de

---

29 <https://docsociety.org/new-perspectives/>

30 <https://imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/foprocine>

31 <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/eficine>

pesos mexicanos siempre y cuando no represente más del 80% del presupuesto total, ni 10% del ISR anual de la empresa contribuyente. Otro de los puntos favorables es que anualmente benefician a muchos más proyectos que los otros dos fondos juntos, por lo que si la postulación—en demasía compleja—es técnicamente perfecta y el proyecto medianamente interesante, son altas las posibilidades de resultar seleccionado.

El fondo también se puede combinar con Foprocine y Fidecine. El gran punto en contra es que primero se tiene que convencer al área de mercadotecnia de alguna empresa cuyo 10% de ISR anual represente lo suficiente como para llevar a cabo la filmación del documental. En ese proceso, que puede llevar años para dar con el contribuyente correcto, el contenido puede sufrir modificaciones con tal de hacer más atractivo el proyecto a los empresarios, y en el camino se puede perder algo del rumbo. Por esto mismo es quizá conveniente considerar este fondo para buscar financiamiento para procesos finales de filmación y post-producción.

- **IBERMEDIA – CO-PRODUCCIÓN.** Funciona de la misma forma que su modalidad de proyectos en desarrollo, con la diferencia de que se puede solicitar un préstamo de hasta \$100,000 USD, a reembolsarse conforme la película obtenga ingresos netos.

## **2.4 – Anotaciones sobre los festivales de cine en cara a su distribución**

Es común que, cuando se trata de óperas primas, uno se entere demasiado tarde que la estrategia de festivales es muy importante. En ese sentido, hay que tener claro que los festivales de cine relevantes, además de brindar prestigio al proyecto, son mercados donde asisten muchos de los engranes de la distribución (agentes de ventas, distribuidoras, managers, etcétera) y, por lo tanto, les es muy importante



recalcar que son los primeros en mostrar una película en el mundo, continente o país.

Los festivales A (Cannes, Venecia, Berlín) son los de mayor relevancia mundial, y en forma descendiente, hasta los festivales D, que son de relevancia local. Lo importante al elaborar la estrategia de festivales es lograr estrenar en un festival A, porque eso generará especulación y deseabilidad alrededor de la película, elevando las posibilidades de venta, o de conseguir un *Film Festival Manager* o agentes de ventas que logren hacer negocio de la película antes de su exhibición en cines. Salvo contadas excepciones, casi todos los festivales A exigen que las películas de competencia sean estrenos mundiales, los festivales B que sean estrenos continentales o segundas proyecciones, y así sucesivamente.

Los festivales C o D rara vez cuentan con algún movimiento de industria, y estrenar ahí por el impulso y la emoción de ver la película en pantalla puede implicar echar por la borda la posibilidad de que el trabajo se vea en muchos más territorios.

Hay empresas especializadas en el manejo de películas en festivales, que bien pueden cobrar una iguala mensual, quedarse con porcentajes de ventas o con los *screening fees*<sup>32</sup> que pagan los festivales. Estas empresas se acercan por lo general en los estrenos mundiales de festivales A o B, o por contacto directo si es que se proyectó una estrategia de relaciones públicas interesante que haya captado su atención. Muchos de ellos también se acercan en las secciones de desarrollo (*Work In Progress*).

Es recomendable que, aunque se tengan los recursos, se postule el proyecto a esta sección de algunos festivales, ya que podría beneficiarse con recursos no contemplados, pero más importante aún,

---

<sup>32</sup> Tarifa que pagan muchos festivales por proyectar las películas

con el contacto de gente de la industria que pueda posicionar la película en otro nivel de arranque para su distribución.

Respecto a los festivales internacionales, foros de *pitching* y fondos de co- producción, fuera de los que se han mencionado ya, cada uno representa un caso para analizar y depende del tipo de documental, temática y ruta crítica el fondo que podría ser más apropiado; se agrega como anexo una tabla con los fondos, foros y festivales orientados al documental y la docu-ficción más eficientes de los últimos años, para consulta y uso del lector.

## **CAPÍTULO III:**

### **La producción de “A six dollar cup of coffee”**

A continuación, se incluyen secciones selectas de la carpeta de producción de “*A six dollar cup of coffee*” incluyendo algunos comentarios explicativos donde se requieren. El objetivo de incluir los siguientes documentos es ejemplificar algunos de los temas expuestos en el marco teórico, así como los errores y aciertos en la producción del documental ya mencionado, con la finalidad de que queden expuestos para la experiencia académica y el aprendizaje.

Como nota adicional, y haciendo referencia a la ya expuesta naturaleza dinámica del cine documental, este proyecto cambió notablemente desde su concepción. Un año antes de que uno de sus directores/productores ingresara a la maestría en cine documental, cambió el nombre del documental cinco veces, siendo “Café, alma y resistencia” con el que se gana EFICINE pero evidentemente no es el título final. Se decidió compartir créditos de co-producción así como de dirección, dadas las dinámicas del proyecto y las necesidades del mismo. A su vez, la escaleta cambió cerca de ocho veces, desde la pre-producción hasta la escaleta final de edición.

Para un cabal entendimiento del proyecto, el repaso de los documentos comenzará desde la carta de intención de dirección, ya que esa es la óptica bajo la cual se trabajó la obra fílmica y se segmentó el público y objetivos de la misma.

#### **3.1. Notas de intención sobre el documental “A six dollar cup of coffee”**

Por ser extraídas directamente de la carpeta de producción y ser en su concepción un texto personalizado, se ha decidido respetar la fuente original y conservar la redacción en tercera persona:

Empezamos el proyecto de manera informal a finales de 2012, cuando visitamos Chilón, Chiapas, para conocer a la cooperativa Yomol A'tel y sacar algunas fotos de referencia. Teníamos la corazonada de que ahí había una historia que contar, sin embargo, a pesar de ser fuertes consumidores, nuestro desconocimiento de la cadena productiva del café y de la lógica tseltal bajo la cual se ordena la cooperativa era total.

El principal reto de hacer este documental fue lograr que los que pensaban que lo sabían todo, nosotros, entendiéramos que no sabíamos nada; asumíamos que por tomar café todos los días conocíamos su complejidad o bien, que podríamos abarcarla rápidamente, sin embargo, el mundo del café nos golpeó en la cara con todos sus contrastes, su vastedad, sus coyunturas, injusticias y maravillas.

Al principio del proyecto, los rodajes fueron autofinanciados, por lo cual el *crew* siempre fue muy reducido, a veces mínimo, sin embargo, tal vez fue eso, estar solamente dos personas con una cámara metidos en la selva, lo que empezó a crear intimidad entre los personajes y los realizadores. Para alguien quien ha vivido toda su existencia en una ciudad, el pasó del tiempo siempre es atropellado, constante. En la selva y las cañadas del norte de Chiapas, sin embargo, el hombre no lucha contra el tiempo, se hace su aliado, lo entiende y se mueve con él. Este documental se terminó gracias a ese aprendizaje.

Nuestros rodajes se planearon alrededor del café: su siembra, crecimiento y cosecha. En los tiempos que permanecíamos en la ciudad y reuníamos el capital para volver a filmar, asimilamos las experiencias que grabamos y poco a poco les dimos una narrativa que hiciera eco en nosotros. Quisimos reproducir en el documental nuestra propia experiencia de descubrimiento ante el fenómeno del café.

Hacia finales del 2014, comenzamos a notar en la Ciudad de México la multiplicación de cafeterías de especialidad o de la “tercera ola”. Nosotros teníamos poco de haber regresado de nuestro primer rodaje en Seattle, buscando el contraste visual y narrativo. Si bien el café es un producto agronómico del que viven millones de agricultores, también es un ingrediente gastronómico tremendamente volátil y complejo y fue justo en esa complejidad, en esa transmutación y viaje constante del café, que decidimos volcar la narrativa.

Vivir el café de especialidad en Seattle y luego tener a pocas cuadras de nuestra oficina una experiencia gustativa de primer orden, nos hacía reflexionar todos los días sobre nuestro tiempo en Chiapas. Trazar la relación entre una y otra cosa era complicado, parecería que no hablábamos del mismo fenómeno. En lugar de pelear contra ese contraste, lo usamos para generar imágenes que retratarán la distancia entre esos polos. Ese fue el origen de la primera secuencia de la película.

Si bien estábamos seguros que la cooperativa tseltal sería nuestro hilo conductor, nos dimos cuenta que era necesario sacar la cámara de la selva en algún punto y darle voz a los demás protagonistas de la cadena productiva. Renunciamos a tener un personaje principal en busca de la idea de que el café lo fuera; el café como medio de vida, como constructor de identidad, como compañero diario en la jornada de millones de personas.

El productor británico David Puttnam dijo que él no hacía películas sobre el mundo en el que vive; él hace películas sobre el mundo en el que desea vivir. Nosotros no quisimos hacer un documental sobre el mundo del café como se le conoce hoy día, ni pretendemos retratarlo en su totalidad, saberlo todo o convertimos en educadores. A través de *A six dollar cup of coffee* quisimos mostrar una realidad donde hay opciones y que hay gente dispuesta a pelear por esas opciones; existen caminos distintos para hacer las cosas: más justos, más incluyentes y más humanos.

Jamás fue el objetivo de esta película decirle al público qué hacer o qué café comprar. Como cineastas nuestro objetivo siempre ha sido contar una historia que nos resulta apasionante y que excitó nuestra curiosidad; hoy, el mundo del café sigue antojándose tan inabarcable como el primer día de filmación, sin embargo, a través de este documental sí quisimos darle armas al espectador para tomar decisiones de consumo más conscientes.

Finalmente, pensamos que todos los personajes que aparecen en el documental muestra una cara y una realidad del mundo del café. Esta historia no es de buenos y malos, sino de seres humanos ante decisiones complejas, tratando de hacer lo mejor posible dentro o fuera del sistema comercial. Desde el agricultor trabajando en las cañadas hasta el barista de alta trayectoria, todos tienen una historia válida que contar alrededor del café y de cómo éste ha transformado sus vidas. Todas las mañanas cuando se nos pone una taza humeante enfrente, somos parte de ese misterio y ese universo de posibilidades transformadoras y extraordinarias.”<sup>33</sup>

### **3.2. Resumen de la investigación preparatoria para el rodaje de “A six dollar cup of coffee”**

El café de altura mexicano está reconocido como uno de los mejores del mundo. Gran parte de la producción anual del país llega a distintos rincones del planeta y, como pasa con tantos otros productos agrícolas, el grano de mejor calidad no se queda en el país, sino que se vuelve producto de exportación.

Según datos proporcionados por la Secretaría de agricultura, ganadería, desarrollo rural, pesca y alimentación (SAGARPA), para México, el café representa una actividad estratégica; emplea a más de

---

<sup>33</sup> Carpeta de Producción de “A six dollar cup of coffee”

500 mil productores, en cerca de 690 mil hectáreas de 12 entidades federativas y 391 municipios, involucra exportaciones por 897 millones de dólares al año. Además, vincula directa e indirectamente a cerca de 3 millones de personas y genera un valor en el mercado de alrededor de 20,000 millones de pesos por año<sup>34</sup>.

Sin embargo, cuando analizamos las mayores zonas cafeteras de México (Chiapas, Oaxaca y Veracruz) sale a la luz que dichos estados también coinciden con los índices más altos de pobreza<sup>35</sup>. La CONEVAL revela en su estudio estadístico que Chiapas es el estado con el mayor porcentaje de población en estado de pobreza (74.7%), Oaxaca es el cuarto (61.9%) y Veracruz el noveno (52.6%). A pesar de tener una gran riqueza natural, los productores viven sumidos en profundas carencias y en agudos niveles de marginación.

De los 542 mil productores cafetaleros registrados en territorio mexicano, el 82% se encuentra en zonas marginales del país y el 66% son indígenas<sup>36</sup>. Para entender cabalmente la gran problemática social alrededor del cultivo del café, es pertinente mencionar la importancia vital que este producto agrícola representa para los pueblos autóctonos.

Durante el Congreso de la Madre Tierra de 1974, una reunión de representantes de las principales etnias indígenas radicadas en Chiapas, llevado a cabo en San Cristóbal de las Casas, se entregó al gobierno estatal en turno un reporte de los cuatro problemas básicos que las distintas etnias identificaron como principales: salud, educación, seguridad y precio del café<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Datos proporcionados directamente por la SAGARPA a través del sistema INFOMEX.

<sup>35</sup> El Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval), Disponible en Web:

[http://www.coneval.gob.mx/Informes/Coordinacion/Pobreza\\_2012/RESUMEN\\_EJECUTIVO\\_MEDICION\\_POBREZA\\_2012\\_Parte1.pdf](http://www.coneval.gob.mx/Informes/Coordinacion/Pobreza_2012/RESUMEN_EJECUTIVO_MEDICION_POBREZA_2012_Parte1.pdf)

<sup>36</sup> Datos proporcionados directamente por la SAGARPA a través del sistema INFOMEX.

<sup>37</sup> Aunque el Congreso se llevó a cabo en tzeltal y no existe un registro directo del mismo, la misión de Bachajón conserva una transcripción al español de los principales puntos tratados. Una copia fue proporcionada al autor de este protocolo.

El hecho de que exista un registro que data desde la década de los 70, en el que los productores identifican la problemática del precio del café al mismo nivel de los pilares sociales como la educación o la salud, nos indica con certeza que la producción del aromático representa su principal herramienta comercial.

Entre los productores y el producto final—la taza de café que se puede conseguir en cualquier cafetería—encontramos alrededor de nueve intermediarios. Grandes compañías transnacionales están afincadas en México desde hace muchos años procurando la explotación del café y su procesamiento, pero sin haber reportado un beneficio verdadero para las zonas productivas.

Por el contrario, con el fin de que estas empresas mantengan su expansión y satisfagan al mercado creciente, propician el desgaste de la tierra y la sobreproducción, afectando de manera sensible la calidad del producto y la capacidad del productor para negociar su venta.

Una prueba irrefutable y alarmante de la condición desventajosa de México como mero productor de café como materia prima, pero no de producto terminado, se encuentra en los datos proporcionados por la AMECAFE (Asociación Mexicana de la Cadena Productiva del Café) a través de su revista informativa “Nuestro Café”: México exporta el 76% de su café en estado verde (último proceso antes del tostado), 23% como café industrializado, soluble y/o extracto, y sólo 1% como café tostado y molido<sup>38</sup>.

En entrevista con el autor del presente documento, el Mtro. Gerardo Aparicio Yacotú, Director de Finanzas de la Universidad Panamericana<sup>39</sup> explica que en un principio la construcción del precio responde a la premisa básica de oferta y demanda. Sin embargo, con la sofisticación de los mercados, especialmente de un insumo tan capital

---

38 “Mercados del Café”, *Nuestro café*, 2013, núm. 13, p.15

39 Entrevista no publicada, realizada en las instalaciones de la Universidad Panamericana, campus Mixcoac, el jueves 10 de octubre de 2013.



como el café<sup>40</sup>, otros factores como los riesgos y costos productivos, la intervención de distribuidores, los cambios climáticos y la intervención de grandes capitales en las bolsas del mundo, afectan los indicadores del precio por saco de café.

Por otro lado, el Dr. Etelberto Ortiz Cruz, académico de la Universidad Autónoma de México (UAM) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, señala que, como ocurre con otros productos agrícolas y de necesidades básicas, en el caso de la construcción del precio del café intervienen los determinantes macroeconómicos, como por ejemplo, la elasticidad del mercado; en el caso que nos atañe, ésta es muy baja. Sin importar que las sociedades se hagan más ricas o que el precio del café se vuelva más accesible, su demanda no va a variar de manera dramática.

Los países que exportan café no pueden aprovechar una disminución del precio para vender más y, por el contrario, son fuertemente afectadas cuando una sobreproducción inunda el mercado.

Otro factor en la construcción del precio es el tiempo, según señala el Dr. Ortiz Cruz; a diferencia de una computadora, en la cual la decisión de adquirirla y producirla tiene un margen de tiempo muy corto, para el caso del café se trata de un proceso que toma años, desde la siembra hasta la taza.

Ese periodo tan prolongado involucra entonces una serie de factores que requieren inversiones más riesgosas, lo que causa que los productores anclen sus precios a futuro, ya que este concepto les da una garantía a su capital. Por lo regular, las entidades capaces de hacer estos contratos a largo plazo, asumir los riesgos y mover capitales tan fuertes son las grandes transnacionales.

---

40 De acuerdo a la ONG, *Global Exchange*, el café es el insumo más comercializado en el mundo después del petróleo. *Coffee FAQ, Coffee in the global economy*. Disponible en Web: <http://www.globalexchange.org/fairtrade/coffee/faq>

Al entrar en los mercados a futuro, estas empresas encuentran garantías de que el precio no se irá a los extremos, y siguiendo esta lógica, no son los factores locales los que construyen el precio, sino las producciones, demandas y riesgos en todo el mundo.

El concepto de mercado a futuro, si bien protege a los productores ante una caída del precio, también los amarra a un margen de ganancia que en el mercado estándar es muy bajo.<sup>41</sup> Según datos proporcionados por la SAGARPA, el principal mercado a futuro en el que se cotiza el café mexicano es el *Intercontinental Exchange*, con sede en Nueva York, Estados Unidos.

El proceso de construcción del precio parece muy lejano a las selvas chiapanecas y a las familias indígenas que cultivan el café; sin embargo, la fragilidad de estos grupos étnicos no evita que en el sistema actual de comercio se vean forzados a competir en un mercado global para el cual no están preparados.

Iniciativas como las cooperativas productoras nacen como medio para enfrentar las circunstancias de mercado desiguales y adueñarse de la cadena productiva. “*A six dollar cup of coffee*” es un proyecto documental que muestra la historia de una de estas cooperativas, Ts úmbal xitalha, como ejemplo para hablar de la situación paradójica del café mexicano y su posición en el mundo.

Después de 8 años de existencia, la cooperativa ha logrado por fin establecer un precio mucho más alto por el saco de café del que ofrecen los “coyotes”, apodo acuñado a los representantes de grandes compañías encargados de conseguir grano a bajo costo.

Con tres cafeterías, ubicadas en Puebla, Guadalajara y la Ciudad de México, y una planta productora y tostadora en el municipio de

---

<sup>41</sup> Entrevista no publicada, en posesión del autor, realizada al Dr. Etelberto Ortiz Cruz el sábado 2 de noviembre de 2013.

Chilón, Chiapas, la cooperativa se ha adueñado por completo de la cadena productiva, impactando de manera positiva la zona en donde residen sus productores.

El café es uno de los productos más importantes de la economía mundial. En el mundo "desarrollado" se consumen grandes cantidades de café, alrededor de 2.2 mil millones de tazas al día. En una industria que vale alrededor de \$18 mil millones de dólares, el mercado del café está dominado por cuatro empresas multinacionales: *Kraft* (propietario de *Maxwell House* y otras marcas), *Nestlé*, *Procter and Gamble* y *Sara Lee*.

Por otro lado, existen otros factores que perjudican las vidas de los productores, como el comercio altamente volátil del grano en los mercados de materias primas por parte de especuladores, los problemas climáticos globales y las malas cosechas.

La industria del café está interconectada a través de una cadena de valor, desde el café en grano hasta la taza, con varios procesos tecnológicos e intermediarios económicos. El documental aborda la complicada economía global del café, cuya inestabilidad político-socio-económica afecta a 25 millones de productores que viven de la cosecha del café en el mundo. Como una lupa que va enfocando las adversidades de una cooperativa en la región de la selva norte del estado de Chiapas, el documental plantea las repercusiones sobre los productores y la manera en que distintas circunstancias van afectando su situación.

Las familias que componen la cooperativa creen en el proyecto y lo han mantenido vivo en los años en que el intermediario, el "coyote", ofrecía mejores precios por el café de lo que ellos podían permitirse. Ahora que la cooperativa se ha erguido como un modelo exitoso en la región, no sólo funge como una opción más de trabajo para los campesinos, sino como un bastión de resistencia ante la fuerte presión

económica en la zona y un elemento de identificación y de reapropiación de la tierra.

En la concepción indígena, “la tierra” no es solamente el pedazo de campo en el que se cultivan productos para consumir y comerciar. La tierra es hogar, herencia e identidad. La cooperativa representa una posibilidad real de explotación agrícola sustentable, sobre todo redituable, que termina el ciclo de abuso y fragilidad del campesino en la zona, otorgándole la posibilidad de permanecer en su lugar de origen sin necesidad de migrar a centros urbanos o al extranjero.

Es importante mencionar que la cooperativa se crea, entre otras circunstancias, gracias a la iniciativa de la misión jesuita de Bachajón, Chiapas, y ha contado con gran apoyo por parte de varios académicos de la Universidad Iberoamericana como el Dr. Enrique Pieck Gochicoa, quien sometió a la cooperativa a dos procesos de sistematización para evaluar el crecimiento de la organización y sus posibilidades futuras.

Los Compañía de Jesús tiene una larga experiencia trabajando en la zona del sureste mexicano, estableciéndose la fundación de la Misión de Bachajón en 1958. Una de las muchas obras que documentan el involucramiento y la participación de los jesuitas en el movimiento de reivindicación indígena es la creación del CEDIAC (Centro de Derechos Indígenas) el 16 de julio del año 1992, el cual fomenta la creación de cooperativas como medio de protección de la tierra y de la propiedad ejidal<sup>42</sup>.

Es relevante señalar que la experiencia jesuita en México no solamente se reduce a su reciente lucha por los derechos indígenas. La

---

<sup>42</sup> Vale la pena revisar la página del CEDIAC, en la cual se establecen los propósitos del centro y abiertamente manifiestan su lucha contra programas gubernamentales de regularización ejidal, como el PROCEDE. Centro de Derechos Indígenas (CEDIAC): <http://www.cediac.org/historia.html>

Compañía de Jesús ha trabajado de manera exitosa (desde el punto de vista productivo) la tierra mexicana desde tiempos de la Colonia<sup>43</sup>.

Este antecedente nos sirve para vincular el interés histórico de los jesuitas por la tierra y la experiencia de hacerla productiva, dejando claro que la orden reconoce su valor trascendental para el desarrollo económico. De la misma manera, también nos habla de la larga experiencia que tienen en el trabajo agrícola.

### 3.3 Presupuesto y carátula de presupuesto

Después de realizar una investigación tanto documental como de campo sobre el tema y/o personajes a desarrollar, y tras elaborar un desglose de necesidades y una ruta crítica, se está preparado para efectuar un presupuesto.

En el caso de “*A six dollar cup of coffee*” el desarrollo del documental y la primera parte del documental se fundearon con recursos de la misma producción. Esto no es apropiado ni recomendable, sin embargo, es la tónica de una gran cantidad de documentales mexicanos que incluso terminan su rodaje con fondos de desarrollo.

Un presupuesto bien acotado debe considerar cuatro grandes rubros: preparación, rodaje, post-producción y otros.

- Periodo de desarrollo: creación del guion y escaletas, investigación, *scouting*, honorarios de director y productores.

---

43 Según el autor James Denson Riley, en su trabajo *Santa Lucía, desarrollo y administración de una Hacienda jesuita en el siglo XVIII*, en el año 1776 el administrador de Santa Lucía llegó a controlar 150,000 hectáreas de terreno cultivable y apto para el pastoreo.

DENSON, James Riley, *Santa Lucía, desarrollo y administración de una Hacienda jesuita en el siglo XVIII* [en línea]. Disponible en Web: [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/GX2S98PCTJ19JV63EDUE71V6SKV4BU.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/GX2S98PCTJ19JV63EDUE71V6SKV4BU.pdf).

- Producción: cubre desde la pre-producción formal, cuando el equipo del rodaje crece con fotógrafos, sonidistas y otros profesionales, y toda la filmación hasta el final.

Estas dos primeras partes deben estar diseñadas para ser dinámicas y servir la lógica del documental y sus posibles cambios y vicisitudes. A diferencia de la ficción, en la que se espera un desarrollo de producción lineal, el presupuesto de documental debería esquematizarse contemplando etapas escalonadas de producción.

Los dos siguientes rubros del presupuesto suelen ser más fijos y su lógica asemejarse más al de una ficción, sin embargo, el presupuesto no debe ser una cadena para un productor creativo, sino una herramienta. Es necesario entender el presupuesto como un tope de gastos y aprender a gastar de la manera más eficiente, así como ahorrar donde sea necesario sin castigar a la película.

- Post-producción: de la edición hasta la copia final (cortes, efectos visuales, diseño de sonido, música, corrección de color, diseño de créditos, etcétera).
- Otros: seguros, fiesta de wrap, gastos bancarios, contaduría, margen de ganancia de la productora, etcétera.

Se concluye esta parte agregando que la mejor manera de calcular un seguro de producción es sumar los gastos producción y post-producción y sacar el 2% del total. Esa cantidad es el aproximado que cualquier aseguradora en México dará como cuota para atender a la producción.

A continuación, se anexa la carátula del presupuesto y el presupuesto desglosado de "*A six dollar cup of coffee*", para que sirva de material de referencia. Absolutamente todos los profesionistas involucrados cobraron muy por debajo de su cuota, en un acto de congruencia y solidaridad con el proyecto. Incluso, la post-producción

refleja un descuento de casi el 20% de su valor total debido a negociaciones de los productores con la casa post-productora.



the storytelling factory

Córdoba 95 - 503, Roma Norte, México DF // +52 (55) 6379 2166 // www.stereosoniquefilms.com

## CAFÉ: ALMA Y RESISTENCIA

### TOP SHEET

**Director:** Alejandro Díaz San Vicente  
**Productor:** Andres Ibañez Díaz Infante  
**Director de Producción:** Alejandro Sanchez de la Peña  
**Formato:** Full HD  
**Terminado:** DCP  
**Locaciones:** Chiapas, Ciudad de México, Seattle, San Diego, Cali

cuenta	Titulo de la Categoría	Total
1100	Desarrollo de Proyecto	\$25,332.96
1200	Guión	\$100,000.00
1300	Producción	\$85,300.00
1400	Dirección	\$85,300.00
<b>TOTAL ARRIBA DE LA LÍNEA</b>		<b>\$295,932.96</b>
2100	Departamento de Producción	\$58,000.00
2200	Departamento de Cámara	\$46,400.00
2300	Departamento de Sonido	\$23,200.00
2400	Equipo de Filmación	\$188,500.00
2500	Sonido en Producción	\$34,800.00
2600	Iluminación/Tramoya	\$40,600.00
2700	Equipo especial	\$58,000.00
2800	Hoteles, viajes y viaticos	\$182,205.92
2900	Transportación	\$79,114.32
3000	Materiales de Rodaje	\$32,058.32
3100	Gastos de Oficina	\$9,280.00
<b>TOTAL PRODUCCIÓN</b>		<b>\$752,158.55</b>
5000	Postproducción Imagen	\$429,200.00
5100	Postproducción sonido	\$99,528.00
5200	Música	\$58,000.00
5300	Diseño y Animación	\$66,352.00
5400	Materiales de Stock	\$67,542.16
<b>TOTAL POST PRODUCCIÓN</b>		<b>\$720,622.16</b>
7000	Seguros 2%	\$46,400.00
8000	Asesoría Legal	\$29,000.00
9000	Asesoría Contabilidad	\$29,000.00
<b>TOTAL OTROS GASTOS</b>		<b>\$104,400.00</b>
<b>TOTAL ARRIBA DE LA LÍNEA</b>		<b>\$295,932.96</b>
<b>TOTAL PRODUCCIÓN</b>		<b>\$752,158.55</b>
<b>TOTAL POSTPRODUCCIÓN</b>		<b>\$720,622.16</b>
<b>TOTAL OTROS</b>		<b>\$104,400.00</b>
<b>GRAN TOTAL</b>		<b>\$1,873,113.67</b>



**PRESUPUESTO DESGLOSE CAFÉ: ALMA Y RESISTENCIA**

Productor: Andres Ibañez Diaz Infante

1/Junio/2015

**TOTAL APORTACIONES EFICINE**

Prestadora de Servicios Gomysa SA de CV	\$23,000
Organización Pando SC	\$68,000
Productividad y Desarrollo Sulady SA de CV	\$250,000
Cementos Moezurna SA de CV	\$500,000
Bordenes Aircargo SA de CV	\$194,000
Novallimentos de Mexico S de RL de CV	\$200,000

**PRODUCCIONES EN STERO SA DE CV**

Gastos Efectuados	\$177,933.67
Aportaciones en Especie	\$460,180.00
<b>TOTAL</b>	<b>\$638,113.67</b>

Cuenta	Concepto	No de unidades	tipo de unidad	multiplo de unidades	Costo de Unidad	Importe Total	per N sglos	I.V.A. Automático	Total Presupuesto
<b>1100</b>	<b>Desarrollo de Proyecto</b>								<b>25,332.96</b>
1101	Preproducción								
1101-1	Boletos de Avión Chiapas (22/11/2012)	2	boletos	1	2,365	4,730	1	756.8	5,486.80
1101-2	Boletos de Avión Chiapas (25/04/2013)	2	boletos	1	2,655	5,310	1	849.6	6,159.60
1101-3	Váticos Chiapas (enero 2013 scouting)	5	dias	2	350	3,500		-	3,500.00
1101-4	Váticos Chiapas (abril 2013 entrevistas)	5	dias	2	350	3,500		-	3,500.00
1101-5	Transportación Chiapas (abril 2013 entrevistas)	1	renta	1	1,916	1,916	1	306.6	2,222.56
1101-6	Gasolina (abril 2013 entrevistas)	1	único	1	400	400	1	64.0	464.00
1101-7	Hospedaje Chiapas (enero 2013 scouting)	4	noches	1	500	2,000		-	2,000.00
1101-8	Hospedaje Chiapas (abril 2013 entrevistas)	4	noches	1	500	2,000		-	2,000.00
<b>1200</b>	<b>Guion</b>								<b>100,000.00</b>
1201	Guionistas								
1201-1	Andres Ibañez Diaz Infante	1	único	1	43,103	43,103	1	6,896.6	50,000.00
1201-2	Alejandro Diaz San Vicente	1	único	1	43,103	43,103	1	6,896.6	50,000.00
<b>1300</b>	<b>Producción</b>								<b>85,300.00</b>
1301	Productor								
1301-1	Andres Ibañez Diaz Infante	1	único	1	73,534	73,534	1	11,765.5	85,300.00
<b>1400</b>	<b>Dirección</b>								<b>85,300.00</b>
1401	Director								
1401-1	Alejandro Diaz San Vicente	1	único	1	73,534	73,534	1	11,765.5	85,300.00
<b>Total Arriba de la Línea</b>									<b>295,932.96</b>

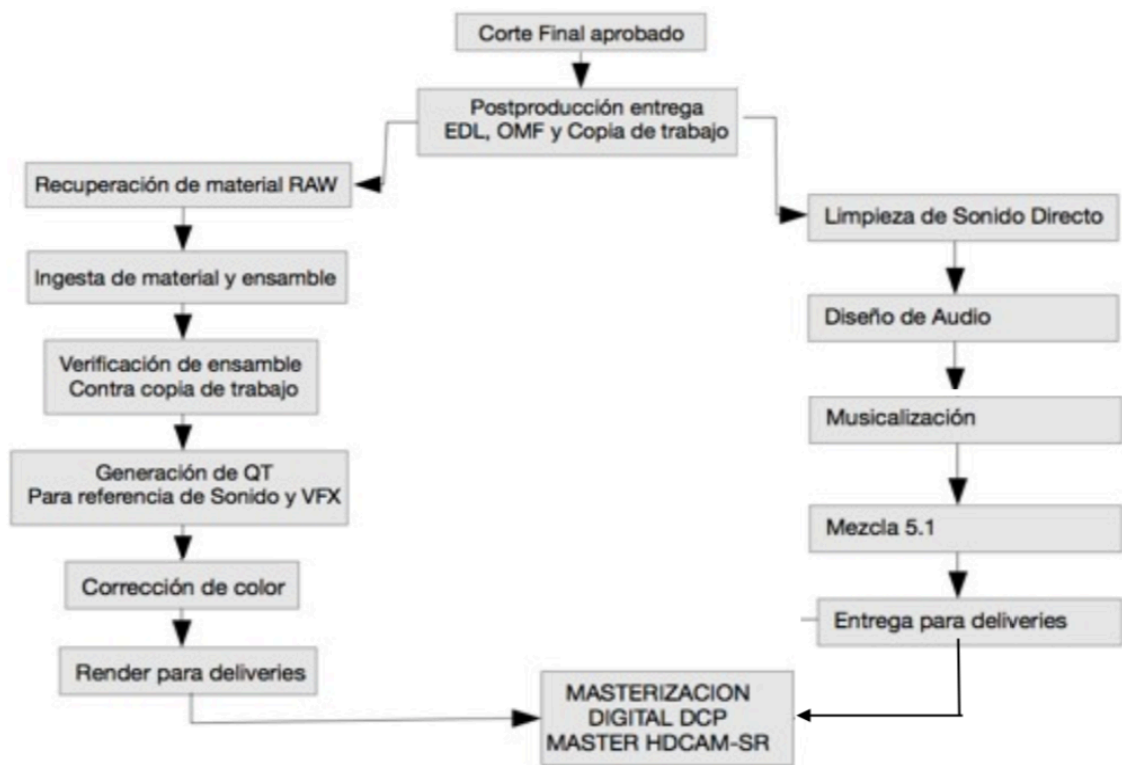
<b>2100</b>	<b>Departamento de Producción</b>										<b>58,000.00</b>
2101	Director de Producción										
2101-1	Alejandro Sanchez	1	único	1	50,000	50,000	1	8,000.00		58,000.00	
<b>2200</b>	<b>Departamento de Cámara</b>										<b>46,400.00</b>
2201	Director de Fotografía										
2201-1	Rodrigo Sandoval	1	único	1	40,000	40,000	1	6,400.00		46,400.00	
<b>2300</b>	<b>Departamento de Sonido</b>										<b>23,200.00</b>
2301	Sonidista										
2301-1	Miguel Angel Nava	1	único	1	20,000	20,000	1	3,200.00		23,200.00	
<b>2400</b>	<b>Equipo de filmación</b>										<b>188,500.00</b>
2401	Equipo de cámara										
2401-1	Paquete Cámara Canon 5D	1	único	1	35,000	35,000	1	5,600.00		40,600.00	
2401-2	Paquete Cámara Sony XDCAM EX3	1	único	1	45,000	45,000	1	7,200.00		52,200.00	
2401-3	Paquete Cámara Sony FS7	1	único	1	55,000	55,000	1	8,800.00		63,800.00	
2401-4	Paquete Cámara GoPro	1	único	1	2,500	2,500	1	400.00		2,900.00	
2401-5	Óptica Redkin CineLens	1	único	1	25,000	25,000	1	4,000.00		29,000.00	
<b>2500</b>	<b>Sonido en Producción</b>										<b>34,800.00</b>
2501	Equipo de Sonido										
2501-1	Paquete de Sonido (lavallers, mixer, shotoquins)	1	paquete	1	30,000	30,000	1	4,800.00		34,800.00	
<b>2600</b>	<b>Iluminación/Tramoya</b>										<b>40,600.00</b>
2601	Equipo de Iluminación/Tramoya										
2601-1	Paquete de Iluminación/Tramoya	1	paquete	1	35,000	35,000	1	5,600.00		40,600.00	
<b>2700</b>	<b>Equipo Especial</b>										<b>58,000.00</b>
2701	Tomas aéreas										
2701-1	Drón DJI Inspire 1	1	único	1	50,000	50,000	1	8,000.00		58,000.00	
<b>2800</b>	<b>Hoteles, Vales y Vaticos</b>										<b>182,205.92</b>
2801	Hoteles										
2801-1	Seattle Abril 2014	4	noches	1	2,898	11,592		-		11,592.00	
2801-2	Chiapas Junio 2014	4	noches	2	500	4,000		-		4,000.00	
2801-3	San Diego Octubre 2014	2	noches	1	1,169	2,338		-		2,338.00	
2801-4	Chiapas Marzo 2015	9	noches	2	500	9,000		-		9,000.00	
2801-5	Chiapas Diciembre 2015	12	noches	2	500	12,000		-		12,000.00	
2801-6	Call Enero 2016	4	noches	2	750	6,000		-		6,000.00	
2802	Vuelos										
2802-1	Seattle Abril 2014	2	vuelos	1	7,770	15,540	1	2,486.40		18,026.40	
2802-2	San Diego [Tijuana] Octubre 2014	2	vuelos	1	5,000	10,000	1	1,600.00		11,600.00	

2802-3	Cali Febrero 2016	4	vuelos	1	8,168	32,672	1	5,227.5	37,899.52
2803	Váticos								
2803-1	Seattle Abril 2014	5	dias	2	700	7,000		-	7,000.00
2803-2	Chiapas Junio 2014	5	dias	5	350	8,750		-	8,750.00
2803-3	México DF Junio 2014	3	dias	4	200	2,400		-	2,400.00
2803-4	San Diego Octubre 2014	5	dias	2	700	7,000		-	7,000.00
2803-5	Chiapas Marzo 2015	10	dias	4	350	14,000		-	14,000.00
2803-6	Chiapas Diciembre 2015	13	dias	4	350	18,200		-	18,200.00
2803-7	México DF Enero 2016	3	dias	4	200	2,400		-	2,400.00
2803-8	Cali Enero 2016	5	dias	4	500	10,000		-	10,000.00
2900	Transportación								79,114.32
2901	Van Produccion Chiapas								
2901-1	Chiapas Junio 2014	1	semana	1	6,000	6,000	1	960.0	6,960.00
2901-2	Gasolina + Casetas	1	permiso	1	5,500	5,500	1	880.0	6,380.00
2901-3	Chiapas Marzo 2015	2	semanas	1	6,000	12,000	1	1,920.0	13,920.00
2901-4	Gasolina + Casetas	1	permiso	1	10,000	10,000	1	1,600.0	11,600.00
2901-5	Chiapas Diciembre 2015	2	semanas	1	6,000	12,000	1	1,920.0	13,920.00
2901-6	Gasolina + Casetas	1	permiso	1	11,636	11,636	1	1,861.8	13,498.32
2902	Transportación Seattle								
2902-1	Taxis Abril 2014	1	permiso	1	3,000	3,000		-	3,000.00
2903	Transportación San Diego								
2903-1	Renta de Auto	5	dias	1	920	4,600	1	736.0	5,336.00
2903-2	Gasolina	1	permiso	1	2,000	2,000		-	2,000.00
2904	Transportación Cali								
2004-1	Taxis Enero 2016	1	permiso	1	2,500	2,500		-	2,500.00
3000	Materiales en Rodaje								32,058.32
3001	Materiales Virgen								
3001-1	HDD 1TB Vaiero	2	unidad	1	3,000	6,000	1	960.0	6,960.00
3001-2	HDD 10TB	1	unidad	1	15,000	15,000	1	2,400.0	17,400.00
3002	Expendables para cámara								
3002-1	Protector ocular	1	único	1	1,000	1,000	1	160.0	1,160.00
3002-2	Dust Of	1	único	1	600	600	1	96.0	696.00
3002-3	Kit limpieza lentes	1	único	1	550	550	1	88.0	638.00
3002-4	Kit limpieza cámara	1	único	1	246	246	1	39.4	285.92
3003	Expendable eléctrico y tramoya								
3003-1	Filtros / Difusores / Gelatinas	1	único	1	2,000	2,000	1	320.0	2,320.00



a malas prácticas de producción y realización, entre las que destaca no haber calificado el material a medida que las etapas de rodaje terminaban. Debido a esto, el material acumulado fue mucho más de lo esperado y, por ende, el proceso de encontrar la narrativa encontró dificultades técnicas y conceptuales.

Una vez terminado el corte, se siguió la siguiente ruta de post-producción—una ruta crítica ordinaria para cualquier audiovisual profesional.



### 3.5 Ruta crítica del proyecto

Como material de consulta, se anexa la ruta crítica original del proyecto “*A six dollar cup of coffee*”, la cual recibió ajustes durante la etapa de post-producción y distribución. Los retrasos en edición y post-producción empujaron la ruta crítica de manera importante, repercutiendo casi medio año en su distribución y estreno, aunque en realidad, se sabe que

los festivales y especialmente el estreno en salas y VOD presenta contratiempos y obstáculos que muchas veces superan al productor.

Sin embargo, el análisis de la ruta crítica original de proyecto es válido porque contempla todos los procesos necesarios y puede servir como punto de partida y consulta para futuros proyectos documentales. La producción de *“A six dollar cup of coffee”* usó el recurso de prórroga dos veces ante la secretaría técnica del EFICINE; la primera vez para la entrega de la película y la segunda para su estreno comercial, a suceder hasta verano del 2019. Actualmente, el proyecto aprovecha su año de festivales y exhibiciones culturales.

	2013					2014					2015					2016				
	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO
<b>DESARROLLO</b>																				
Iniciación																				
Desarrollo de Escucha																				
Escritura de Guion																				
Vista Chupar (entrevistas)																				
Vista Chupar (Scouting)																				
<b>PRE-PRODUCCIÓN</b>																				
Contratación Personal																				
Pueblos de Cámara																				

	2014					2015					2016				
	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEN	OCTUBRE	NOVIEN	DICEMB	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUN
<b>PRODUCCIÓN</b>															
Boddie Seattle															
Boddie Chupar (1ra vista)															
Boddie DF															
Boddie San Diego															
Boddie Chupar (2da vista)															
Boddie Chupar (1ra vista)															
Boddie DF															
Boddie Cal															
Entrega															

	2016					2017					2018						
	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEN	OCTUBRE	NOVIEN	DICEMB	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUN
<b>POST-PRODUCCIÓN</b>																	
Calificación de Material																	
Edición																	
Corrección de Color																	
Diseño de Gráficos																	
Música																	
Diseño de Audio																	
Motion Graphics																	
Cadidas																	
Traducción y Subtitulaje																	
THX																	
Otros																	
CCP																	

	2016					2017					2018						
	NOVIEN	DICEMB	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEN	OCTUBRE	NOVIEN	DICEMB	ENERO	FEBRERO	MARZO
<b>PROMOCIÓN Y EXHIBICIÓN</b>																	
Festivales, eventos culturales																	
Crowd Funding (estrenos MKT)																	
Fundación Aire Libre (DF, GDU, MTV)																	
Promoción Colecciones, Redes Sociales																	
Ferreo Sales Comerciales																	





## **CAPÍTULO IV:**

### **La distribución de “A six dollar cup of coffee”**

El mejor ecosistema para la exhibición de documentales no se encuentra en las salas cinematográficas, por lo menos no en el siglo XXI. Los festivales y los estrenos acotados en salas son importantes para la carrera individual de los realizadores, sin embargo, el público del documental se encuentra en la televisión, a través de los servicios de *streaming*. “A six dollar cup of coffee” estrenó en el Festival de Cine de Guadalajara en marzo de 2018 y de ahí ha tenido un recorrido en distintos certámenes internacionales y muestras, entre las que destacan:

- DOXA: Vancouver International Documentary Film Festival (Canadá)
- Documenta Querétaro
- Bozcaada International Film Festival of Ecological Documentaries (Turquía)
- FIGG in Los Ángeles (Estados Unidos)
- Braunschweig International Film Festival (Alemania)
- Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba)

Habría que mencionar también que el documental ha tenido múltiples proyecciones en distintas universidades y eventos organizados por IMCINE, como las Semanas de Cine Mexicano y la Red de Polos Audiovisuales.

Existen planes para que la película se exhiba en distintos cines de la capital y las cinetecas estatales en verano de 2019, sin embargo, el objetivo real de la producción de “A six dollar cup of coffee” es llegar a sistemas de VOD. Justo en esta plataforma se puede aspirar a los dos objetivos finales de cualquier productor audiovisual: que la producción encuentre su público meta y recuperar lo invertido más una ganancia proporcional adecuada.

Fondos complejos como el EFICINE piden una proyección hacia la distribución y un análisis del mercado y la oportunidad del proyecto que pide el apoyo. A continuación, se anexan los documentos mencionados; sin embargo, es importante mencionar que estos fueron elaborados cuando se pidió el apoyo, en 2016 y, por tal razón, han recibido ciertos ajustes con miras al estreno en 2019.

Cual sea el caso, el siguiente análisis sirve perfectamente como material de consulta y reflexión para cualquier productor novel.

#### **4.1 Plan de distribución y comercialización**

*“Café: Alma y Resistencia”<sup>44</sup>* tendrá su estreno en salas a principios de 2019 con 20 copias, esperando llegar a 50 pantallas del Distrito Federal y área metropolitana, así como en Guadalajara, Monterrey y otras ciudades selectas en la república como Pachuca, Puebla, Veracruz, Oaxaca y Tuxtla Gutiérrez; estas ciudades son propuestas por su afinidad con los procesos productivos cafetaleros y significan una audiencia potencialmente interesada en la temática del documental.

Se planea contar con el DCP del documental completamente terminado para octubre de 2016, coincidiendo perfectamente con las fechas para participar en el Festival Internacional de Cine de Morelia, el cual consideramos ser una de las mejores plataformas para la cinematografía nacional y con buena repercusión y atención hacia los documentales.

Inmediatamente después se tiene la intención de participar en el Festival Internacional de Cine de Los Cabos, que si bien aún se encuentra en proceso de posicionamiento, su parte de Industria y vinculación es de las más potentes del país y podría beneficiar al documental para su futura exhibición en otras ventanas. Cabe mencionar que fue en este festival donde un representante de la agencia de ventas internacional *Rise and Shine* tuvo

---

<sup>44</sup> Nombre con el que el documental participó en EFICINE.

contacto por primera vez con este proyecto; el interés repercutió en la carta de interés que se anexa.

#### 4.2 Estrategia de exhibición

Nuestro público objetivo está constituido por hombres y mujeres de entre 18 y 40 años, interesados en la cultura del café, la comida orgánica, el consumo responsable, la sustentabilidad, la economía social y los medios alternativos de producción. Nuestro público secundario consiste en hombres y mujeres adultos interesados en el cine documental, las comunidades autóctonas y las películas independientes.

El pronóstico de ingresos brutos totales en un escenario medio es de \$345,654 pesos mexicanos, contando un promedio de 370 asistentes por copia, lo cual se traduciría en un total de 7,400 espectadores.

<b>PROYECCIÓN DE INGRESOS</b>			
<b>Ingreso Taquilla Nacional</b>	<b>BAJO</b>	<b>MEDIO</b>	<b>ALTO</b>
Asistentes por copia	270	370	470
Copias	20	20	20
Total asistentes	5400	7400	9400
Precio Boleto Promedio	\$46.71	\$46.71	\$46.71
Total Ingresos Brutos	\$252, 234	\$345, 654	\$439,074
<b>GASTOS &amp; RETENCIONES</b>	<b>BAJO</b>	<b>MEDIO</b>	<b>ALTO</b>
Exhibidor & Impuestos 63 % del Ingreso Bruto de Taquilla	\$158,907.42	\$217,762.02	\$276,616.62
P&A Distribuidor	\$100,000	\$100,000	\$100,000
Comisión Distribuidor 20% de los Ingresos Netos	\$0	\$5,578	\$12,491.60
Total Gastos & Retenciones	\$258,907.42	\$323,340.02	\$389,108.22
<b>INGRESOS NETOS PRODUCTOR</b>	<b>\$0</b>	<b>\$22,313.98</b>	<b>\$49,965.78</b>

El precio promedio del boleto se estableció según datos aportados por CANACINE. El escenario bajo está basado en los datos publicados por CANACINE sobre el estreno de cuatro documentales mexicanos (*H2O MX*, *El informe Toledo*, *Canícula* y *Vuelve a la vida*); el universo está limitado sólo a documentales mexicanos.

El escenario medio está basado en un universo ampliado: documentales mexicanos y películas de arte mexicanas de corte social y/o temática indígena. El escenario alto está basado en un universo total: películas mexicanas de cine de arte (excluyendo *outliers* mexicanos de cine de arte)<sup>45</sup>.

### 4.3 TV, DVD, VOD

Lo primero a señalar es que ya se cuenta con una carta de intención por parte de TV UNAM (carta anexa) para apoyar la transmisión, difusión y promoción del documental. Buscando otras opciones, *Café: Alma* y *Resistencia* es sin duda un producto que podría resultar atractivo y adecuado para el perfil de Canal 11 o Canal 22, los cuales llegan a pagar entre \$6,000 y \$9,000 USD por los derechos de transmisión exclusivos.

Aunque a través de una distribuidora nacional se buscaría salir en video para continuar la difusión del documental, hablar de un escenario que reporte ganancias es poco realista. Hoy en día el video es un formato que muy rara vez repercute en ganancias para los productores de la película.

En un escenario optimista, el VOD a nivel México podría repercutir en ganancias de hasta \$1,000 USD.

---

45 Llamamos *outliers* mexicanos de cine de arte a películas que ingresaron por lo menos 10 veces el ingreso promedio de películas mexicanas de cine de arte.

En el panorama internacional, con datos aportados por la agencia de ventas *Rise and Shine*, interesados en el documental (carta anexa), proyectamos los siguientes escenarios:

- TV Internacional: entre \$10,000 y \$25,000 USD dependiendo del territorio.
- VOD (SVOD o TVOD): entre \$500 y \$1,000 USD

En este punto es importante señalar una ventana internacional poco contemplada pero ideal para el documental: los derechos educativos, es decir, la distribución en universidades, escuelas, museos y centros culturales. Considerando que *Café: Alma y Resistencia* tiene todo el perfil para acceder a este mercado, podríamos proyectar ventas entre \$5,000 y \$10,000 dólares.

## Conclusiones

En julio de 2018, durante la convención de productores cafetaleros tseltales de la cooperativa Yomol' Atel, en Bachajón, Chiapas, se presentó el documental *"A six dollar cup of coffee"*. Con la presentación previa en el ITESO de Guadalajara en marzo del mismo año y la proyección en la Universidad Iberoamericana en noviembre, el documental ha sido mostrado y entregado a sus protagonistas, cerrando así un ciclo de obligación ética con las personas que prestaron su historia.

Las reacciones, tanto de los protagonistas tseltales como mestizos fue dura y complicada. Los protagonistas esperaban una historia triunfalista sobre su apuesta por un mundo solidario; en su lugar encontraron un espejo en el que vieron sus errores y aciertos, sus debilidades humanas y también su fortaleza como comunidad. El documental logró, al fin, lo que siempre se propuso: ser un instrumento de reflexión.

*"A six dollar cup of coffee"* no es y jamás pretendió ser un material de denuncia, aunque mucha gente lo interprete de esa manera. Una denuncia tendría que estar ligada a víctimas y victimarios, y en el café no existen ni los unos ni los otros. Lo que sí muestra y expone es una situación compleja en la que un grupo de personas vive en desventaja comercial franca frente a un sistema abusivo, sin embargo, señalar al sistema como antagonista, como si fuera un ente vivo, respirara y tuviera intenciones, sería tan ingenuo como ocioso. El sistema comercial lo construimos todos los que participamos en él y, así como lo alimentamos, también podemos cambiarlo. En su última interpretación, *"A six dollar cup of coffee"* es un documental que habla sobre el poder del consumidor para cambiar la realidad a través de sus hábitos de compra.

El discurso siempre estuvo claro desde el punto de vista de la producción y afectó claramente la narrativa: *"A six dollar cup of coffee"* es un documental de narrativa bastante tradicional que combina una

fotografía que busca una estética seductora en un arco narrativo de tres actos que se valen del contraste entre el mundo de los productores y los consumidores. El resultado es un documental fácil y ameno para el espectador, que cualquier persona, aunque no consuma documentales a menudo, podría entender.

Sin un esquema de producción y personas que asumieran esas responsabilidades con la visión adecuada, un documental de las dimensiones de *“A six dollar cup of coffee”* hubiera sido imposible.

Un productor en el cine documental es tan necesario como en el cine de ficción y sus responsabilidades abarcan tanto el terreno de lo creativo como de lo administrativo. Innumerables proyectos se quedan trancos en México por falta de un productor o bien, por productores que sólo rinden culto y pleitesía a un director, sin entender que su responsabilidad no es servir a una persona o conseguir un presupuesto; la última misión y consigna de un productor es facilitar la realización, entrega y exhibición de un producto, en este caso, una película.

Se espera que la lectura de este material ayude a productores novatos a no cometer los errores que el equipo de *“A six dollar cup of coffee”* cometió en la aventura de realizar un documental tan ambicioso, y también poder aprender algo de los aciertos que se pudieron haber obtenido. Al final del día, el mayor reto para un productor mexicano es encontrar a su público, y esa consigna demanda su involucramiento desde la idea primigenia que se convertirá en película.

## Bibliografía

1. Adentro, Ricardo Poery y Redacción Tierra. "La Ética En El Documental Mexicano." (2016). <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-etica-en-el-documental-mexicano/>.
2. Alejandro Díaz San Vicente, Andrés Ibáñez Díaz Infante. "A Six Dollar Cup of Coffee." 72 min. Ciudad de México, 2018.
3. Ávila, María Guadalupe Ochoa. La Construcción De La Memoria. Historias Del Documental Mexicano. CDMX: CONACULTA, 2013.
4. Belmont, Alonso Ruíz. "El Desarrollo Del Cine Y El Video Documental En La Dinámica Sociopolítica Del México Contemporáneo." (2009). [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-879X2009000200009](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2009000200009).
5. Carlos Taibo, Martha Orozco y Sandra Paredes. *Manual Básico De Producción Cinematográfica*. CDMX: CONACULTA, 2011.
6. Castañeda, Ulises. "Cine Documental En México: Cronología De Un Género Menospreciado." *Crónica* (2017). <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1039151.html>.
7. — — —. "Cine Documental En México: Panorama Actual De Esplendor Y Nueva Búsqueda." (2017). Published electronically 20 de agosto de 2017. <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1039241.html>.
8. Flaherty, Robert J. "Nanook, El Esquimal." 78 min. Estados Unidos: Pathé Exchange, 1922.
9. M., Mauricio Sánchez. "Inicios De La Mirada Documental." Universidad Autónoma Metropolitana, <http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2000/sanchez.html>.
10. Poery, Ricardo. "La Ética En El Documental Mexicano." (2016). <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-etica-en-el-documental-mexicano/>.
11. Truffaut, Francois. *Hitchcock - Truffaut*. Madrid, España: Akal Ediciones, 1991.
12. Zavala, Lauro. "El Nuevo Documental Mexicano Y Las Fronteras De La Representación." *Toma Uno*, 2012.
13. Federico Dávalos Orozco / Perla Ciuk "Historia del cine mexicano" Publicado en Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo 5, pags. 698-724
14. <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>
15. Álvaro Vázquez Mantecón "El cine súper 8 en México 1970-1989", Filmoteca UNam, 2014 [https://issuu.com/filmotecaunam/docs/cine\\_s-8\\_prueba2/99](https://issuu.com/filmotecaunam/docs/cine_s-8_prueba2/99)
16. Fernando Cruz Quintana "Breve desarrollo histórico-estructural de la industria mexicana de cine", Redacción RMC, 2011
17. PIECK Enrique, Ts'umbal Xitalha': La experiencia de una cooperativa de café, Primera Edición, México, CEDIAC , 2010, 99 pp.



18. MARTÍNEZ QUEZADA Álvaro, Crisis del café y estrategias campesinas (El caso de la unión de Ejidos Majomut en Los Altos de Chiapas), Primera edición, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1995 208 pp.
19. DE SOUSA SANTOS, Boaventura, Producir para vivir. Los caminos de la producción no capitalista. Primera edición en español, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 406 pp.
20. ORTIZ CRUZ, Etelberto, Competencia y Crisis en la Economía Mexicana, México, Siglo XXI Editores, 1994, 244 pp.

### **Revistas y publicaciones seriadas**

1. AMECAFE, “Mercados del Café”, Nuestro café, 2013, núm. 13, p.15
2. PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS
3. DENSON, James Riley, Santa Lucía, desarrollo y administración de una Hacienda jesuita en el siglo XVIII [en línea]. Disponible: [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/GX2S98PCTJI9JV63EDUE71V6SKV4BU.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/GX2S98PCTJI9JV63EDUE71V6SKV4BU.pdf) (Consultado el 28 de noviembre de 2013).
4. FUENTES ELECTRÓNICAS
5. CONEVAL, Resumen Ejecutivo de Medición de la Pobreza 2012, Disponible en: [http://www.coneval.gob.mx/Informes/Coordinacion/Pobreza\\_2012/RESUMEN\\_EJECUTIVO\\_MEDICION\\_POBREZA\\_2012\\_Parte1.pdf](http://www.coneval.gob.mx/Informes/Coordinacion/Pobreza_2012/RESUMEN_EJECUTIVO_MEDICION_POBREZA_2012_Parte1.pdf) (Consultado el 28 de noviembre de 2013).
6. GLOBAL EXCHANGE, Coffee in the global economy. Disponible en : <http://www.globalexchange.org/fairtrade/coffee/faq> (Consultado el 18 de octubre de 2013).
7. Centro de Derechos Indígenas (CEDIAC), Historia del centro de derechos indígenas A.C. Disponible en: <http://www.cediac.org/historia.html> (Consultado el 26 de noviembre de 2013).
8. International Coffee Organization, Estadísticas sobre la producción e importación del café, Disponible en: [http://www.ico.org/trade\\_statistics.asp?section=Statistics](http://www.ico.org/trade_statistics.asp?section=Statistics) (Consultado el 26 de noviembre de 2013).