

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCUMENTAL INDEPENDIENTE
EN MÉXICO

ORÍGENES Y LINDEROS DEL
DOCUMENTAL CINEMATOGRAFICO CONTEMPORÁNEO
UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA

Tesis que para optar al título de
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

Presenta:

LILIANA CORDERO MARINES

Tutor:

Dr. Rafael Pérez-Taylor Aldrete

Ciudad de México, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Gratitudes

Sin lugar a dudas la mayor deuda es con todas aquellas personas del mundo cinematográfico que se mostraron receptivas y entusiastas en torno a este trabajo.

De manera especial agradezco a Carlos Mendoza, Alejandra Islas, Eva Aridjis y Juan Carlos Rulfo, quienes me brindaron su confianza y permitieron hurgar en sus experimentadas voces.

En el mismo tenor retribuyo a Rafael Pérez Taylor, por mostrarse abierto y receptivo frente a este nuevo y desafiante tema de investigación. A través de las acertadas reflexiones en clase, la fuente inagotable de referencias, pero también escuchando con atención y permitiéndome trabajar en libertad, orientó este trabajo por caminos fructíferos y antes insospechados.

A Axel Ramírez, Julio Amador Bech, Mario Castillo y Jesús Sequeiros les agradezco su atenta y entusiasta lectura, así como las pertinentes sugerencias que contribuyeron a la consolidación y claridad del texto.

A Nancy Ventura y a Toño Ziri6n por las sugerencias y referencias aportadas.

A Joaqu6n Gonz6lez, Aurora Colavita, y Sergio Ulloa por la solidaria del borrador.

A CONACYT, por la beca econ6mica que me otorg6 para la realizaci6n de este trabajo.

A la UNAM, a la FFyL, especialmente al IIA y su planta de profesores, que se mostr6 siempre paciente a mi descabellado proyecto de investigaci6n: particularmente agradezco a Abigail Meza, Andr6s Garc6a y Gabriel Bourdin.

De la Coordinación del Posgrado en Antropología agradezco a Vero y Tere por el cálido apoyo que me brindaron como estudiante. Pero sobretodo a Luz, porque además de su profesionalismo nos brinda su amistad.

A Ana, Amaranta y Rebeca por la amistad que hemos consolidado en este período. Lo mismo que a Sergio Ulloa, con quien he reído y sufrido las marchas forzadas del último año de maestría, así como el proceso final de este trabajo.

De manera especial reconozco la presencia de los amigos entrañables que acompañaron esta etapa, me comprendieron y fueron pacientes a mi amistad semipresencial: Aurora, Pal, Joac, Ro, Lucre, Diego Amorín, Flor, Valeria, Ceci, Barbi, Mae do Santo, Luz Aranda, Andrés y Gru –de reciente, solidaria y eclipsar aparición-. Queridos: sin las fiestas, las interminables charlas, los chistes y su cariño, este trabajo estaría incompleto.

A todos mis pasados: el legado de las hermanas Marines y el de los hermanos Cordero.

A Gus, Clau y Estela, me gratifico dedicándoles el esfuerzo vertido.

"La humanidad construye un total de procesos múltiples interconectados. Si por doquier encontramos interconexiones, ¿por qué nos empeñamos en convertir fenómenos dinámicos e interconectados en cosas estáticas y desconectadas?"
Eric Wolf¹



Jis²

¹ Wolf, Eric; 1989 (1987); Europa y la gente sin historia; México; Fondo de Cultura Económica.

² Jis (José Ignacio Solórzano); 1996; Sepa la bola; México; Ed. Grijalbo; p. 189.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Introducción | 7 |
| <i>Relevancias</i> | |
| <i>De la travesía del corpus y la construcción del universo</i> | |
| <i>Coordenadas metodológicas y notas teóricas</i> | |
| <i>Sendas de exploración o conjeturas previas</i> | |
| <i>Notas técnicas</i> | |
| <i>Orden de exposición</i> | |
| | |
| Capítulo 1 | |
| | |
| Genealogía del documental independiente en México | 28 |
| <i>Génesis del dilema cinematográfico</i> | |
| <i>Porfirismo cinematográfico: registro visual al servicio del régimen</i> | |
| <i>Socialización del cine</i> | |
| <i>Reportajes cinematográficos: instrumentos de información revolución y memoria</i> | |
| <i>Dos nuevas intenciones en la cinematografía: propaganda política y nacionalismo</i> | |
| <i>Cine científico y pedagógico</i> | |
| <i>Noticieros cinematográficos</i> | |
| <i>Cine Universitario</i> | |
| <i>Cine indígena</i> | |
| | |
| Capítulo 2 | |
| | |
| Tragaluces de la realidad: productoras, festivales y otros nexos | 88 |
| <i>Productoras</i> | |
| <i>Realizadores solitarios</i> | |
| <i>Festivales, concursos, muestras</i> | |
| <i>Usos y nexos fugaces</i> | |
| | |
| Capítulo 3 | |
| | |
| Atisbos: linderos, imaginarios y experiencias | 117 |
| <i>¿Cómo se hicieron documentalistas?</i> | |
| <i>¿Qué es el cine documental?</i> | |
| <i>¿Creen que el documental tenga una tarea específica?</i> | |

¿Cómo realizan sus películas? Es decir, cómo eligen un tema, cómo se acercan a la gente, qué sería aquello que caracteriza su obra.

¿Creen que se pueda hablar de una tradición mexicana de cine documental?

¿Cómo ven el panorama actual del cine documental?

¿Qué futuro le auguran al cine documental?

¿Han sido afectados por la censura?

Capítulo 4

Documental cinematográfico: Dispositivo cultural de la comunicación

visual alternativa

166

El encanto de la imagen

Cine, otro lenguaje

Supremacía visual

Cruces luminosos:

-Orden global

-Cosmopolítica

-Desde la localidad de la visión del mundo

-Edición del contexto social y la memoria visual

-Colectando reflejos

Epílogo

198

Bibliografía

206

Introducción

El objetivo central de este trabajo de investigación es explorar, desde la perspectiva antropológica, el mundo del cine documental independiente en México; revisando para ello la trayectoria histórica, el auge actual y el mecanismo contemporáneo mediante el cual se reproduce este campo. Entiendo a esta actividad cinematográfica como un microcosmos que desde sus inicios -hace casi cien años- hasta la actualidad, se ha caracterizado por mantener un estrecho vínculo con la cultura, la sociedad y los sucesos políticos. Al mismo tiempo, ha debido luchar por sobrevivir como profesión artística, científica y cultural, así como por mantenerse al margen de la producción cinematográfica con fines comerciales. Para acercarme a esta pretenciosa tarea, elaboré primero un análisis diacrónico que lograra dar cuenta de la inserción y trayectoria de este fenómeno en nuestro país a lo largo del tiempo. Posteriormente, con una mirada más bien sincrónica, intenté desmenuzar el panorama actual del documental, tratando de resaltar los usos y significados que, hoy en día, se encuentran en juego. Finalmente, desde la disciplina antropológica, reflexiono acerca de estas manifestaciones, de los flujos que la construyen, de la manera en que se inserta en la sociedad, en el proceso selectivo mediante el cual se conforma la cultura.

El cine desde sus orígenes ha tenido una misión clara: dar cuenta del mundo, lograr la comprensión del espectador a través de las imágenes. Preocupado por la observación y la descripción, durante los primeros 20 años de existencia,¹ se introdujo de manera espectacular en varios países a través de películas que buscaban informar, asombrar, convencer, distraer, o hacer soñar. Las dos décadas que precedieron a la Primera Guerra Mundial, permitieron a los cinematografistas recorrer un sin fin de terrenos posibles. Relatos de viajes y de exploraciones, descripciones de costumbres, lugares, situaciones, preocupaciones sociales, políticas, culturales y estéticas, preocupaciones económicas y tecnológicas; que constituirían un enorme depósito de referencias.²

Dentro del ámbito cinematográfico, el género documental comenzó a configurarse en las primeras dos décadas del siglo XX. Éste se fue conformando en el afán constante de transmitir nuevas miradas, pero trabajadas y enunciadas – siempre- desde un contexto ideológico explícito. El género proliferó cuando los realizadores se dieron cuenta que el cine no sólo era útil para registrar, sino también para crear y transmitir ideas.³

A casi cien años de antigüedad, el cine documental continúa vigente. En años recientes, ha experimentado cierto auge vinculado al abaratamiento del equipo y al desarrollo de la tecnología digital. Los mismos realizadores –entre los cuáles ha

¹ En 1895, Lumiere efectuó la primera proyección.

² Piault, Henri, 2002, *Antropología y cine*, Col. Signo e Imagen, Ed. Cátedra, España, p. 49.

³ Quizá uno de los ejemplos paradigmáticos más antiguos, sea el soviético. Los soviéticos se interesaron, desde el principio de la Revolución Rusa por el cine. Consideraban que era un medio para la transformación de la sociedad, que debía intervenir en los planos, político, moral y estético.

habido una diversificación importante⁴ han desarrollado redes nacionales e internacionales de intercambio periódico de producciones.

Relevancias

Si uno se pregunta acerca del papel del cine documental en México, se encuentra con que la mayoría de investigaciones hechas sobre cine nacional están dedicadas al género de ficción. Para explorar la trayectoria de este género cinematográfico, se debe acudir a múltiples obras dedicadas al cine de espectáculo donde eventualmente se encontrarán un par de párrafos referidos a este menospreciado formato.⁵ Según mi experiencia las únicas disciplinas que se han ocupado ocasionalmente del tema son Ciencias de la Comunicación y las mismas escuelas de cine. La primera suele abordar un período corto de producción asociado a un estilo característico y a un contexto sociopolítico. Generalmente son tesis de licenciatura, es decir, textos que no han sido publicados. Los cineastas de documental son los más preocupados en escribir sobre el tema; no obstante, la cantidad de artículos o libros escritos sigue siendo mínima en relación al cine de espectáculo. Estos trabajos abordan cuestiones o dilemas propios del quehacer cinematográfico, tales como estructura y estética, objetividad y subjetividad, posición ideológica del realizador, influencias cinematográficas, definición, etc. Los

⁴ Con esto me refiero a que el tipo de gente que hace estas producciones se ha ampliado considerablemente, sobretodo en los últimos años. Actualmente, además de cineastas, también produce gente sin formación en tal ámbito. Éstos últimos son jóvenes en su mayoría y gozan de un gran manejo de la tecnología digital. Tampoco podemos omitir al reciente surgimiento de videoastas indígenas.

⁵ Esto no quiere decir que el Cine Mexicano dedicado al espectáculo esté poco estudiado; por el contrario, se pueden encontrar numerosos trabajos de diversa índole. En antropología destacan los que analizan, por ejemplo, el papel de la mujer, o el papel del indio en la producción nacional.

de corte histórico, por su parte, suelen analizar un período de la producción cinematográfica en relación al contexto político, económico y social. En lo que a antropología se refiere, encontramos unos cuantos textos que analizan la producción de las primeras etapas de cine etnográfico y cine indígena, el resto se ocupa más de las posibilidades de una antropología visual, que de un análisis antropológico de la producción cinematográfica.

A casi un siglo de existencia, pocos son los que han reparado sobre su extraña y tenue permanencia. Es por ello que, al menos para la antropología, explorar el documental independiente resulta revelador en múltiples niveles. En primera instancia, dicho género cinematográfico tiene una historia paralela con nuestra disciplina; ambos fueron motivados por los mismos intereses: la observación y el registro. En nuestro caso, la técnica cinematográfica se ha materializado a través de la denominada antropología visual. En consecuencia, resulta pertinente advertir en dónde han estado los puntos de influencia e intercambio entre estos dos campos.

Encontramos, en segundo lugar, el predominio actual del lenguaje visual. La imagen ha adquirido una fuerza cultural sin precedentes que exige conocer la trayectoria de este panorama, poner la lupa en las funciones que ha tenido, distinguir los usos tradicionales de los modernos, señalar las estabilidades, cambios e influencias que ha sufrido a lo largo del tiempo. Es urgente ubicar aquellos ámbitos donde tiene injerencia, donde se producen, circulan y se diversifican estos productos culturales.

Otro aspecto del que tampoco nos hemos ocupado es -en el ámbito de la reproducción cultural- de la dimensión política del documental y la manera en que ha sido considerado una herramienta para la transformación de la sociedad. Si tenemos en cuenta que a través de una lectura de las manifestaciones político-culturales es posible hacer una interpretación de la sociedad; vemos que el documental, en la dimensión expresiva, pone de manifiesto conflictos que enfrenta la población, muestra patrones de desigualdad, evidencia las contradicciones del sistema político y de sus códigos dominantes. Al mismo tiempo, podría representar la emergencia o consolidación de ciertas vías de acción e interpretación, pronosticar los cambios posibles y exteriorizar ciertas alteridades coartadas.

En resumen, el campo está prácticamente inexplorado: no hay propiamente una historia sobre el documental mexicano, no hay estudios del tipo de público interesado en estas producciones, no hay trabajos del vínculo entre estas producciones y los distintos sectores de la población, etc. No sólo queda mucho por hacer, sino: hay que atreverse a hacerlo.

De la travesía del corpus y la construcción del universo

Con la inocencia que caracteriza a cualquiera que emprende una investigación, mi primera intención fue explorar el documental independiente que en los últimos años se hubiera generado en las ciudades más grandes de la frontera norte de México, para inspeccionar qué tipo de vínculos establecía con la vida cultural, artística y política de estas urbes. Sin embargo, como ya he

mencionado, al intentar delimitar y ubicar históricamente este género cinematográfico me encontré con el inmenso vacío bibliográfico de todo lo concerniente al cine documental, no sólo respecto a estas ciudades, sino al país entero. ¿Cómo hablar del documental en la frontera norte cuando no hay una historia previa que nos ayude a explicarnos cómo es que llegamos al *auge* actual?, ¿cómo discernir las influencias clásicas de las nuevas cuando no sabemos qué se está entendiendo hoy por cine documental?, ¿cómo reflexionar sobre los alcances de este cine en relación al predominio del lenguaje visual si no hemos estudiado siquiera el modo en que funciona al interior de la reproducción cultural? Por suerte o fatalidad –según se vea-, el enorme vacío no me desanimó lo suficiente como para abandonar el tema y pensar en asuntos antropológicos menos riesgosos; pero sí advertí el inminente repliegue de las expectativas iniciales.

Una de las cuestiones que más me inquietaban era entender cómo había sido la trayectoria previa del documental y de qué manera desembocaba en la época actual. Ante los límites temporales propios de una investigación de maestría, era imposible elaborar un detallado seguimiento histórico de este género. Después de algunas etapas de revisión bibliográfica, hallé que tampoco era viable trazar una línea continua que comenzara con la llegada del cine y terminara en la etapa presente. En cambio, encontré que en el transcurso del tiempo los estilos y funciones que se le asignaban a esta actividad cinematográfica mutaban de acuerdo al contexto que le rodeaba. Lo más apropiado fue, entonces, proponer una genealogía de las significaciones y usos a los que estuvo vinculado el

documental; que contribuyera a entender la etapa cinematográfica que vivimos, que pudiera resultar útil para estudios posteriores -ya fuera usándola como guía y/o para contrastarla con propuestas distintas-. Las preguntas principales que guiaron la elaboración de esta cartografía fueron: ¿cómo llegó la tradición documental a México?, ¿en qué intersticios de la cultura se ha insertado?, ¿qué condiciones permitieron que el documental permanezca hasta la actualidad?, ¿con qué tipo de contextos se asocian los pequeños apogeos que ha tenido?, ¿siempre ha estado rodeado de momentos álgidos políticamente?

Mientras trazaba la genealogía y teniendo la oportunidad temporal de atestiguar lo sucesos contemporáneos en el mundo del documental me di a la tarea de registrar esta etapa, de caracterizarla discerniendo los aspectos que se consideran hoy más relevantes y que la diferencian de períodos previos. Comencé haciendo entrevistas muy largas a realizadores pensando que la información que obtendría me daría las pautas para definir el campo, pero la información recogida abarcaba un espectro amplísimo que no me permitía abstraer ningún tipo de frontera. Una vez establecida la genealogía pude cotejar las diferencias entre la última etapa y la presente, hallar la transición entre una y otra, de manera que los principales ejes articuladores se me presentaron claros y logré desglosarlos según sus respectivas funciones. Los distintos planos a que me refiero son: los festivales que representan los espacios de exhibición, las productoras o realizadores solitarios y los nexos de estas entidades con diversos ámbitos de la sociedad.

Sin embargo, seguía siendo necesario trazar los linderos de lo que se esta entendiendo en este momento por documental, un aspecto básico para realizar una análisis de la producción a escala local o relativa a una problemática específica. Era importante cuidarse de no reproducir las definiciones que se han acuñado en otros países, aquellas que se discuten en los libros y que están al alcance de cualquiera; era preciso saber qué implicaba el documental en el terreno de la práctica, no de la teoría. ¿Quién mejor que nuestros propios realizadores para enumerar sus límites? El objetivo fue tratar de acercarme al lugar de las concordancias y vislumbrar cuál era la amplitud de las discrepancias. Con base en los ejes mencionados en el párrafo anterior, elaboré una nueva entrevista, más breve y concisa que permitiera recoger las experiencias e imaginarios de los realizadores en torno al documental contemporáneo. En este punto de la investigación, ya me era posible identificar las corrientes principales, estilos e intereses al interior de este mundo; de manera que elegí cuatro realizadores que a mi juicio las representan, abarcando distintas generaciones y posturas. Las interrogantes que guiaron esta exploración sincrónica fueron: ¿cuáles son las características principales del campo en la actualidad?, ¿qué lo define y lo diferencia de otras épocas?, ¿qué posibilidades o alcances tiene hoy en relación con otros períodos?, ¿cuál es el espacio en que los realizadores se han situado para que constantemente pretendan transformar las visiones del mundo?, ¿por qué comparten esta intención a pesar de sus diferencias?, ¿qué es lo que reúne a tal diversidad?

Al explorar el mundo contemporáneo del documental me sorprendió enormemente la heterogeneidad del entramado en que se encuentra inserto, así como la dirección en la que viajan las diversas influencias de las que es objeto. Me refiero a aspectos tales como el desarrollo de la tecnología digital y el abaratamiento del equipo, la tecnología comunicativa y el desarrollo de la red virtual mundial, la intervención de la lógica comercial en la producción de bienes culturales, el predominio del lenguaje visual o las visiones del mundo desde las que se sitúan los realizadores. Estas conexiones a la vez que generan esta actividad la configuran y sostienen a través de un flujo de presiones e influencias que se deslizan a lo largo del tejido, desde el plano local en que se sitúan los realizadores hasta el plano macro donde corren las fuerzas tecnoeconómicas. Esperando que el desentrañamiento de estos fenómenos pueda reflejar cómo funciona el mundo en la actualidad, tal urdimbre me planteó el desafío, si no de descifrarla, sí de esbozar el posible dispositivo mediante el cual se reproduce esta actividad cinematográfica. Para lograrlo articulé las propuestas de distintos autores que mencionaré con más detenimiento en el apartado "Notas teóricas". Las cuestiones que suscitaron esta reflexión fueron: ¿qué papel ha desempeñado el desarrollo tecnológico en la etapa actual?, ¿en qué momento el acceso a la tecnología dejó de ser un impedimento para convertirse en una opción?, ¿tienen más espacios de exhibición en este contexto tecnoeconómico?, ¿de qué manera ha repercutido el establecimiento de redes internacionales y el abaratamiento del equipo en este microcosmos?, ¿los beneficios comunicativos contribuyen a su

mantenimiento?, ¿tienen más posibilidades de sobrevivir que en otras épocas? ¿en qué momento esta lógica mercantil comenzó a afectar el microcosmos?, ¿tienen posibilidades de sobrevivir ante la avalancha de productos comerciales?, ¿cuáles son sus estrategias para lograrlo?

El fenómeno del cine documental es ya muy inaprensible y volátil de por sí. En el nivel de acercamiento que esta investigación se propone, todavía no es posible suscribirlo a un espacio físico más reducido que el país entero. Como se verá más adelante, la genealogía que aquí presento no se reduce a una sola entidad; por el contrario, se refiere a la trayectoria nacional del cine documental. Aunque los festivales y las productoras tengan cedes fijas, los documentalistas - como los antropólogos- tienen alma de viajeros en permanente búsqueda. Al momento de la investigación, por ejemplo, los realizadores que elegí se encontraban viviendo en distintos lugares: Eva Aridjis en Nueva York, Juan Carlos Rulfo en Morelia, Alejandra Islas en Tepoztlán y Carlos Mendoza en el DF. Sin embargo, en el nivel de la experiencia puedo decir que la mayoría de las actividades a las que asistí relativas al documental, fueron en la Ciudad de México; lo que no se traduce en inexistencia de eventos en otras entidades, pero sí revela que la mayor parte de la actividad cinematográfica aún está muy centralizada y se concentra en esta ciudad.

Coordenadas metodológicas y notas teóricas

Si me preguntaran desde qué corriente metodológica ha sido elaborado este trabajo de investigación, más que adscribirme a alguna de ellas diría que es un ejercicio antropológico que intenta construirse desde las teorías de la complejidad. Por “teorías de la complejidad” entiendo aquellas propuestas surgidas a raíz de una bifurcación en el pensamiento teórico-metodológico de la linealidad cartesiana. Dicha desviación se debió, primero, a la acumulación de *anomalías* halladas en muy diversos campos del conocimiento y más tarde, al intercambio de saberes entre las distintas áreas; lo que trajo como resultado nuevas vías de acercamiento a lo observado. Esto provocó una fractura en los límites disciplinarios y abrió paso a una mirada transdisciplinar, que a muy grandes rasgos aspira a un conocimiento multidimensional, no reduccionista, no parcelado; que a su vez reconoce la imposibilidad de un saber total. Decimos *teorías* -en plural- porque se parte de que no hay un único método o teoría para conocer el objeto, por el contrario, las maneras de acercarse se construyen en función del fenómeno examinado mediante la búsqueda y elaboración de un aparato interpretativo que permita un acercamiento verosímil al proceso enunciado.⁶

En antropología esta influencia metodológica ha llevado a criticar las mediciones cuantificables y taxonómicas, las caracterizaciones homogeneizadoras, parceladas, estáticas y descontextualizadas de los grupos humanos. Mientras que ha permitido la concepción de que todo proceso está formado por una inmensa variedad de elementos, relaciones, interacciones, bifurcaciones, movimientos,

⁶ Pérez-Taylor, Rafael; 2002; “Introducción. Algunas reflexiones para pensar-comprender una antropología de la complejidad”; en: Pérez-Taylor, Rafael (comp.); Antropología Y Complejidad; Barcelona; Ed. Gedisa; pp. 9-18.

convergencias e incertidumbre. Desde esta perspectiva, la construcción del dato antropológico se hace a partir de distintos puntos de vista; lo que también posibilita la actualización del campo de acuerdo a las problemáticas del mundo actual, generando una expansión en los cauces de nuevas temáticas.⁷

Si bien siempre ha existido la diversidad, también es cierto que los objetos del quehacer antropológico se han multiplicado. En la actualidad, ya no es preciso hacer largos viajes para encontrarse con la otredad, hoy convivimos con ella en nuestros propios entornos.⁸ La abstracción que hago en este trabajo del fenómeno documental es un ejemplo de la construcción contemporánea de nuevos observables, *nuevas* disecciones que evitan –en lo posible- aislar y congelar lo estudiado, que intentan observarlo en pleno movimiento y transformación. Para dar sentido a la construcción de este microcosmos y comprender la manera en que se reproduce en la época actual, me he dado a la tarea de elaborar un marco teórico que –considero- permite comprender y analizar sus dimensiones.

Como sabemos, la herramienta principal del cine documental es la imagen. A diferencia de los ciclos de vida de otros medios de comunicación, la vida de ésta parece no tener fin, da la impresión que su fuerza va en aumento expandiéndose y conquistando cada vez más ámbitos del entramado social; incluso, pareciera que la misma cadena de imágenes puede ser comprendida en cualquier contexto cultural. Para entender estos efectos aparentemente inherentes a la naturaleza de la imagen, retomo al semiólogo y teórico de cine Christian Metz, quien partiendo de

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

que el cine es otro lenguaje distinto a la lengua hablada, aporta ciertas claves para comprender en qué reside el gusto por el lenguaje visual y por qué se recurre a él para contar historias. Me acerco a sus planteamientos porque entiende al fenómeno cinematográfico como un sistema de códigos –o una secuencia en sí misma- que pierde todo sentido en el momento en que se le fragmenta.

Para situar al documental cinematográfico en el predominio del lenguaje visual, parto de la advertencia que hace el politólogo italiano Giovanni Sartori acerca de la transformación del Homo Sapiens en un Homo Videns; es decir, en los riesgos que generaría el paso de un animal simbólico a uno vidente. El panorama que él plantea es útil para concebir a qué grado se ha insertado la imagen en el cotidiano. Sin embargo, si nos limitamos a esta perspectiva, el auge documental sería solamente parte de esta alienación. Para enriquecer esta mirada recurro al antropólogo Ricardo Melgar Bao y al sociólogo francés Patrick Champagne. Con breves sugerencias y cada uno a su manera, señalan las posibilidades del uso de la imagen a nivel colectivo o grupal; lo que permite recuperar la actividad de los documentalistas, sustrayéndolos del campo de la enajenación.

La cinematografía documental contemporánea, igual que cualquier otra problemática abordada por la antropología, se encuentra inserta dentro de las dinámicas del orden global; para entender tal entramado construí un conglomerado de autores que ayudan a esbozar el contradictorio panorama. Desde las teorías poscoloniales, Santiago Castro y Eduardo Mendieta señalan los efectos de la mundialización del capital y el desarrollo imparcial de los medios de

comunicación. Un resultado paradójico de estos flujos planetarios sería el intercambio de producciones que se ha desarrollado entre realizadores y festivales a nivel internacional. En este punto cobra sentido el señalamiento del antropólogo brasileño Gustavo Lins Ribeiro, sobre el desarrollo de una política planetaria basada en el establecimiento de vínculos comunicativos, de la cual el fenómeno que exploro sería un buen ejemplo. Como veremos en el texto, una buena parte de la producción documental está asociada a una lucha política, es por eso que vale la pena reflexionar sobre la propuesta del sociólogo italiano Alberto Melucci, quien sugiere no perder de vista las nuevas formas de hacer política que puedan estar escapando a nuestra mirada por presentar formas de acción distintas a las clásicas. Para abordar la dimensión artística, primero Katherin Hayles nos ayuda a explicar la tarea del arte, mientras que Pierre Bourdieu desmenuza la situación reinante en los campos independientes de producción cultural, señalando la intervención de la lógica comercial en ellos. Retomé a este autor porque también destaca la importancia en este panorama de los artistas en tanto intelectuales colectivos, que al igual que los documentalistas, comprometen sus saberes con diversas causas sociales.

Para entender cómo los realizadores, por más objetivos que pretendan ser, trasladan inevitablemente las ideas y puntos de vista heredados de su familia a la elaboración de un documental, echo mano de las reflexiones acerca de los marcos sociales de la memoria de Maurice Halbwachs.⁹ Él nos ayuda a comprender de qué manera las imágenes son atravesadas por las visiones del mundo que poseen los

⁹ Halbwachs, Maurice; 2004; Los marcos sociales de la memoria; España; Anthropos.

realizadores. Sin embargo, es necesario reconocer que los documentalistas al pretender contar una historia de la realidad también la deforman. Halbwachs mismo nos alerta sobre este segundo movimiento: aquel que se gesta a partir de la reflexión en el seno del grupo y que modifica los contextos sociales. De este modo, discuto la equiparación posible entre el proceso de edición de un documental, con el proceso en que se reconfigura la memoria colectiva, en tanto formas autosimilares del entramado social. El documental, en última instancia, se nos presentaría como una herramienta que contribuye a la conformación de la memoria colectiva y que funciona a través de la interacción entre un marco social que la hace de referente y un proceso racional influenciado por el contexto espacio-temporal.

Sendas de exploración o conjeturas previas

Conjeturas vitales guiaron de principio a fin la elaboración de este trabajo; si bien refieren aspectos que ya se han mencionado, a riesgo de parecer repetitiva las señalo brevemente pues considero contribuyen a entender la ruta que siguió tanto la búsqueda como el resultado de este trabajo. La suposición primigenia fue considerar la viabilidad del cine documental en tanto observable del estudio antropológico; es decir, pensar al documental como resultado de cierto proceso cultural, capaz de reflejar la ideología, la política, los valores y las preocupaciones predominantes de cierto grupo social. Para ello, había que definir la situación del documental en la historia de la cinematografía mexicana; en consecuencia, planteé

la existencia de una tradición mexicana de cine documental. Pronto me percaté de que esta no estaba tan clara entre los realizadores, a pesar de que yo intuía elementos para sostenerla. De ahí la necesidad de trazar una genealogía que permitiera entender por qué no era tan evidente y reflexionar sobre la trayectoria de este género cinematográfico.

Tal cálculo me llevó rápidamente al siguiente -quizá el más relevante del presente trabajo de investigación-: en México, a pesar de algunos chispazos nunca ha existido una estructura de pensamiento ocupada o preocupada por la producción y exhibición de cine documental; lo que a su vez le ha impedido reconocimiento y valoración a la accidentada trayectoria, incluso, por parte del mismo gremio.

Desde la perspectiva contemporánea, la proliferación actual de producción y espacios de exhibición para cine documental fueron los indicadores que me llevaron a pensar en este documental como posible observable de la antropología. Si el documental en tanto producto cultural resultado de ciertas tensiones y fuerzas refleja aspectos del contexto en el que se produce, entonces la gran proyección y fuerza que goza en el mundo actual debía estar asociada a circunstancias propiciadas por el proceso de globalización, como el predominio de los medios audiovisuales de comunicación, el desarrollo de la red virtual mundial y el acceso a la tecnología digital. Situación que le daría grandes posibilidades de generar una permanencia capaz de superar los baches de épocas pasadas. Sin embargo, al explorar el campo veremos que si bien a esta hipótesis le falta mucho

para resultar certera, sí ayuda a señalar los desafíos y a atisbar algunas vías para lograrlo.

Notas técnicas

Las técnicas usadas a lo largo de esta investigación se eligieron en función de las distintas sendas de exploración. La reconstrucción de la genealogía del cine documental fue elaborada con fuentes de segunda mano, es decir, con diversos textos que abordan algún período en la historia del cine. El tejido se hizo mediante un ejercicio antropológico de corte histórico, en una perspectiva diacrónica. Para ello, recurrí a técnicas de investigación histórica, tales como acopio bibliográfico, elaboración de fichas, cotejo y sistematización de la información.

La exploración del panorama reinante se hizo con fuentes de primera mano, usando técnicas etnográficas como trabajo de campo y entrevistas con los realizadores. Asistí a numerosos eventos de cine documental y me puse en contacto con diversos realizadores, gente cercana al medio u organizadores de festivales, con quienes estuve intercambiando opiniones e información constantemente. En algunos casos, para reforzar la escritura acerca de la caracterización de las productoras, recurrí a textos cinematográficos que hacían referencia a ellas, y en otros, a sus respectivas páginas web donde resumen aspectos que yo recogí en conversaciones informales con los miembros de estas. Si bien realicé varias entrevistas, aquí presento sólo 4: las que considero dibujan más claramente el panorama y muestran los principales ejes de la producción

documental. El resto fueron igualmente importantes pues contribuyeron a esbozar el estado de la cuestión. Una vez ordenada la información -resultado del trabajo etnográfico-, realicé el análisis antropológico a través de la reflexión suscitada por el marco teórico antes presentado.

Orden de exposición

Para casi cualquier lector el cine documental es un tema desconocido, partiendo de este hecho he dispuesto un orden de exposición más o menos cronológico que permita contextualizar y comprender dicho fenómeno. El primer capítulo tiene como objetivo ser una herramienta de introducción; para ello, ubica a este género en la historia del cine, brinda una panorámica de desarrollo y distingue los componentes que lo conforman. Intenta mostrar cómo esta antigua práctica se reconfigura constantemente en relación al contexto histórico -al desarrollo tecnológico, la vida política y las tendencias artísticas que rodearon la vida cotidiana del país-, lo mismo que observar los auges o baches del género a través de los años. Comienza evocando el origen del cine a fines del siglo XIX, los intereses de los primeros realizadores y el asombro del público acerca de la imagen-movimiento. Señala las características principales de la diáspora cinematográfica durante los primeros años, el vínculo y usos que se le dieron en la Revolución Mexicana, las décadas posteriores que denotan un documental de corte oficialista. Aborda el cine científico y educativo, la época de los noticieros, el cine

universitario y culmina en el cine indígena de los años noventa, precedente de la época actual.

El segundo y tercer capítulos exploran la época contemporánea del cine documental. El primero de ellos intenta desmenuzar el panorama identificando a sus actores principales: las productoras, los espacios de exhibición y los ámbitos con los que se vincula de manera circunstancial. Si bien hago una caracterización general de cada una de estas esferas, presento ejemplos que permiten observar la gama de intereses y estilos hallados al interior de los diferentes niveles. Aprender previamente este horizonte es fundamental para vislumbrar, en el siguiente capítulo, el terreno desde el cual los realizadores nos cuentan sus experiencias. Es decir, el tercer apartado también se refiere a la época actual, pero su objetivo principal es dar voz a realizadores vigentes en el mundo documental y trazar las principales líneas de opinión en torno a éste. A través de las entrevistas recogidas en el campo, expongo los testimonios en donde se discuten temas como definición y tarea del cine documental, estilo propio de producción, posible existencia de una tradición mexicana de cine documental, bondades y peligros del auge actual, probables futuros y experiencias con la censura. La finalidad es que el lector pueda apreciar la diversidad de puntos de vista y las fronteras que podrían trazarse en dicho intento. La exposición de las distintas posturas irá acompañada de las respectivas trayectorias de los productores, con el fin de que podamos comprender de forma más adecuada estas orientaciones.

El último capítulo intentará analizar, desde la perspectiva antropológica, el mecanismo que hoy en día hace funcionar al documental. A través de un marco teórico elaborado especialmente para dicho fenómeno, destaca los puntos en que se dan las interconexiones que lo caracterizan y que construyen o retroalimentan este circuito de producción. Las principales dimensiones a discutir son el encanto de la imagen donde se trabajan aquellas características que la llevan a parecerse tanto a la *realidad* y la manera en que este hechizo es usado como argumento incuestionable de veracidad. La supremacía visual existente, que se refiere a la importancia que ha cobrado la imagen en el mundo moderno. Las fuerzas globalizadoras, abordadas como motor de cambio y generadoras de condiciones contradictorias para estos ámbitos de reproducción de bienes culturales -tanto perjudiciales como beneficiosas-. Las políticas alternativas internacionales que se generan a partir de estas fuerzas y en las que se inserta de manera circunstancial a través de la red virtual mundial. Por último, la dimensión local en donde me interesa destacar desde dónde se construye el documental y qué aspectos refuerza.

Finalmente, vendrán las conclusiones. Aquí reflexiono sobre las hipótesis e interrogantes iniciales en relación a los resultados obtenidos. Elaboro un balance final a cerca del aporte del trabajo, señalando aquello que aún falta por investigar y las preguntas que generó. Asimismo, enumero los desafíos del documental cinematográfico de esta época y señalo las sugerencias que hacen los realizadores para superarlos.

Capítulo 1

Genealogía del documental independiente en México

Este primer apartado tiene como objetivo proponer una genealogía del documental independiente en México que permita indicar las venas posibles de las que se ha nutrido, así como las distintas utilidades que se le fueron asignando a lo largo de su trayectoria. Desde los orígenes hasta la actualidad, este ensayo es uno de los pocos intentos en comprender la configuración total del cine documental mexicano, concibiéndolo como una entidad que se encuentra en permanente interacción con la sociedad, la historia, la política, la economía, la tecnología, la ciencia y, más específicamente, la antropología. Cabe mencionar que en esta propuesta genealógica, el lector no encontrará una cronología o una revisión de los personajes implicados, no pretende ser un texto que ofrezca datos biográficos o reportes históricos pormenorizados. Las referencias en torno a los distintos sucesos histórico-políticos de la vida de nuestro país, están hechas en relación a la injerencia que tuvieron en el desarrollo del documental; en la mayoría de los casos, la profundización en ciertos períodos históricos es proporcional a la producción documental. Asimismo, el énfasis en la antropología se debe a que nuestra disciplina y el documental comparten una misma historia. Surgen

alrededor de los mismos intereses y preocupaciones –observación, descripción, registro e investigación-; durante sus particulares trayectorias han sido cómplices y han sido aquejados por los mismos dilemas.¹ Hablar del documental sin hacer referencia a la antropología resulta inconcebible.

Por último, quisiera aclarar que si bien me referiré a asuntos de un ejercicio cinematográfico que no es independiente, creo conveniente hacerlo debido a que estas manifestaciones han heredado significados que pueden verse reflejados en el documental independiente hoy en día. Es decir, considero que el contexto actual sólo es posible comprenderlo mediante este recorrido.

Génesis del dilema cinematográfico

*¿no es esta máquina
lo más absurdo que quepa imaginar,
ya que sólo sirve para proyectar imágenes
por el puro placer de verlas?²
Edgar Morin*

En la actualidad puede resultar extraño pensar que el cinematógrafo, desde su nacimiento, se apartó radicalmente de sus fines originales -técnicos y científicos-, para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine. Aunque muchos puedan estar en desacuerdo, de una u otra manera, la imagen-

¹ Henri Piault; Marc; 2002; Antropología y cine; Madrid; Editorial Cátedra; Col. Signo e Imagen.

² Morin, Edgar; 2001 (1972); El cine o el hombre imaginario; Barcelona; Paidós; Comunicación 127 Cine; p. 19.

espectáculo atrofió un sin fin de posibilidades para la imagen-movimiento que de otro modo hubieran parecido naturales.³

La paternidad tecnológica del cinematógrafo lleva ya varias décadas siendo un verdadero campo de batalla. Sin embargo, no debemos perder de vista que ni el cinematógrafo de los hermanos Lumière, ni el vitascopio de Thomas A. Edison hubieran sido posibles sin algunos ejercicios previamente realizados. Eadweard Muybridge, fotógrafo británico, realizó las primeras fotografías de animales en movimiento mediante exposiciones sucesivas a intervalos cortos; posteriormente, inventó un proyector de imágenes de sucesión rápida. Igualmente importante en el comienzo de esta historia es William Dickson, inventor británico que junto con Edison desarrolló el kinetoscopio⁴ y la película de celuloide con perforaciones de 35 mm.⁵ De esta manera, el cinematógrafo o sus predecesores más inmediatos, fueron primero instrumentos de investigación que tenían como objetivo “estudiar los fenómenos de la naturaleza”.⁶ Por ello, en 1896 cuando el aparato y el sistema

³ *Idem.* p. 15.

⁴ “La diferencia entre el cinematógrafo y el kinetoscopio radicaba en que al primero lo podía contemplar un numeroso grupo de personas, porque se proyectaba en una pantalla de regulares dimensiones, colocada a cierta altura al frente del espectador en locales pequeños, para unas 30 o 40 personas. El otro invento permitía que una persona viera las figuras a través del orificio de una caja de madera. En el primero las figuras se veían de manera natural, y como las películas Lumière eran reproducciones de escenas reales, tenían profundidad de campo. En el segundo, las figuras eran pequeñas, liliputenses, algunas con fondo oscuro, sin perspectiva, porque habían sido tomadas en el interior de los estudios Edison...” De los Reyes, Aurelio; 1993; Cine y sociedad en México 1896-1930; México; UNAM; Vol. I; p. 22.

⁵ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; 2000; La mirada desenterrada; El Paso; Cuadro por cuadro; p. 38.

⁶ Una muestra de lo anterior, es la comunidad antropológica de la época; ésta consideró que el cine era uno de los posibles métodos utilizados en las expediciones. En 1898, tan sólo dos años después de la conformación del cinematógrafo, Alfred Haddon filma una breve secuencia de una ceremonia de iniciación melanesia; suceso que más tarde fue considerado el primer uso del cine en la investigación de campo etnográfica. Esto tiene lugar poco antes del final de la Expedición Cambridge en 1898 a Torres Straights, un pequeño archipiélago entre Queensland y Nueva Guinea.

de proyección se estabilizaron, todos los comentarios sobre el cinematógrafo, se volcaron hacia el porvenir científico.⁷

Las primeras producciones fílmicas de los Lumière se caracterizaron por el mero afán testimonial; la llegada del ferrocarril, obreros saliendo de la fábrica, un niño pequeño recibiendo alimento de sus padres. Estos fragmentos de la vida cotidiana fueron las primeras escenas o "actualidades" -de un minuto- proyectadas en Francia. Los Lumière, pronto descubrieron el potencial de estas imágenes y crearon la primera red de corresponsales cargados con un tomavistas y un repertorio de escenas filmadas. Repartidos por todos los continentes, tenían la tarea de registrar eventos locales, dar a conocer el nuevo aparato, venderlo a nuevos concesionarios y devolver las escenas filmadas a Lyon para aumentar el repertorio de exotismo y novedad que luego distribuirían por todo el mundo. El objetivo comercial de esta empresa cinematográfica era la conquista del mercado internacional a través de la imagen.⁸ Sobre estos primeros ejercicios de registro cinematográficos, se erigió más tarde lo que sería llamado cine documental.

No obstante, la propia naturaleza del cine, la relación exhibidor-espectador - que implica cierta teatralidad y puesta en escena-, el juego de luces y sombras, así como la magia que se desprende de esta combinación, ha llevado a que el cinematógrafo, desde su aparición, sea fundamentalmente espectáculo.⁹ Mientras

Henley, Paul; 2001; "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica"; en: Desacatos; México; CIESAS; Invierno; p. 18.

⁷ Morin, Edgar; *Op. Cit.*; p. 14.

⁸ Los representantes de los Lumière que vinieron a México, llegaron con un repertorio de 57 vistas y durante su estancia filmaron otras 35. Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; pp. 42-47.

⁹ Morin, Edgar; *Op. Cit.*; p. 14.

que los franceses estaban interesados en capturar sucesos históricos o fragmentos de la vida cotidiana, Edison no sólo hacía colorear las escenas cuadro por cuadro, si no que junto con su equipo, recurrió a los *music halls* neoyorquinos buscando actores profesionales que fueran a su estudio a representar frente a la cámara fragmentos de los espectáculos que en ese momento tenían montados. Por ello, las escenas de esta empresa tendían a sugerir un contenido dramático y mostrar una historia. La estrategia de comercialización también influyó en su preferencia por el espectáculo; debido a ciertos desajustes económicos la empresa proyectó sus objetivos a corto plazo y menor alcance territorial. Convirtió al cinematógrafo en el medio de recuperación, por lo que estaban más ocupados en vender vitascopios y películas que en conquistar otros mercados.¹⁰

“Por lo anterior, su producción refleja en gran parte los espectáculos de la cultura popular de la costa este de los Estados Unidos en la última década del siglo XIX: (...) la comedia, las atracciones de Coney Island y el boxeo. Volvieron también la mirada hacia México, que ofrecía a los cineastas norteamericanos espectáculos como las corridas de toros, las peleas de gallos y los jaripeos, que en sí mismos contenían una estructura dramática, tal como lo ejemplifica la filmación para el kinetoscopio de la corrida de toros en Ciudad Juárez por Enoch Rector en febrero de 1896.”¹¹

Teatro o vida cotidiana, a la intemperie o al interior de un estudio, con lámparas o a la luz del sol, con cámaras fijas o montadas sobre automóviles y trenes; comenzó a desarrollarse la gramática del cine. Las distintas vertientes de estas dos empresas cinematográficas, no sólo revelan el carácter cinematográfico, sino que reflejan el enigma planteado

¹⁰ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; pp. 42-47.

¹¹ *Idem.* p. 47.

"...por la incertidumbre de una corriente zigzageante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, por el nudo gordiano de ciencia y sueño, de ilusión y realidad donde se prepara el nuevo invento."¹²

Porfirismo cinematográfico: registro visual al servicio del régimen

En el afán de lograr sus objetivos, la estrategia de los operadores Lumière era ganar primero la simpatía de los jefes de Estado, para posteriormente obtener permiso de proyectar al resto de la sociedad el repertorio cinematográfico.¹³ En 1896, los exhibidores franceses –Gabriel Veyre y Bon Bernard–, asombraban con el cinematógrafo al Presidente Porfirio Díaz,¹⁴ primero con las vistas traídas de Francia y después con los fragmentos filmados por ellos del mismo general Díaz, su familia y algunos sitios de la ciudad.¹⁵ Después de ganarse al presidente, los concesionarios para América Latina y el Caribe, se instalaron en un local del centro de la ciudad y comenzaron a realizar proyecciones públicas.¹⁶

Para el año de 1900, los círculos literarios y científicos mexicanos sentían gran asombro por el nuevo aparato; principalmente porque estimaban que en el apego por mostrar la realidad inmediata, éste era incapaz de mentir o engañar. Consideraban que el invento no sólo era útil para la educación, sino que atraía la atención del espectador, disminuyendo las posibilidades de distracción y

¹² Morin, Edgar; *Op. Cit.*; p. 14.

¹³ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 103.

¹⁴ Cabe mencionar que si bien en el centro del país las primeras proyecciones fueron realizadas por los representantes franceses, en el norte, más específicamente en Cd. Juárez, las primeras exhibiciones fueron hechas por el vitascopio de Edison. *Idem.* p. 42.

¹⁵ Bermudez Rothe, Beatriz (comp. y ed.); 1995; *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de Cine y Video*; Caracas; Biblioteca Nacional-Comité Latinoamericano de Cine y Pueblos Indígenas; p. 45.

¹⁶ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 103.

umentando, en cambio, las de asimilación.¹⁷ Estas percepciones concuerdan con los ambientes científicos del resto del mundo,¹⁸ entre 1896 y 1900, los filmes se caracterizaron por presentar la materialidad de los sucesos.¹⁹

El valor privilegiado de la cámara como instrumento para atestiguar las realidades exóticas y lejanas, lo mismo que la supuesta invisibilidad de la mirada del realizador, eran aspectos promovidos y aprovechados por los exhibidores. Sin embargo, las más de las veces, esta situación generaba una cierta ridiculización de los personajes filmados. Esto no sucedía con los jefes de Estado, miembros de la nobleza o personajes poderosos, a quienes se trataba de enaltecer o incluso promover.²⁰ Ellos lo sabían, y Porfirio Díaz no fue la excepción; rápidamente identificó la importancia del cinematógrafo como una herramienta para fortalecer su imagen política y presencia social. A través de esta novedad tecnológica vio la posibilidad de difundir su imagen, tanto a nivel nacional como internacional. Dio muchas facilidades para ser filmado,²¹ la mayoría de los realizadores de esa época,

¹⁷ Novelo, Victoria; 2001; "Video documental"; en: Desacatos; México; CIESAS; Invierno; p. 50.

¹⁸ En el ámbito antropológico, según Paul Henley, "el papel que Haddon [quien hizo el primer registro fílmico etnográfico] y sus contemporáneos otorgaban a la cámara se inscribía en el carácter distintivo dominante de la antropología de su época que ponía énfasis en la recolección de datos, el salvamento de la etnografía y el procedimiento científico. (...) Cuando usaban una cámara no pretendían hacer un documental. Más bien realizaban un registro que pudiera examinarse subsecuentemente en condiciones más rigurosas que aquellas posibles en el fugaz momento en el campo. El público principal que tenían en mente para el material no eran otros sino ellos mismos." Henley, Paul; *Op. Cit.*; p. 22.

¹⁹ Morin, Edgar; *Op. Cit.*; p. 50.

²⁰ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 58.

²¹ No es casualidad que de las 35 cintas filmadas por los representantes Lumière en el país, 11 tuvieran como tema central al presidente Díaz y su familia. Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 103.

Toscano, Mongrand, Rosas y los hermanos Alva²², tuvieron en su filmografía vistas del general.²³

Es interesante mencionar que con todo y la herencia testimonialista que los Lumière dejaron en México, ningún realizador se interesó por las huelgas de Río Blanco en 1906 o Cananea en 1907. Durante el porfiriato, el cine se caracterizó por estar al servicio del régimen. Los temas más comunes eran las actividades de Porfirio Díaz, maniobras militares, inauguraciones de vías férreas, toros y vistas panorámicas. En estas imágenes lo mostrado era verídico, pero transformado en imágenes amables que dejaban de lado todo aquello que pudiera perturbar la imagen de la autoridad. Es decir, la producción de estos primeros realizadores tiene, sin duda, un gran valor testimonial; sin embargo, es necesario destacar que el objetivo de esta producción era más el registro de los acontecimientos que la necesidad de estudiar la sociedad, analizarla o explicarla.²⁴

Desde la perspectiva del número de realizaciones hechas en el país entre el periodo que va de 1896 a 1910, se cuentan un total de 238 producciones, de las cuales, 218 están bajo el rubro de reportaje –léase documental-, y en las otras 20

²² “Los empresarios-camarógrafos- del primer periodo fueron Mouliné, Becerril, Toscano, Mongrand y Churrich. En sus producciones era palpable la extrema dependencia del extranjero, en lo intelectual y en lo técnico; no había una tradición cinematográfica que los guiara; para ellos hacer cine era retratar objetos o concentraciones de gente. Durante los primeros cuatro años actuaron dominados por las características de las películas que los camarógrafos Lumière rodaron en México.” Es decir, estos últimos sólo filmaban vistas o fragmentos que presentaban tal cual. Posteriormente, los hermanos Alva y Enrique Rosas, comenzaron a hacer montajes y a acercarse más a una estructura narrativa. De los Reyes, Aurelio; *Op. Cit.*; p. 52

²³ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 103.

²⁴ Bonfil Batalla, Guillermo; “Notas sobre el cine documental en la antropología”; en: Desacatos; 1999; CIESAS; Primavera; p. 190.

también hallamos variantes de este género, como el ensayo histórico o el registro de obras teatrales.²⁵

El cine comienza a transformarse en una suerte de ventana mediante la cual es posible observar y ser observado; en ella se abre la opción de asomarse a otras realidades visuales y buscar la propia entre tal diversidad. Quizá Porfirio Díaz -para quien sus modelos eran la cultura europea, así como la Francia racionalista y positivista-, al sentir la posibilidad de ser mirado por el exterior, acapara la cámara y elabora su propia realidad ideal. Aprovechando aquella magia cinematográfica que hace sentir al espectador como testigo directo de los acontecimientos,²⁶ convierte a la imagen en un instrumento evasor de la realidad;²⁷ no sólo para él mismo, sino también para todos aquellos que lo miraban.

Socialización del cine

A principios del XX, con el crecimiento de la red eléctrica, había ya una considerable actividad cinematográfica en el país; circulaban películas de distintas productoras, tanto europeas como norteamericanas. La exhibición había comenzado, primero, en las ciudades grandes y mejor comunicadas; las que tenían mayor acceso a la red de ferrocarriles gozaban de cierta estabilidad en la exhibición.

²⁵ Pélaez, Rodolfo; 2003-2004; "El documental y su público"; en: Estudios Cinematográficos; México; CUEC-UNAM; No. 24; p. 39.

²⁶ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 84.

²⁷ Bermudez Rothe, Beatriz; *Op. Cit.*; p. 45.

Para la mayoría de los cinematografistas, la compra del aparato significaba la inversión de todo su patrimonio. Cuando los títulos nuevos comenzaron a escasear, el público, aburrido de ver siempre las mismas vistas, dejaba de asistir a las funciones.²⁸ Primero, los exhibidores se vieron en la necesidad de bajar el costo de las entradas y después optar por la trashumancia en busca de audiencias nuevas por regiones menos pobladas. Para sostener la movilidad debían estar en contacto -a través del telégrafo- con una agencia de representaciones que les comunicaba los lugares donde podían contratar un teatro, mientras que recibían las películas nuevas a través del ferrocarril. El periodo de 1896 a 1906, corresponde al auge del fenómeno universal de la ambulancia cinematográfica.²⁹

“Ferrocarril, telégrafo, electricidad y cine van unidos durante estos años; no se concibe el desarrollo de éste sin el apoyo de los otros.”³⁰

Algunos exhibidores, acostumbraban aceptar productos agrícolas o mercancías en lugar de dinero para permitir el acceso al cine, por lo que se convertían, además, en comerciantes.³¹

Proyectar una película no era cualquier cosa, sobre todo al principio que los aparatos eran manuales. Los operadores debían girar la manivela a una velocidad constante durante el tiempo que se extendieran los rollos. El manejo del proyector

²⁸ “Los exhibidores poseían una dotación de 50 a 100 “vistas” diferentes de 5 minutos de duración, que exhibían en las ciudades que visitaban. Cada dos semanas recibían una o dos películas nuevas, cantidad insuficiente para mantener el interés del público permanentemente.” De los Reyes, Aurelio; 1995; “Cuando el cine llegó al norte”; en: Cuarto Congreso Internacional de Historia Regional Comparada-Actas 1993; México; UACJ; Vol. II; p. 546.

²⁹ De los Reyes, Aurelio; 1993; Cine y sociedad en México 1896-1930; México; UNAM; Vol. I y II.

³⁰ De los Reyes, Aurelio; 1995; “Cuando el cine llegó al norte”; en: Cuarto Congreso Internacional de Historia Regional Comparada-Actas 1993; México; UACJ; Vol. II; p. 545.

³¹ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 43

se aprendía en la práctica, generalmente siendo ayudante del operador. Las salas de cine también eran improvisadas, solían usarse espacios destinados para otras actividades, algunas veces tenían que techarlos o levantar carpas, otras ocasiones usaban teatros donde alternaban cine con espectáculos teatrales, como circo o zarzuela.³²

Alrededor de 1906, con la apertura de distribuidoras cinematográficas, la ambulancia disminuye drásticamente. El mercado internacional se sistematiza y las agencias cuentan con una cantidad suficiente de copias para satisfacer las necesidades de los exhibidores. En consecuencia, comenzó la apertura de salas permanentes de exhibición en las principales ciudades del país.³³ De esta manera, la cultura cinematográfica se consolida, siendo la permanencia espacial uno de los principales signos de arraigo.

La ambulancia, la improvisación espacial, las redes de exhibición, la constante actualización tecnológica y el cine como negocio, son aspectos que no se deben perder de vista porque, incluso hoy, continúan formando parte del fenómeno que nos ocupa. Vemos entonces que la cultura cinematográfica se desarrolla adaptándose a las características del lugar, a las situaciones económicas, a las dificultades tecnológicas, lo mismo que a las innovaciones. Probablemente, esta última, sea un aspecto clave de su permanente vigencia.

³² *Idem.* p. 78.

³³ De los Reyes, Aurelio; *Op. Cit.* p. 546.

Reportajes cinematográficos: instrumentos de información, revolución y memoria

Pasados los festejos del centenario de la Independencia, la vida cultural del país, así como la actividad cinematográfica, se vieron sacudidas por los sucesos que dieron fin al Porfiriato. Un movimiento armado, la Revolución, impediría a las carteleras teatrales darle continuidad a la presentación de compañías que montaban espectáculos. Por esta situación, algunos grandes teatros fueron convertidos en salas de exhibición cinematográfica.³⁴

Los camarógrafos, por su parte, se alistaron para registrar los eventos:

“Todavía no había caído Ciudad Juárez bajo el control de los revolucionarios, cuando ya los reporteros de cine merodeaban en ambos lados de la frontera tratando de captar las imágenes del campamento de Madero y las movilizaciones de tropas norteamericanas.”³⁵

“En mayo de 1911 Ciudad Juárez presenció la entrada triunfal de los revolucionarios y junto con ellos, de fotógrafos y camarógrafos, algunos mexicanos, los hermanos Alva entre otros, desplazados hasta aquel punto de la República ávidos de imprimir imágenes en movimiento de una Revolución en movimiento.”³⁶

Se imprimieron varias películas de los acontecimientos, una de ellas de más de tres horas de duración, tiempo de proyección insólito en la producción mundial de películas de esa época.³⁷ En estos trabajos se pueden distinguir dos tipos de aproximaciones a los eventos. Mientras que los objetivos de los camarógrafos

³⁴ Montemayor, Alma; 1998; Cien años de cine en Chihuahua; Cuadernos de Solar; Instituto Chihuahuense de la Cultura-Fondo Estatal para la Cultura y las Artes; p.17.

³⁵ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 43

³⁶ De los Reyes, Aurelio; *Op. Cit.*; p. 555.

³⁷ *Idem.*

norteamericanos buscaban imágenes aisladas para llenar el contenido misceláneo de los *newsreels*³⁸ que se proyectaban en las salas de cine, los mexicanos hacían reportajes en los que trataban de explorar un solo tema desde varios ángulos, siempre buscando un lenguaje que diera coherencia a las imágenes. A diferencia de sus colegas norteamericanos, en ellos se comenzaba a gestar una conciencia histórico-visual y una vocación documentalista.³⁹

Cabe destacar la aportación de los hermanos Alva al cine documental mexicano de la época. A principios de siglo el uso de estrategias narrativas ya era común en el cine de argumento, pero no en el género documental. Los hermanos Alva fueron los primeros en el intento de relatar un evento complejo, lo que constituyó una novedad que fueron refinando sobre la marcha de la Revolución. Para varios autores la película que más ejemplifica este esfuerzo es *La Revolución Orozquista*, realizada en 1912 cuando Pascual Orozco se levantó en armas contra el gobierno de Madero. Muy probablemente influenciados por la prédica positivista, en esta cinta los realizadores filmaron escenas mostrando las dos partes del conflicto, con el fin de ofrecer una idea más cabal de los hechos. La intención era que el espectador fuera testigo de la batalla, mientras que ellos se limitaban a mostrar las acciones de los dos bandos.⁴⁰

Los Alva no fueron los únicos en registrar la Revolución; escenas de este tipo eran las que se proyectaban en los cines con el fin de informar al público. Las películas de ficción, se exhibían alternadamente con noticieros y reportajes

³⁸ *Actualidades* o noticieros cinematográficos.

³⁹ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; pp. 125-126.

⁴⁰ *Idem.* p. 127.

cinematográficos en los que se informaba del avance revolucionario y los movimientos de las fuerzas federales.

“La empresa del teatro Centenario proyectará en la pantalla de dicho coliseo la interesante y verdadera vista relativa a los últimos acontecimientos registrados en la capital de la República, no siendo ésta la que se exhibió hace días en otro cine de la localidad” (*El Correo de Chihuahua*, marzo 13 de 1913).⁴¹

“Roberto Turnbull tomó interesantes películas de la Revolución constituyente en el estado de Sonora, las cuales se exhibirán en el teatro Centenario por la empresa Perches Hermanos en todas las tandas” (*Vida Nueva*, mayo 4 de 1914).⁴²

A diferencia del porfiriato, durante el gobierno de Madero los cineastas fueron más emprendedores. Para algunos autores,⁴³ a partir de la victoria de las fuerzas maderistas sobre el ejército federal en Ciudad Juárez, se comenzó a respirar en el país cierto clima de libertad que permitió a los cineastas documentar los hechos más sobresalientes de la época y desarrollar el lenguaje cinematográfico. En el transcurso de esta documentación, los realizadores nunca pensaron en un cine político; en cambio, sí lo veían como un medio de información.

En 1913, cuando Madero es traicionado por Victoriano Huerta, Pancho Villa se levanta en armas y empieza una campaña que lo llevará a controlar varias regiones del norte –sobre todo en Chihuahua que siempre fue su bastión más importante-. Como es de esperarse, sus glorias militares son registradas también

⁴¹ Citado por: Montemayor, Alma; *Op. Cit.*; p. 18.

⁴² *Idem.*

⁴³ Alma Montemayor y Aurelio de los Reyes

por los camarógrafos norteamericanos. De esta manera, la imagen de Villa⁴⁴ se vuelve familiar en los noticieros cinematográficos de Estados Unidos. Si bien se ha dicho mucho alrededor de este personaje,

“... algo en él es incontrovertible: al general le gustaba el cine. Lo disfrutaba, y su gusto por la magia de las imágenes en movimiento lo llevó a tener un vínculo estrecho con ellas, (...) incluso un contrato con una compañía productora para aparecer en la pantalla.”⁴⁵

Para los productores norteamericanos de cine, la Revolución Mexicana, significó un suceso espectacular que debía ser filmado. La Mutual Film Corporation, en parte interesada en las producciones estilo *western* –que requerían una imagen de caudillo inconforme-⁴⁶ y en parte movida por cierta ideología progresista,⁴⁷ decidió proponer un contrato cinematográfico a Villa. El 5 de enero de 1914, Francisco Villa, en calidad de actor principal, accede a que esta compañía lo filme en exclusividad junto con los sucesos de guerra, las batallas y el movimiento de tropas, con el propósito de hacer películas que serían proyectadas en las pantallas de cine en Estados Unidos.⁴⁸ En este contrato el Centauro del Norte se comprometió a realizar las batallas durante el día para que pudieran ser filmadas con luz natural. Aunque algunas ocasiones no pudo cumplir lo anterior por

⁴⁴ Cuando el cine llegó a México, en 1896, Villa -o Doroteo Arango, que en esa época comenzó a adoptar el nombre de Francisco Villa-, tenía 18 años. En el periodo que va de 1900 a 1910, vivió entre Parral y Chihuahua, por lo que seguramente se encontró con las exhibiciones ambulantes de esa época. Carlos Mongrand el “Rey de los cinematógrafos” cubrió la ruta del norte que incluía a Durango y Chihuahua. Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 146

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Montemayor, Alma; *Op. Cit.*; pp. 39-40.

⁴⁷ Aurelio de los Reyes, sostiene que la productora norteamericana era portadora de una moral progresista, por lo que uno de sus objetivos era habilitar moralmente a Francisco Villa. De Los Reyes Aurelio; 1992; Con Villa en México; México; UNAM.

⁴⁸ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 147

cuestiones de estrategia militar, se dice que se tomó la libertad de retrasar la toma de Ojinaga con el fin de que los camarógrafos pudieran filmarla.⁴⁹ La compañía productora se comprometió a otorgar a Villa el 20 por ciento de las ganancias y el mismo porcentaje sobre los derechos de propiedad. Asimismo, esta se haría responsable de la distribución, exhibición y costos de producción.⁵⁰

“El de Aitken⁵¹ y Villa no fue un trato entre un ingenuo cineasta hollywoodense y un revolucionario oportunista, o el de un astuto empresario neoyorquino con un poco sofisticado y muy vanidoso campesino venido a más. Ambas partes tenían claro lo que buscaban y en el transcurso de la relación encontraron (...) posibilidades para un trato que consideraron ventajoso.”⁵²

Francisco Villa conoció el papel del cine y la fotografía en el momento climático de la Revolución Maderista, sabía también que los distintos registros cinematográficos anteriores al contrato le habían dado fama y simpatía en Estados Unidos; todo esto permite suponer que entendía el valor estratégico de la información. Es decir, parece haber tenido un especial facilidad para el manejo de su imagen en los medios visuales, sabía que la información gráfica podía aportar argumentos a su favor. A diferencia de Emiliano Zapata que se muestra retraído y tímido frente a la cámara, Villa la disfrutaba y se sentía a sus anchas frente a ella.

En esa época, a nivel mundial, el cine comenzó a convertirse en un instrumento de guerra. Los ejércitos exhibían películas a sus soldados para fomentar el apego a la *causa* y los gobiernos las mostraban a la población para

⁴⁹ Montemayor, Alma; *Op. Cit.*; pp. 39-40.

⁵⁰ Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; *Op. Cit.*; p. 152-153

⁵¹ El representante de la Mutual Film Corporation quien propuso a Villa el trato.

⁵² *Idem.* p. 153.

justificar sus acciones. Desde esta perspectiva, podemos considerar la decisión de Villa como una estrategia militar que le ayudó a tener acceso a un escenario internacional y a consolidar su imagen al interior del país.⁵³ Incluso, tenía bastante claro el potencial comercial de las imágenes. En 1920 cuando decide rendirse ante Victoriano Huerta, las cámaras estuvieron pendientes para filmar el suceso, al principio los rechazó, pero al final accedió ser filmado sólo por camarógrafos mexicanos. Decía:

“Si alguien ha de ganar dinero con mi imagen, que sean los mexicanos”.⁵⁴

No fue el único revolucionario que tuvo contacto con el cine; definitivamente, sí el más carismático. Obregón, Carranza y Victoriano Huerta, tuvieron la misma oportunidad de difundir sus hazañas a través de este medio; sólo que los dos primeros se limitaron a dejar que los camarógrafos los acompañaran y que las escenas que tomaran fueran exclusivas para noticieros, no para reportajes. De Huerta, en cambio, se dice que además de hostilizar a los camarógrafos, falsificó batallas para convertir derrotas en victorias.⁵⁵

Destaco este periodo en el desarrollo del género documental mexicano porque permite entender la gran cercanía con el reportaje y con ese objetivo informativo o comunicativo. En esta lógica, los hermanos Alva hicieron materialmente conciente la necesidad de que aquello que filmaban fuera imparcial,

⁵³ *Idem*, pp. 146-162.

⁵⁴ Citado en: *Idem*, p. 147.

⁵⁵ De los Reyes, Aurelio; 1993; Cine y sociedad en México 1896-1930; México; UNAM; Vol. I; p. 144.

pero también la importancia de que fuera entendido a través de una estructura narrativa; este ejercicio doble es lo que permitirá una actitud crítica hacia los acontecimientos. En el ámbito técnico, el contexto de guerra permitió a los productores enfrentarse a nuevas dificultades en el registro de los sucesos y, por lo tanto, superar algunos problemas relacionados con las cámaras y su desplazamiento en el campo de batalla.⁵⁶ Por otro lado, la Revolución Mexicana a través de la producción fílmica y fotográfica, se convirtió en un importante referente simbólico de la historia de México, con sus principales protagonistas y la participación de las distintas comunidades. Esto sugiere que las imágenes, junto con las miradas que las atraparon, tienden a convertirse en materia prima de la memoria. En este sentido, no debemos perder de vista de qué manera la imagen fue usada por los grandes personajes de la vida política, no –todavía– por los camarógrafos.

Dos nuevas intenciones en la cinematografía: propaganda política y nacionalismo

A pesar del gran aporte del periodo al cine documental, la producción comenzó a disminuir notoriamente a partir de 1914. En los siguientes años la producción continuó siendo mayoritariamente para éste género, pero su presencia en la cartelera se fue mermando hasta que en 1917 la industria terminó por revertirse, de 32 producciones sólo 8 fueron de no ficción.⁵⁷

⁵⁶ Montemayor, Alma; *Op. Cit.*; pp. 39-40.

⁵⁷ Pélaez, Rodolfo; *Op. Cit.*; p. 39.

Debido a la inestabilidad política como resultado de los conflictos revolucionarios, y –en parte- al imaginario salvaje que los norteamericanos habían creado de los mexicanos a través de las producciones cinematográficas,⁵⁸ la imagen de México se deterioró considerablemente.⁵⁹ La nación estaba conciente de su mala popularidad en el extranjero, era necesario que el gobierno tomara medidas para dignificarla. En lo que al cine se refiere, los registros visuales de la Revolución comenzaron a ser ignorados por los cines y prohibidos por el Estado.⁶⁰ La censura política y moral se extendió a tal grado que las únicas imágenes documentales autorizadas eran las que hacían propaganda para el gobierno.

“Parecía que teníamos una sociedad ávida por entretenerse y olvidarse de la guerra civil (...) para dar entrada a algunos otros dramas”⁶¹

Durante el mando de Venustiano Carranza, se encargó a un periodista⁶² filmar las obras y mejoras gubernamentales en cada entidad para difundir “la imagen real de México”, así como la obra de “reconstrucción nacional de la Revolución”.⁶³ Estos reportajes cinematográficos tenían como objetivo mostrar el progreso, los paisajes, los recursos naturales y los actos oficiales. De la misma manera, Adolfo de la

⁵⁸ De los Reyes, Aurelio; *Op. Cit.*

⁵⁹ “La inestabilidad del país por la revolución deterioró la imagen de México en el exterior, particularmente después de la derrota de Huerta, cuando se manifestó la escisión de los revolucionarios El Movimiento maderista fue visto con buenos ojos, lo mismo el levantamiento generalizado para derrocar a Huerta; pero la división de 1914 y 1915 entre los revolucionarios aniquiló el optimismo sobre el presente y el futuro de México.” De los Reyes, Aurelio; *Op. Cit.* Vol. I, p. 211.

⁶⁰ De los Reyes, Aurelio; 1990; “Prólogo”; en: Roviroso, José; *Miradas a la realidad*; México; CUEC-UNAM.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Vicente Malvaez

⁶³ *Idem.* p. 227-228.

Huerta propuso en 1920 producir películas documentales y de argumento a través de la Secretaría de Gobernación,

“...para que se conozca a nuestro país en el extranjero. Se van a tomar escenas callejeras mexicanas para dar una idea de lo que es nuestra capital, [...] se tomarán otras de residencias oficiales y ceremonias del mismo carácter, para que también se vea que no estamos tan retrasados en las fórmulas sociales de carácter oficial”. (“Laboratorio para películas nacionales”, *El Universal*, domingo 1 de agosto de 1920, p. 3)⁶⁴

Sin embargo, estos reportajes cinematográficos no terminaban de llenar los objetivos requeridos, pues al final no eran suficientes para limpiar la imagen de México en el extranjero y para conformar la anhelada identidad nacional.⁶⁵ A este esfuerzo se sumó el cine de argumento. Inspirados en la cinematografía extranjera, la segunda generación de cineastas se empeñó en fundar una industria nacional para que México no quedara relegado de las naciones “cultas y civilizadas”. Influenciados por el cine nacionalista italiano, buscaban hacer cintas de arte, pero fundadas en paisajes y costumbres propias; es decir, tipos esencialmente mexicanos, ya fueran rurales o ciudadanos.⁶⁶

El proyecto de identidad nacional se fue haciendo cada vez más necesario, era fundamental mostrar a la población mexicana y a los otros países la unidad

⁶⁴ Citado por: De los Reyes Aurelio; *Op. Cit.* Vol. II; p. 60.

⁶⁵ Por *identidad* entiendo el principio de similaridad con el que un grupo se cierra sobre sí mismo y se adscribe a una nación, una cultura, un colectivo, etc; a la vez que se distingue de otros con los que no comparte sus cualidades. Cuando hablo de la “conformación de la identidad nacional” o del “proyecto de identidad nacional” en este período de la historia de México, me refiero al proceso mediante el cual los gobernantes buscaban una autoclasificación que remitiera o asociara este territorio a ciertos principios de comunidad y pautas de comportamiento. Es decir, a la elaboración y legitimación de una historia que reforzara la imagen de las instituciones, el contenido del discurso político y el orden que tanto ansiaban proyectar. (Pérez-Taylor, Rafael; 2006; *Anthropologías*; Buenos Aires; Ed. Sb; Col. Complejidad Humana; pp. 147-151)

⁶⁶ *Idem.* p. 202-221.

nacional y el México *fuerte* que se levantaba después del conflicto revolucionario. La gente común siguió siendo ignorada por ambos géneros cinematográficos, mientras que los camarógrafos ponían los reflectores en

“la parte bella de nuestra vida nacional; nuestra sociedad, nuestros salones, paseos, clubes, conventos, ríos, volcanes, lagos, paisajes, monasterios, castillos y deportes” (“Cinematografía nacional”. *El Heraldo Ilustrado*, junio 20 de 1920).⁶⁷

De esta manera, México podría conquistar al mundo con sus tradiciones y leyendas. En este período, la intención de objetividad propuesta por los hermanos Alva prácticamente desaparece, mientras que la sociedad -a través de la proliferación del cine de argumento- se entregaba al sueño de un país tranquilo, “en orden y progreso”. El inaugural cine mexicano, la conciencia histórico-visual y el primer destello lúcido de la sociedad, son truncados por un nacionalismo esquivo y poco crítico de la realidad.⁶⁸

Cine científico y pedagógico

El nacionalismo esperanzado en la búsqueda de una identidad renovada llegaría para quedarse. La intención de *mejorar* las condiciones de la población, lo mismo que la integración nacional a partir del supuesto descubrimiento del indio, fueron resultados de la herencia revolucionaria y tuvieron dos expresiones en el ámbito cinematográfico. Si bien desde los inicios del cine se hablaba de éste como

⁶⁷ *Idem*. Vol. I; p. 213-214.

⁶⁸ *Idem*. p. 229-230.

auxiliar en la educación y la investigación científica, no es sino hasta dos décadas más tarde que tales intenciones se materializan.

Un personaje fundamental en la concepción del documental de esta época fue el antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio,⁶⁹ para quien la antropología era

“... el conocimiento básico para el desempeño del buen Gobierno, ya que por medio de ella se conoce a la población, que es la materia con que se gobierna y para quien se gobierna. Por medio de la antropología se caracteriza la naturaleza abstracta y la física de los hombres y de los pueblos y se deducen los medios apropiados para facilitarles su desarrollo evolutivo normal.” (Secretaría de Agricultura y Fomento. Programa de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos, México, Oficina Impresora de la Secretaría de Hacienda, 1917)⁷⁰

Le preocupaban las condiciones de vida de la población indígena, pero sobre todo el desconocimiento que los gobernantes tenían de ésta y la manera en que podría ser afectada por las acciones del gobierno:

“...nuestra población, especialmente de origen indígena, ha permanecido desconocida en sus aspectos más trascendentales y por lo tanto ha sido deficientemente gobernada, pues no puede gobernarse lógicamente lo que se desconoce, y claro es que el desarrollo de la población es forzosamente defectuoso y anormal, como consecuencia lógica del empírico sistema gubernamental que la ha regido desde remotos tiempos.”⁷¹

El gobierno de Venustiano Carranza⁷² apoyó la propuesta de Gamio acerca de estudiar y fomentar el desarrollo de la población mexicana. Para ello, se creó la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos. Convencido de que el

⁶⁹ (1893-1960)

⁷⁰ Citado en: De los Reyes, Aurelio; 1991; Manuel Gamio y el cine; México; UNAM; p. 35.

⁷¹ *Idem.*

⁷² 1917-1920, periodo del gobierno carrancista.

problema nacional era la heterogeneidad de la población, para determinar sus necesidades, Gamio se dio a la tarea de explorar la zona del Valle de Teotihuacan. Consideraba que aquel contexto era favorable para llevar a cabo su programa, pues la Revolución había puesto de manifiesto los problemas fundamentales.⁷³ El contexto permitiría

“... encontrar los medios para fomentar el conveniente desarrollo económico, físico e intelectual de la población actual”⁷⁴

Su concepción de una investigación integral pretendía abarcar la totalidad de ámbitos⁷⁵ de la zona estudiada y contemplaba diversos métodos científicos que permitirían observar, describir y clasificar las características del valle. El cine, útil para distintas fases de la investigación, era uno de estos métodos. En la etapa de registro y adquisición de conocimientos, hizo filmar la zona antes, durante y después de las excavaciones; estas cintas tendrían como único destinatario el equipo de investigación. Para salvaguardar la tradición y usarla como herramienta didáctica en la enseñanza de un tema específico, filmó las costumbres –danzas, cantos, formas de trabajo, etc.- de la población del valle. Finalmente, interesado en la divulgación de su obra, filmó los sitios arqueológicos y dirigió partes de carácter argumental sobre la leyenda de Tlahuilcole. Es decir, el registro visual tuvo un triple objetivo: preservar las costumbres, estudiarlas y darlas a conocer.⁷⁶

⁷³ *Idem.* p. 41-44.

⁷⁴ Manuel Gamio, Secretaría de Agricultura y Fomento. Programa de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos, México, Talleres Gráficos de la Nación, p.20. Citado en: *Idem.* p.50.

⁷⁵ “ambiente geográfico, ambiente biológico, la población prehispánica, la población colonial, la población en el siglo XIX, condiciones biológicas, sociales, étnicas, culturales, lingüísticas y económicas de la población actual: contaría además con un museo regional.” *Idem.* p. 50.

⁷⁶ *Idem.* pp. 54 y63.

En el ambiente nacionalista, Teotihuacan no sólo representó el orgullo de las viejas raíces o el sitio obligado de todo visitante que llegaba a México; si no que –tal como Gamio planeó⁷⁷– se convirtió en un espacio de aprendizaje y *absorción* de conocimientos. Para fomentar la convivencia y el aprendizaje entre la gente de los poblados cercanos, además de los resultados cinematográficos obtenidos durante la investigación, se proyectaron películas de corte educativo; mediante las cuales se pretendía enseñar el conocimiento de varias industrias, el uso de plaguicidas, el cuidado de animales domésticos, etc.⁷⁸

Si bien Gamio no fue el primero en usar el cine como apoyo a la investigación y la enseñanza, sí fue el primero en hacerlo de manera sistemática y continua.⁷⁹

En síntesis, los usos que le dio son:

“a) como auxiliar en las excavaciones, b) para preservar el folklore, c) para estudiar costumbres, d) para educar a la población del Valle de Teotihuacan, e) para dar a conocer en México y en el mundo su obra sobre el Valle de Teotihuacan, f) para reconstruir la historia prehispánica con fidelidad, basándose en fuentes apropiadas.”⁸⁰

El documental como herramienta gubernamental para la educación de la población tendría un peso considerable en los años posteriores. Se inició en los días del señor De la Huerta y se extendió durante todo el mandato de Álvaro Obregón.⁸¹ Uno de los retos heredados por los gobiernos revolucionarios era

⁷⁷ Gamio, Manuel; 1992; Forjando Patria; México; Ed. Porrúa.

⁷⁸ En medio del fervor nacionalista, resulta un tanto paradójico enterarse que una buena parte de estas películas fueron elaboradas por organismos gubernamentales de EU.

⁷⁹ El médico Aureliano Urrutia lo había usado para filmar operaciones quirúrgicas y enseñar medicina a sus alumnos. *Idem.* p. 33.

⁸⁰ *Idem.* p. 10.

⁸¹ 1920-1924, mandato de Álvaro Obregón.

alfabetizar a la población; José Vaconcelos, quien tomó posesión de la rectoría de la Universidad en 1920, afirmaba que el problema era

“la pobreza y la ignorancia son nuestros peores enemigos, y a nosotros nos toca resolver el problema de la ignorancia”.⁸²

Para lograrlo, convoca a todas las instancias sociales y gubernamentales a participar en la cruzada educativa que llevaría los conocimientos al pueblo y redimiría al indio nacional.⁸³ Propone usar todos los medios posibles, uno de ellos es el cine y lo introduce para llevar a cabo su política. Acordes con esta línea, tanto la secretaría de Guerra y Marina, como la de Agricultura y Fomento, a través de los distintos departamentos o direcciones,⁸⁴ se dieron a la tarea de producir películas en relación a sus propias responsabilidades.⁸⁵

Así, tenemos que la Secretaría de Guerra y Marina, preocupada por el bajo nivel de los soldados, anunció a través del encargado⁸⁶ del departamento de cine, que haría películas educativas para este sector, pues era

“como un niño que hay que educar desde los principios más rudimentales de la intelectualidad y de la moral, llevándolo insensiblemente hasta el grado de elevación que sus particulares facultades permitan que pueda sacarse algún provecho de él”. (Fernando Orozco y Berra, “Cinematografía militar”, *Revista del ejército y la Marina*, sept. De 1920, p. 183.)⁸⁷

⁸² De los Reyes, Aurelio; 1993; Cine y sociedad en México 1896-1930; México; UNAM; Vol. II; p. 131.

⁸³ *Idem.* p. 108-109.

⁸⁴ Departamento de Propaganda Agrícola, Dirección Forestal y de Caza y Pesca, Dirección de Antropología y Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía.

⁸⁵ Algunas veces fueron elaboradas siguiendo el ejemplo de las películas hechas por el Ministerio de Agricultura de los Estados Unidos.

⁸⁶ Fernando Orozco y Berra, 1920.

⁸⁷ Citado en: De los Reyes; *Idem.*; pp. 62-63.

Para educar a las comunidades indígenas, algunas veces la Secretaría de Agricultura y Fomento enviaba a dos profesores junto con un par de proyectores para que exhibieran tres tipos de películas:

“a. Instructivas sobre botánica, zoología y mineralogía; sobre fabricación de zapatos, de sombreros y de ropa; o con letreros “indicando sentencias o adagios de hombres célebres ilustrados con escenas alusivas”

b. De paisajes de diversos lugares del mundo “en particular de nuestra República.

c. De las exhibidas en los cines, convenientemente seleccionadas; piensa el gobierno que en breve tiempo se modificará la mentalidad de nuestros indios [...] y el salvaje que por mucho tiempo sirvió en las montañas, alejado de todo roce social, se convertirá en hombre útil a la sociedad, a la nación y a sí mismo.”⁸⁸

El gobernador del Distrito Federal durante 1921,⁸⁹ anunció que instalaría proyectores en:

“...la Penitenciaría, en las escuelas correccionales para varones y para mujeres, así como en otros establecimientos penales, con objeto de exhibir a los reclusos películas de carácter moral, histórico e instructivo, para que los mismos logren obtener ciertos conocimientos, como a la vez modificar sus tendencias viciosas inculcándoles el amor al bien y al trabajo” (*El Heraldo de México*, domingo 27 de febrero 1921)⁹⁰

Igualmente, el departamento de Propaganda Agrícola, realizó *El cultivo del maíz*, en la que se enseñaba la *mejor* manera de cultivar esta planta y lograr mayor rendimiento. La Dirección Forestal y de Caza y Pesca, hizo *La lucha de un tilcuate y una culebra de cascabel* o *Flora y fauna del estado de Tabasco*, más de

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Celestino Gasca.

⁹⁰ De los Reyes, Aurelio; 1993; Cine y sociedad en México 1896-1930; México; UNAM; Vol. II; p. 106.

tipo informativo. Incluso, la misma Secretaría de Educación Pública, además de numerosas películas, produjo la *Revista cinematográfica de la SEP* en la que se guardaba memoria visual de sus propias actividades.⁹¹

Durante este periodo, continuó el registro de actos de la vida política y uno que otro asunto que afectaba a la sociedad;⁹² sin embargo, el número de documentales educativos producidos es muy alto, lo que muestra que en este periodo fue la modalidad cinematográfica más importante. En la gran variedad de aspectos que se intentaron difundir, vemos que el cine didáctico fue un proyecto ambicioso. Pretendió llevar educación, moral y propaganda gubernamental al pueblo, lo mismo que satisfacer las peticiones de instrucción y propagación del conocimiento y la cultura acorde con las clases dominantes de la época.

Como es de suponer el intento resultó fallido, en 1924 la revolución delahuertista truncó la educación visual. La situación política obligó al gobierno a recortar el presupuesto; al no recuperar la inversión, la producción cinematográfica fue una de las primeras en sufrir las consecuencias.⁹³ Los siguientes proyectos de Gamio y otros más de este tipo fueron igualmente afectados.

Dentro de la genealogía del documental mexicano, la etapa del documental pedagógico permite observar con claridad cómo las distintas entidades que conforman el contexto se influyen y modifican unas a otras. La antropología juega un papel fundamental en este escenario; influenciada por el nacionalismo se ve a

⁹¹ De los Reyes, Aurelio; 1990; "Prólogo"; en: Rovirosa, José; Miradas a la realidad; México; CUEC-UNAM; pp. 12-13.

⁹² Como accidentes de tránsito o noticias locales

⁹³ *Idem.*

sí misma como responsable de elucidar las verdaderas necesidades de la población, conducirla hacia la integración nacional y un estado de mayor bienestar. El gobierno, en concordancia con tales tendencias, se da a la tarea de apoyarlas y promoverlas porque -igual que la antropología- encontraba una población caótica, susceptible de educarse. La imagen aparece como una herramienta clave para tal cometido; ante su derroche de evidencia y contundencia, resultaría el medio más eficaz para lograr el rápido entendimiento de aquellos sectores de la población sin instrucción previa. Asimismo, es concebida como una entidad que hace evidentes o absorbibles los conocimientos y poseedora de un rango alto de influencia. Gamio, en concordancia, la entiende como pieza fundamental de un método integral que lo mismo sirve para llevar a cabo una política, que una investigación científica. Finalmente, el contexto político se nos muestra como detonador o extinguidor del proyecto visual, ya sea apoyando las iniciativas y fomentándolas ó retirando los recursos. Según la tesis de Quiroz Ennis,⁹⁴ después de Gamio no se tiene registro de ningún otro arqueólogo que haya implementado este medio hasta dos décadas más tarde.⁹⁵ Es decir, en el ámbito de la antropología y la arqueología, los sucesos políticos coartaron el desarrollo de este medio.

Mientras en el país la educación suplía los reportajes y las escenas de la revolución, a nivel internacional esta era una década importante en el terreno de cine documental con contenidos etnológicos. El norteamericano Robert Flaherty,

⁹⁴ Quiroz Ennis, Martha Rossana; 2001; Video documental en arqueología. Metodología para investigación y divulgación; México; Tesis; ENAH-INAH; pp. 15-16.

⁹⁵ Cuando los arqueólogos Jorge Acosta y Florencia Müller utilizaron el registro cinematográfico en varios de sus proyectos. *Idem*.

filmaría *Nanook of the North* en 1922 y *Moana* en 1926. Por otra parte, el cineasta ruso Dziga Vertov, concebía la cámara como un instrumento privilegiado para interpretar las realidades de la vida diaria. Impulsado por la inquietud política que saturaba el ambiente posrevolucionario de la Unión Soviética, producía una compilación de noticias mensual titulado *Kino-Pravda*.⁹⁶

Noticieros cinematográficos⁹⁷

En la conquista del público mexicano, la llegada del cine sonoro⁹⁸ traería nuevos obstáculos para las productoras norteamericanas. Factores como el analfabetismo, los métodos ineficientes de doblaje o los distintos acentos de español a lo largo de Latinoamérica, exigieron nuevas medidas en la elaboración de películas provocando un descenso en la producción. En México, la disminución de la competencia estadounidense tendría un efecto positivo que le permitiría salir del largo abandono. Los gobiernos conmovidos nuevamente por el nacionalismo, se dispusieron a apoyar a la industria cinematográfica nacional. Desde la presidencia,⁹⁹ el general Lázaro Cárdenas respalda el financiamiento de la casa productora Cinematográfica Latinoamericana (CLACSA), comparable en infraestructura a las compañías de nuestros vecinos del norte. Interesado en proteger la producción nacional, decreta la exhibición de cuando menos una

⁹⁶ Cine-Verdad *Idem*. p. 13.

⁹⁷ Este apartado, que aborda un periodo largo de tiempo, sería inconcebible desde el punto de vista del cine de argumento por referirse al nacimiento, consolidación y decadencia de la época de oro del cine mexicano. Sin embargo, desde la perspectiva del documental es necesario hacer un recorte temporal distinto, casi de 30 años, y es del que nos ocuparemos en lo sucesivo.

⁹⁸ 1929

⁹⁹ 1934

película mexicana por mes en todos los cines. Estos apoyos se conjugarían, por un lado, con la llegada al país en 1937 de exiliados españoles;¹⁰⁰ entre ellos gente que hacía cine y numerosos intelectuales invitados por el mismo Lázaro Cárdenas a continuar su labor en México.¹⁰¹ Por otro, con el rápido aumento de la clase media, que es quien más frecuenta las salas de exhibición. Junto a la labor de intelectuales mexicanos, estos factores posibilitan un apogeo cultural que contribuye al desarrollo de las ciencias, artes y humanidades.¹⁰²

En estos años a nivel internacional, se estaría gestando la Segunda Guerra Mundial, que moviliza los intereses de Estados Unidos y nuevamente beneficia al cine mexicano. En la estrategia contra el Eje deciden proporcionar a la industria mexicana película virgen, maquinaria e instrucción técnica para producir cintas útiles a las prioridades de la guerra.¹⁰³ Gracias a este patrocinio, al apoyo que el gobierno mexicano prestaba a los productores¹⁰⁴ y al descenso de producción cinematográfica en Europa por causas de la misma guerra, se registró un gran

¹⁰⁰ En 1936 inicia la guerra civil en España que provoca el exilio de una parte de su población a países de Europa y América.

¹⁰¹ Al mundo del cine llegaron guionistas, críticos, escenógrafos, directores y actores, por ejemplo, Emilio García Riera, Carlos Velo, Luis Alcoriza, José Pidal, Manuel Fontanals, Fernando G. Mantilla, José Díaz Morales, José Miguel García Ascot.

¹⁰² García López, Fabiola; 2004; Cine documental periodístico: el caso de Carlos Velo y su labor en los noticieros cinematográficos EMA, Cine-verdad y Tele-revista; México; Tesis de Licenciatura; FCPyS-UNAM; p. 65 y 177.

¹⁰³ La entrega se da "... a través de la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacional, dirigida por Nelson Rockefeller." *Idem.* p. 67.

¹⁰⁴ En 1942 se expide la Ley cinematográfica que exige a los cines exhibir películas en relación al volumen de producción, reducir el gravamen y eliminar el impuesto aduanal a cualquier implemento de la industria cinematográfica. *Idem.* p. 68.

También en este año se crea el Banco cinematográfico -o Banco Nacional Cinematográfico como se le llamó más tarde cuando comenzó a funcionar-, que pretendió ser un canal para agilizar la producción, promover las películas financiadas por la institución y corregir algunos vicios de la industria. La mayor parte del capital era privado pero los directores eran nombrados por la Secretaría de Gobernación. García, Gustavo; 1986; La década perdida; México; Imagen 24x1-Cuadernos temporales; UAM-Azcapotzalco; pp. 18-19.

crecimiento del cine nacional que proporcionó al país prestigio e imagen internacional. De esta manera el cine nacional, usado como herramienta ideológica para fomentar el nacionalismo y satisfacer los intereses norteamericanos, se encontró repentinamente con una compleja estructura de estudios, trabajadores y demandas de producción.¹⁰⁵ Esta etapa es lo que más tarde sería denominada como la *Época de Oro* del cine mexicano de argumento.

Aquellos reportajes cinematográficos útiles en el proyecto de identidad nacional que tenían como objetivo mostrar al mundo el gran México posrevolucionario, se transformaron adaptándose al desarrollo industrial y a las nuevas condiciones culturales y políticas de México. En todo el mundo, durante la Segunda Guerra Mundial, los noticieros cinematográficos alcanzaron un gran desarrollo. En el país, el crecimiento de la industria cinematográfica y el consecuente aumento de exhibición, permitieron la transformación de los antiguos reportajes nacionalistas, en noticieros. El público los recibió con agrado, se convirtieron en una parte esperada de la función, sobre todo para la nueva sociedad cosmopolita mexicana. Dirigidos a la emergente clase media, retrataban el modo de vida de estos nuevos conjuntos culturales.¹⁰⁶ Es muy probable que el deseo de estar comunicado, de saber qué pasaba en el mundo, junto con la todavía ausente televisión, estén relacionados con la gran simpatía que la audiencia generó ante la nueva modalidad cinematográfica. Su popularidad creció

¹⁰⁵ Para mayores referencias sobre la *Época de oro* del cine mexicano y la injerencia de E.U. en este ámbito, revisar: Peredo Castro, Francisco; 2004; Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta; México; CISAN-UNAM.

¹⁰⁶ García López, Fabiola; *Op. Cit.*; p. 65, 80, 134-135.

en poco tiempo y la demanda aumentó hasta convertirse en un importante producto de consumo nacional. Pronto se le concibió como un instrumento comunicativo de gran impacto, y se inició la producción constante de noticieros.¹⁰⁷

La segunda mitad de la años de los cuarenta, lo mismo que la década de los cincuenta fueron épocas difíciles para el cine de argumento, pero no para los noticieros. Cuando termina la Segunda Guerra Mundial, el gobierno norteamericano retira los apoyos al cine mexicano. El capital privado estadounidense se apodera del mercado y controla toda la producción nacional. No obstante, la elaboración de noticieros no sufrió las consecuencias, por lo que continuaron proliferando durante esta década.¹⁰⁸

Presentando reportajes, crónicas o cápsulas humorísticas de temas y estilos variados, muchos noticieros nacieron en esos años.¹⁰⁹ El contenido abarcaba diversos aspectos de la vida nacional e internacional relativos a la cultura, las ciencias, las artes y actividades sociales. Exhibían breves notas informativas sobre deportes, moda, política, economía y actividades de personajes de la vida pública, visitantes distinguidos o recorridos presidenciales. El principal aporte de estos trabajos fue el registro y la exposición de los *modernos* grupos sociales de aquél período; sus pasatiempos, sus actividades diarias, sus preferencias, etc. Sin embargo, es necesario hacer notar que asuntos como el desempleo, la pobreza o

¹⁰⁷ La producción constante inicia en 1942. *Idem.* pp. 67 y 70.

¹⁰⁸ El período que abarcan los noticieros cinematográficos es muy largo, algunos autores señalan sus inicios en 1932, mientras que otros marcan la decadencia a mitad de los años sesentas, con un repunte de producción entre 1942 y 1956.

¹⁰⁹ Cine selecciones, Noticiero CLASA, Deporte Gráfico, Noticiero Latinoamericano, Noticiero Fílmico, Cinescopio, El Mundo al instante, Cine Mundial, Revista Mexicana, México en Pantalla, etc.

la inseguridad eran temas intocables; lo que nos permite suponer que la tónica de los noticieros era más bien ligera o superficial. Al parecer, estaban limitados por una política cultural que sólo permitía retratar el fenómeno de renovación que –se suponía– invadía al país; todos debían apegarse a los lineamientos que imponía el gobierno. Aunque eran de carácter privado pasaban por un estricto control de contenido, estaban obligados a enviar un reporte a la Secretaría de Gobernación que especificara el contenido del noticiero antes de su exhibición. No es casualidad que sólo trabajaran por encargo; es decir, primero definían los temas y después comisionaban a algún realizador para desarrollarlo.¹¹⁰ Cuenta el fotógrafo Nacho López:

“Era todo por encargo, es decir, no había oportunidad de plantear en serio problemas sociales, problemas económicos, problemas humanos. Se exhibía una o dos veces en los cines y desaparecían o eran para consumo interno.”¹¹¹

El documentalista Carlos Velo, relata una experiencia parecida:

“Casi todos los documentales que hice eran de un tono triunfalista, porque las agencias institucionales querían ver siempre lo positivo. Muchas veces si había una escena con un indígena en huaraches o descalzo, ésta era nulificada, porque cómo era posible que en nuestro país mucha gente anduviera sin zapatos.”¹¹²

Uno de los más sobresalientes fue el *Noticiero Mexicano EMA*,¹¹³ en el que tuvo gran influencia el exiliado español Carlos Velo, quien encontraba en el cine

¹¹⁰ *Idem.* pp. 74, 80, 135-136.

¹¹¹ Roviroso, José; *Op. Cit.*; Vol. 1; p. 41.

¹¹² *Idem.* p. 39.

¹¹³ El nombre llevaba las iniciales de los países con más producción cinematográfica de habla hispana: España, México y Argentina. La misma España tenía ya dos noticieros de propaganda, el

una herramienta de educación.¹¹⁴ El noticiero *EMA* nace con financiamiento proveniente del gobierno estadounidense y el gobierno mexicano; además de informar al público sobre diversos tópicos, tenía como finalidad elaborar documentales o cápsulas que mostraran los momentos de guerra y favorecieran al vecino del norte. El aporte de Velo a este espacio,¹¹⁵ fue guiar el tratamiento de temas hasta lograr que el contenido pasara de las notas informativas de asuntos políticos, sociales y deportivos, a notas culturales. A través de su diversa participación, introduce documentales de geografía, arte colonial, etnografía, arqueología, artistas y personalidades científicas. Parte de su técnica era desempeñar distintos roles en el proceso de producción, ya fuera como guionista, editor, camarógrafo, reportero, productor o periodista. Durante su estancia en México consolida esta técnica y la introduce al documental nacional. Este noticiero se caracterizó por recurrir al montaje y a la voz en off, signos también del cambio tecnológico.¹¹⁶

Por su parte, los gobiernos¹¹⁷ que poco atendían asuntos culturales se dedicaban a censurar y desdeñar las producciones de crítica social.¹¹⁸ En respuesta

Noticario Español, y *No Do*, que se encargaba de mantener y difundir la imagen de Francisco Franco y la ideología falangista. García López, Fabiola; *Op. Cit.*; p. 134.

¹¹⁴ Antes de la guerra civil, en el ambiente cinematográfico español, ya se conocían los noticieros educativos de Dziga Vertov en Rusia -Kino-Pravda y Kino Nedelia- que pretendían vincular al espectador con la historia de su país. Con esta influencia, Velo llega a México y comienza su labor como documentalista dirigiendo el noticiero *EMA*.

¹¹⁵ Carlos Velo es invitado a participar en esta productora por el general Nicolás Pablo de Azcárate (1890-1971), diplomático y político español -diputado por el Partido Reformista y secretario general adjunto de la Sociedad de Naciones (1933-1936)-, quien dirigió la ayuda del gobierno republicano a sus exiliados y estaba a cargo de la producción de este noticiero.

¹¹⁶ *Idem.* 65-69.

¹¹⁷ Principalmente durante la década de los años cincuenta con el gobierno de Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958).

a esta situación y a la trivialidad de las notas informativas, surgen productores altruistas que intentan hacer frente a la decadencia cinematográfica, aunque a veces sólo reprodujeran aquello que criticaban. En el ámbito de los noticieros, quizá el productor más destacado sea Manuel Barbachano Ponce. En 1952 funda la compañía Teleproducciones, dedicada principalmente a hacer noticieros y cortometrajes¹¹⁹ que deberían abordar los acontecimientos con mayor *amenidad* que lo producido hasta entonces.¹²⁰ A este proyecto se suma Carlos Velo, quien encuentra en Barbachano a un excelente aliado para hacer de la labor informativa un instrumento educativo para el público, y un espacio de expresión para realizadores con intereses similares. Mediante los noticieros *Tele-Revista* y *Cine Verdad*, renovaron el cine mexicano abriendo brecha para nuevas generaciones de cineastas con posibilidades de producción más barata y eficaz.¹²¹

Como un homenaje al *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, Velo y Barbachano idean Cine-Verdad.¹²² Dedicado al arte, la historia y la cultura, tenía como intención:

“Dar a conocer al mexicano las diversas facetas culturales de México, hablarle a través del lenguaje de las imágenes, del arte nacional de todos los tiempos: precolombino, virreinal, moderno y contemporáneo. Mostrarles los diversos trabajos que se realizaban en su patria, dar a conocer de su ciencia y su técnica.”¹²³

¹¹⁸ Esta es la década de Luis Buñuel y el éxito internacional de *Los olvidados* (1950). De *Espaldas Mojadas* (1953) de Alejandro Galindo, que registraba la lucha de braceros ilegales –problema que se había incrementado en los últimos años-, y fue prohibida dos años. *La sombra del caudillo* (1960), dirigida por Julio Bracho, reconocida en festivales internacionales y secuestrada 3 días después de su estreno en México. García, Gustavo; *Op. Cit.*; pp. 7, 21-23.

¹¹⁹ También produjo películas de argumento como la serie *Raíces* (1953), *Torero* (1956) o *Nazarín* (1959), en las que mezclaba el género documental con la ficción. *Idem.* 22-23.

¹²⁰ García López, Fabiola; *Op. Cit.* pp. 72-73.

¹²¹ *Idem.* p. 94.

¹²² Cabe mencionar que el contenido y la estructura de Cine-Verdad no respondían al trabajo y método de Dziga-Vertov. La vida de esta revista cinematográfica va de 1953-1974.

¹²³ Palabras de Barbachano Ponce, citadas en: *Idem.* p. 122.

Mediante reportajes periodísticos hechos en cine, lo que querían era entretener y educar al espectador. Lograron sobresalir a las notas superficiales y ganaron el interés y gusto del público exponiendo diversos temas científicos, históricos o políticos.¹²⁴ Para los realizadores de esa época esta revista cinematográfica representaba una posibilidad de producir con calidad y seriedad. Nacho López reconoce:

“Yo participé, no filmando documentales, sino como fotógrafo y también como director de reportajes para *Cine-verdad*. Lo cual era muy interesante, porque *Cine-verdad* era una revista fílmica muy seria. Eran reportajes de dos, tres minutos, obtenidos de la realidad. Tenían un aspecto de mayor veracidad y realismo con textos que escribían Álvaro Matute, Gastón García Cantú, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Fernando Gamboa. Era un equipo interesante de gente que hacíamos cortitos para *Cine verdad*, con un carácter muy serio.”¹²⁵

Otro noticiero de esta productora fue *Tele-Revista*¹²⁶ que tenía como tarea informar del acontecer político, pero sin la seriedad típica del cine documental periodístico. Era un cortometraje semanal que se caracterizaba por incluir cápsulas cómicas con chistes populares, entre las notas y reportajes.¹²⁷

A finales de la década de los cincuenta la industria cinematográfica es golpeada nuevamente, ahora por el auge de la televisión. Los noticieros, no logran sobrevivir a esta embestida televisiva que de manera vertiginosa gana terreno en materia de información periodística. La pantalla chica se apropia del lenguaje visual desarrollado por los noticieros cinematográficos y los convierte en un acervo

¹²⁴ *Idem.* p. 136.

¹²⁵ En entrevista con Jose Rovirosa; *Op. Cit.*; Vol. I; p. 39.

¹²⁶ Comenzó en 1950 y se dejó de producir en 1957.

¹²⁷ García López, Fabiola; *Op. Cit.*; pp. 125 y 136.

de imágenes a su servicio. Ante la tendencia cada vez mayor a inmovilizarse bajo la comodidad de la televisión, la afluencia a las salas de cine comienza a disminuir y drásticamente el público deja de interesarse en los diez minutos del noticiero.¹²⁸

Las últimas patadas de ahogado que dieron los noticieros fueron las producciones del documentalista del régimen Demetrio Bilbatúa, cuyo trabajo se dedicaba únicamente a apoyar las acciones del entonces presidente, Gustavo Díaz Ordaz.¹²⁹

El gusto del público por las reseñas visuales, la ausencia de un medio de entretenimiento casero como la televisión y los diversos apoyos a la industria mexicana de cine ficción, fueron contextos fecundos para los noticieros cinematográficos. Si bien no debemos olvidar que estuvieron siempre bajo el control gubernamental y pocas veces pudieron escapar a la censura, se debe destacar que estas producciones permitieron el regreso y conjunción de antiguas prácticas sociales en torno a la imagen. Me refiero a la simpatía por ella, al interés por mirar y ser parte de los sucesos que agitaban al mundo; efecto similar al placer que generaron los primeros retratos en movimiento proyectados en los albores de la cinematografía, como el gusto por ver las novedades de la Revolución, la expectación de percibir el campo de batalla y el mundo tal cual era. Es decir, en esta etapa renació el goce por las imágenes documentales desaparecido en etapas posteriores a la Revolución, cuando comenzó a ser usada para simular, manipular o educar. Igualmente, este período vuelve a poner de manifiesto la relación entre los reportajes visuales y la necesidad comunicativa.

¹²⁸ *Idem.* pp. 71-75.

¹²⁹ Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*; p. 47.

Es verdad que Barbachano Ponce no era un productor independiente o marginal, como tampoco lo era el realizador Carlos Velo. Sin embargo, en una época en la que señalar los problemas del país bastaba para ser señalado, padecer la censura o la clandestinidad; generar noticieros con una intención educativa más lúcida y menos superficial, tuvo su aporte. Al no haber un espacio de formación previa, los realizadores debían aprender sobre la marcha; en este sentido, la productora de Barbachano representó un espacio de enseñanza y aprendizaje de una calidad distinta de noticieros, menos comercial e igual de atractiva para la audiencia.

No se puede decir que la influencia del exilio español, a través de Carlos Velo, fue decisiva para la proliferación de noticieros cinematográficos en el país; pero sí es posible afirmar que su influencia permitiría diferenciar entre un noticiero comercial y un reportaje más serio, con un tratamiento menos simple de la realidad. En esta intención pone de manifiesto el vínculo que marca la continuidad entre el cine pedagógico y los noticieros cinematográficos; a saber, que el reportaje es cine documental sólo si registra y enseña a la audiencia los hechos que hacen y marcan la historia. Sus trabajos se caracterizaron por contener calidad técnica y un manejo cuidadoso de la información.¹³⁰ Agradecido o comprometido con el gobierno mexicano, trabajó siempre muy cerca de los altos mandos oficiales, supo ganarse su confianza. Esto le permitió estar al tanto de la promoción, producción y organización de cine documental; lo mismo que dirigir la apertura de centros de enseñanza cinematográfica en los siguientes años. De esta

¹³⁰ García López, Fabiola; *Op. Cit.*; pp. 113 y 135.

manera, pudo transmitir sus principios a las siguientes generaciones, convirtiéndose en un eslabón presente en las etapas posteriores del cine documental.

Sin mencionar la calidad de las películas, esta década presenta la mayor producción en la historia del cine mexicano: entre documentales, cortos para noticieros y material propagandístico, la cifra es inestimable pero superior a los 2 mil títulos.¹³¹ Esto nos habla del gran gusto que generaron entre el público, independientemente de la calidad o frivolidad que llevaran encima.

Cine Universitario

A principios de la década de los años sesenta, el público comienza a cambiar; la audiencia se interesa ahora por la programación televisiva y el cine de Hollywood. La naciente generación de críticos hace notar la falta de creatividad que padece el cine mexicano y la necesidad de renovar la industria cinematográfica nacional. Éstos, consideraban al cine como el vehículo de comunicación más efectivo con que había contado la humanidad, estaban indignados por lo que llamaron *prostitución del cinematógrafo* al usarlo como medio de conformismo o embrutecimiento colectivo; en consecuencia, creían que al ser agente de la elevación humana, debía estar en manos responsables que garantizaran se llevara a cabo tan noble labor.¹³²

¹³¹ *Idem.* p. 8.

¹³² Bonfil, Guillermo; 1956; "La misión de los cine-clubes"; en: Bonfil, Guillermo; Obras escogidas; p. 728.

En respuesta a este llamado, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) inicia un movimiento a favor del cine de calidad al crear un circuito de cine-clubes.¹³³ Estos espacios tenían como misión primordial contrarrestar las embestidas del cine comercial y conformar un espacio para el cine de arte.¹³⁴ Su responsabilidad radicaba en crear un público capaz, a quien no fuera posible engañar.

“Un público que pueda exigir *calidad* antes que cantidad; *enseñanza* antes que espectáculo; *humanidad* antes que morbosidad; *realidad*, cruda y valiente, pero positiva, antes que sueños blandos y tontos. El cine deberá servirnos para mejorarnos en todos aspectos: deberá señalar las lacras que padecemos, con sus responsables y con sus posibles soluciones; deberá marcarnos el camino a seguir en momentos de peligro, y deberá hacernos presentes nuestros auténticos valores y todo lo que de nuestra tradición merece conservarse; servirá para un mejor y más verdadero conocimiento entre los hombres y entre los pueblos y nunca como vehículo de difamación, de provocación o de insulto. El cine, en suma, debe ser constructivo.”¹³⁵

Otro factor que jugaría un papel esencial en el florecimiento de una nueva corriente de cine independiente,¹³⁶ es la sistematización de la educación cinematográfica a cargo de la UNAM con la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), que tendría como finalidad hacer y ver un cine de calidad.¹³⁷

¹³³ Los cine-clubes surgen en Francia alrededor de 1920. Louis Daquin, notable crítico francés de la época, señalaba dos metas fundamentales de estos espacios: “desintoxicar al público de esos mitos producidos durante treinta años: el “cine-evasión”, “el cine Opio”, el “cine fábrica de sueños”, y permitir al mismo público que tome conciencia de ese gran arte en potencia.” *Idem.*; p. 727.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Idem.* p. 728.

¹³⁶ Para algunos autores las primeras señales de esta corriente fueron las producciones *Raíces* y más concretamente *El balcón vacío* (1961) de Jomí García Ascot. García López, Fabiola; *Op. Cit.*; p. 76.

¹³⁷ El CUEC se funda en 1962.

El movimiento estudiantil de 1968 y la violenta disolución de la manifestación del 2 de Octubre en la plaza de Las Tres Culturas en Tlatelolco, desemboca en un movimiento social y político que transforma la vida nacional. Como es de esperarse el cine no podía permanecer ajeno y rápidamente recobra su importancia como medio informativo y documento histórico. Para contrarrestar, la minimización de los sucesos que el gobierno pretende con respecto al movimiento estudiantil y sus fatales consecuencias, los estudiantes del CUEC forman brigadas de información integradas por alumnos, profesores y trabajadores que se asumen como reporteros o documentalistas saliendo a registrar todo lo que su cámara pudiera captar del movimiento.¹³⁸

Influenciados por el contexto político que los rodeaba, los estudiantes de cine de la UNAM y los productores independientes comienzan a realizar un nuevo tipo de documental con el fin de hacer un retrato más fiel de la sociedad mexicana, capaz de cuestionar el autoritarismo político y la profunda desigualdad social que el régimen pretendía ocultar tras la fachada del desarrollo. Es así como en esta primera etapa del CUEC, la producción de cine documental es casi el doble que la de cine ficción.¹³⁹ Una faceta surgida en este período fue el *Cine militante*, que

¹³⁸ De éstas imágenes se desarrolla, poco después el largometraje: *El Grito* (1968) realizado por López de Aretche. Es una síntesis de corte histórico que muestra al movimiento de manera completa, coherente y cronológica, como ocurre en el primer período del cine mexicano. *Idem.* pp. 76-78.

¹³⁹ Los documentales que mayor repercusión y reconocimiento tuvieron como resultados de esta etapa, fueron: *Ayautla* (José Roviroso, 1972), *Explotados y explotadores* (Taller de Cine Octubre: Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez, 1974), *Iztacalco: campamento 2 de octubre* (José Luis González Ramírez, Alejandra Islas, Jorge Prior, 1978), *Vicios en la cocina* (Beatriz Mira, 1978), *Chapopote* (Carlos Mendoza, Carlos Cruz, 1979), *El Chahuistle* (Carlos Mendoza, Carlos Cruz, 1979), *Charrotitlán* (Carlos Mendoza, Carlos Cruz, 1981), *Los encontraremos* (Salvador Díaz, 1983), *Juchitán, lugar de flores* (Salvador Díaz, 1984). Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*; p. 47 y 57.

buscaba -a través de testimonios, denuncias y análisis-, apoyar la organización y la lucha política de las mayorías sociales en contra de la explotación capitalista. Así, los realizadores independientes producían, distribuían y exhibían sus trabajos sobre distintas problemáticas sociales a los organismos sindicales y populares de varias regiones del país. El objetivo principal, era poner el cine al servicio de aquellos sectores que no tenían acceso a los medios de comunicación masiva. Entre las productoras independientes se pueden encontrar a la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Independiente, el Taller de Cine Octubre, el Colectivo de la Universidad de Puebla, Cine Testimonio, etc. Todos trabajando al servicio de las fuerzas progresistas. La Cooperativa de Cine Marginal, por ejemplo, estuvo estrechamente ligada a la insurgencia obrera encabezada por los electricistas.¹⁴⁰

Después de la feroz represión estudiantil, se generó una profunda brecha generacional, ciertos sectores de la sociedad mexicana nunca más volvieron a ser los mismos. Los jóvenes y el instruido público de la clase media dirigió su atención a estas producciones y al cine de autor; esta situación permitiría el fortalecimiento del nuevo cine documental. Ante la respuesta, un grupo de amigos realizadores, intentaron hacer una federación de cines de documental. El objetivo sería abrir espacios destinados exclusivamente a la exhibición de este género cinematográfico; el primero sería el Cine Regis, donde se darían funciones todo el

¹⁴⁰ García López; Fabiola; p. 78-79.

día y todos los días. Sin embargo, debido a causas burocráticas, el proyecto nunca pudo cristalizar.¹⁴¹

Para confrontar o neutralizar al cine documental independiente, el presidente Luis Echeverría, a través del Banco Nacional Cinematográfico, crea el Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco en 1971. Sus objetivos son el impulso a la creación del documental y cortometraje mexicanos, la creación de fuentes de trabajo para técnicos y cineastas documentalistas, mientras que el aprovechamiento de los recursos estaría destinado a la información y difusión cultural. Como es de esperarse, el contenido siempre estuvo sujeto a la revisión del órgano oficial conocido como Dirección General de Cinematografía. Una buena parte de los cortometrajes que ahí se realizaron fueron principalmente para promover e informar sobre las actividades del presidente, incluso las del candidato a la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), José López Portillo.¹⁴² La dirección del centro fue responsabilidad de Carlos Velo, quien –años más tarde-, a través de ella promovería que se abordara la temática indígena.¹⁴³ Nacho López rememora sobre su experiencia y la de sus compañeros con la Dirección General de Cinematografía en la época de Echeverría:¹⁴⁴

“Yo recuerdo haber llevado dos o tres guiones de largometraje a esta institución y les tacharon palabras como carajo, pendejo, me importa madre, en aquella época de Echeverría, ahora es común y corriente

¹⁴¹ El grupo de realizadores estaba conformado por: Juan Guerrero, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Rubén Anaya Sarmiento, Julio Pliego, Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz. Entrevista a Alfonso Muñoz: en Rovirosa, José; *Op. Cit.*; Vol. I; p. 60.

¹⁴² García López, Fabiola; *Op. Cit.*; p. 79.

¹⁴³ Entre los realizadores que participaron en ese centro están Alfredo Joskowics, Arturo Ripstein, Rafael Cordiki, Jorge Fons, Rubén Gámez, Bosco Arochi, Paul Leduc, Nicolás Echavarría, Ángel Flores Marini, José Manuel Osorio, Julián Pastor, Demetrio Bilbatúa, Claudio Isaac, etc. *Idem.*

¹⁴⁴ 1970-1976

usar esas palabras. En la época de Federico Hever, el Comité de Censura estaba conformado por dos o tres monjas, también por la liga de la Decencia y para que produjeras una película de largometraje tenías que aceptar esa censura. Incluso hay un supervisor que está observando la filmación de cada escena, de tal manera que las escenas que se estén fotografiando no ofendan la dignidad del país. Recuerdo una vez, platicábamos con Francisco del Villar que filmó El ballet Zapata, de Guillermo Arriaga y Rocío Sagaón. La primera versión que hizo Paco del Villar era que el zapata estaba con huaraches... perdón, descalzo, y había otros campesinos también descalzos, apareciendo ahí al fondo. Le dijeron, no, pues cuando menos huaraches y que el calzón blanco se vea blanco, que no esté cochino y desgarrado. Por ahí empieza la censura, y Paco del Villar tuvo que aceptar esas cosas para poder exhibir su film.”¹⁴⁵

Para consolidar la sistematización de la educación cinematográfica, entre 1975 y 1976, Carlos Velo funda y dirige el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Esta escuela nació dependiente del gobierno mexicano y tenía como objetivo profesionalizar cineastas para que se hicieran cargo de lo quedaba de “una industria cinematográfica nacional obsesionada con el cine de ficción”.¹⁴⁶ Desde entonces, junto con el CUEC, han sido las principales fuentes creadoras de cineastas mexicanos.

Para algunos autores los años sesentas representan el período de mayor auge del cine documental.¹⁴⁷ Más allá de los márgenes temporales de esta apreciación, considero que esta época marcó de manera contundente el desarrollo del cine, y más propiamente, del documental. En primera instancia, se dio la profesionalización de la cinematografía a través de la fundación de dos centros

¹⁴⁵ Entrevista a Nacho López: en Rovirosa, José; *Op. Cit.*; Vol. I; p. 47.

¹⁴⁶ Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*; p. 51.

¹⁴⁷ Pichardo Muñoz, Eva; 1983; El documental en México 1963-1976; México; Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación; FCPyS-UNAM; p.145.

educativos. Este espacio estaría influenciado por los críticos de la época que rechazaban el cine de espectáculo, mientras clamaban por un cine de calidad, más serio, más humano; y, por el movimiento estudiantil de 1968. Esta conjunción de factores llevó a los realizadores a encontrar en el cine una herramienta privilegiada de comunicación. La concibieron como reservorio de la memoria, capaz de guarecer la historia y los sucesos políticos que rodearon a los estudiantes de esa época; como altavoz del pueblo; como medio idóneo de denuncia y difusión -de luchas propias o ajenas- para hacer frente al control comunicativo gubernamental. Es decir, este tipo de documental surge, en buena parte, como contraposición a la imagen y el discurso televisivo.

Si bien es cierto que en los siguientes años la tendencia de producción se inclinaría hacia el cine de argumento, no puede ignorarse que el tipo de documental con enfoque sociopolítico marcó la primera producción del CUEC, dejando un sendero abierto que no ha cesado de dar frutos. Cabe destacar que en esta etapa ya no son los gobernantes ni los grandes consorcios los que usan la imagen documental, es ahora la sociedad la que se la apropia y la usa en conveniencia con sus intereses. Tampoco debemos obviar que la otra escuela de cine, el CCC, sería fundado y dirigido, primero, por un documentalista.

Cine indígena

La tendencia gestada en los años sesenta hacia un cine politizado, más testimonial y comprometido socialmente, le dio también la palabra al indio. Sin

embargo, sería un error decir que esta fue la única vena que dio cabida a tal corriente cinematográfica; por el contrario y como veremos a continuación, se nutre de diversas influencias, como el desarrollo de la Antropología Visual y la política nacionalista del gobierno mexicano.

Tanto la imagen cinematográfica como el registro visual en la antropología, comparten un origen común. No obstante en la antropología, desde los primeros ejercicios fílmicos realizados a fines del siglo XIX hasta los años sesentas del XX, prácticamente el único valor que se le dio a la imagen fue como medio objetivo de documentación visual. Desde Haddon, Spencer y Boas hasta Gregory Bateson y Margaret Mead, la cámara fue usada sólo para hacer notas visuales;¹⁴⁸ fue el registro y no la cinematografía, lo que marcó estas producciones. En esta etapa la preocupación primaria es el contenido –lo “nunca visto”- y no la forma. Por ello, se recurre a la filmación directa, mientras se excluye el guión, los escenarios preparados, o la edición. Estos registros estuvieron pensados exclusivamente como materiales didácticos, útiles en la enseñanza de la ciencia antropológica.¹⁴⁹

Otra gran veta de inspiración fueron los trabajos de Robert Flaherty. Aún cuando la adjudicación que se le suele otorgar sobre la autoría de la primera cinta etnográfica esté en serios cuestionamientos, considero que sus cintas proveyeron una influencia particular que también echó raíces en este tipo de documental.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Para mayores referencias sobre el desarrollo de la Antropología Visual revisar: Henley, Paul; *Op. Cit.*

¹⁴⁹ Bermudez Rothe, Beatriz; *Op. Cit.* p. 16.

¹⁵⁰ *Nanook of the North* (1922), primera película de de R. Flaherty, provocó la admiración de Luc de Heusch, quien le dio el calificativo de “primera película etnográfica del mundo”. Sin embargo, algunos autores difieren de esta apreciación pues la encuentran más como una puesta en escena que como un documento verosímil. Piault, Henri; *Op. Cit.*; pp. 89-102.

Flaherty filmó en una época en que la antropología se limitaba a estudiar a las sociedades llamadas *primitivas*, aquellas que se creía, estaban en vías de desaparición. Conmovido por la destrucción que causaba la modernidad occidental, monta una imagen purificada de los inuit e invita a la familia de Nanook a representarla. Durante el rodaje, por ejemplo, les impone vestir pantalones de piel de oso y usar lanzas en vez de armas de fuego, en una época en que estas últimas ya eran de uso corriente. Durante el ejercicio, pone poco énfasis en la organización de la vida social, mientras que el paisaje y las condiciones naturales ocupan el lugar principal dramatizando la situación de la vida familiar.¹⁵¹ Lo que destaca en este ejemplo, es la participación de actores no calificados –Nanook y su familia– para contar una historia sobre los inuit; o más propiamente, para representar el imaginario que Flaherty tenía sobre la vida de Nanook.

Un parteaguas a ambas tendencias fue el trabajo de Jean Rouch,¹⁵² quien vio en el cine tanto una vía capaz de mostrar resultados de investigación, como una forma participativa y activa de acercarse a la comprensión de lo social. A diferencia de Margaret Mead, que aún en la década de los setentas auguraba un excelente futuro para la investigación con una cámara autorecargable de 360 grados colocada estratégicamente dentro de la comunidad, idónea para recabar material etnográfico a lo largo del día sin intervención humana;¹⁵³ Jean Rouch planteaba que la cámara y el etnógrafo debían participar activamente en el juego de la

¹⁵¹ *Idem.* 93-98.

¹⁵² Jean Rouch (1917-) antropólogo, ingeniero y cineasta francés. Durante su formación universitaria fue influido por el movimiento surrealista y sus técnicas, lo mismo que por el ambiente cultural parisino.

¹⁵³ Henley, Paul; *Op. Cit.* p. 23.

representación y no desaparecer tras la barrera científica de la objetividad. Consideraba que en la antropología, un medio como el cine, era un arma para construir puentes de comunicación entre distintas culturas. Criticó la postura occidental y eurocéntrica de la antropología en la representación del otro y cuestionó las estructuras coloniales de dominación, dando la posibilidad a nigerianos de representarse a sí mismos.¹⁵⁴

A grandes rasgos, estas son las tres corrientes que se insertan en distintos momentos históricos y terminan tipificando al cine indígena mexicano. Como ya hemos revisado previamente, en el período posrevolucionario se consolidan los efectos de la Revolución Mexicana que se consideraron básicos para la existencia de la nación. Me refiero a la búsqueda de consumación a través de una identidad renovada que *descubre* al indio como parte de la sociedad nacional y como prioridad en el proyecto de integración. Estos principios –que se vieron fortalecidos por la antropología mexicana de la época,¹⁵⁵ favorecieron cierto centralismo tendiente a disolver aquellas otredades que retrasaban la unificación, al tiempo que imponían su cultura como vector paradigmático de la nación mexicana. Para este período, revisamos el ejercicio realizado por Manuel Gamio dedicado principalmente al registro y la enseñanza de la antropología.

La siguiente etapa rechaza la postura de integración y busca rescatar a los indios con todas sus tradiciones y pureza. Se consideró que la marginación había sido positiva pues había permitido la conservación de ritos y costumbres. Los

¹⁵⁴ Lipkau, Elisa; 2006; Homenaje a Jean Rouch; México; Conferencia; UNAM; agosto.

¹⁵⁵ Antropólogos representativos de esta corriente: Manuel Gamio, Alfonso Caso e Ignacio Bernal.

cinéastas se inspiraron en los trabajos previamente realizados por Flaherty y Sergei Eisenstein. Muy al estilo Flaherty, Eisenstein filmó *¡Que viva México!*,¹⁵⁶ caracterizada por usar imágenes reales del campo mexicano como trasfondo de las luchas campesinas por la tierra. Usó actores no profesionales representándose a sí mismos y escenarios naturales para contar la historia. Ya que abordaba la explotación del indígena y hacía evidente que ésta continuaba con los regímenes posrevolucionarios, se convirtió en modelo y estímulo para la nueva corriente de cine independiente, que junto a la influencia de Jean Rouch, comenzaron a explorar el campo en una búsqueda romántica de las raíces, asumiendo también la denuncia de acciones etnocidas.

Hasta 1960, el cine indígena en nuestro país había sido realizado fundamentalmente por extranjeros. En ese año, los antropólogos Alfonso Muñoz y Guillermo Bonfil fundan el Departamento de Cine en la Dirección de Investigaciones Antropológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), donde hasta 1973 se dieron a la tarea de producir documentales de corte etnográfico.¹⁵⁷ En adelante, sería un rasgo característico del cine indígena ser obra de mexicanos,¹⁵⁸ aunque algunas veces trabajaron bajo coproducción con organismos extranjeros.¹⁵⁹

¹⁵⁶ (1931)

¹⁵⁷ Las producciones más destacadas fueron *El es Dios* (Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz, 1964), *Semana Santa en Toluimán* (Alfonso Muñoz, 1967), *El día de la boda* (Alfonso Muñoz, 1968), *Misión Chichimeca* (Nacho López, 1965), *Carnaval Chamula* (José Baez Esponda, 1960) y *México Bárbaro* (Oscar Menéndez, 1967).

¹⁵⁸ *Idem.* p. 53.

¹⁵⁹ Un ejemplo es el proyecto patrocinado por Office Nacional du Film de Canada y Cinedifusión SEP de la Secretaría de Educación Pública, que generó documentales dentro de una concepción

En los años setentas, cuando se discute ya la existencia de un México pluricultural, el Instituto Nacional Indigenista (INI), una institución gubernamental, se convierte en el principal reducto del documental etnográfico indígena. Esta labor se llevaría a cabo a través del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), creado en 1977. Siguiendo la corriente del simple registro que permeó los inicios de la antropología visual, el primer objetivo del AEA fue simplemente recoger las expresiones indígenas, clasificarlas y guardarlas para los investigadores. Más tarde, siguiendo la vena de Flaherty, decidieron hacer un "rescate audiovisual"¹⁶⁰ de los 56 grupos étnicos pertenecientes al mosaico indígena mexicano; comenzarían con aquellos que mantenían un contacto más vulnerable con la sociedad dominante. De esta manera, la tarea consistió en crear un acervo que rescatara las manifestaciones culturales y se le incorporó la intención de lograr una difusión masiva -tanto al interior de las comunidades como al resto de la sociedad-, con el objetivo de fortalecer la conciencia nacional.¹⁶¹

Los temas registrados en estas películas fueron: música, danza, creencias, rituales, conflictos de las etnias con las sociedad nacional, características de las regiones, medicina tradicional, problemas políticos, migraciones, producción económica, producción artesanal, e historia de algunos grupos. Los lineamientos del AEA, fueron adoptados por otras instancias que contrataban equipos de

pluralista. Destacan *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (Paul Leduc, 1976), *Jornaleros* (Eduardo Maldonado, 1977) y *Los que viven donde sopla el viento suave* (Felipe Cazal, 1915). *Idem*. p. 54.

¹⁶⁰ Música, imagen y palabra.

¹⁶¹ Ahued, Eduardo; 1987; "El Archivo Etnográfico Audiovisual"; México; en: Instituto Nacional Indigenista 40 años; pp. 540-541.

producción para también realizar producciones indigenistas en cine y video,¹⁶² incluso se llegaron a producir series televisivas.¹⁶³ Asimismo, escuelas e instituciones de cine y antropología brindaron apoyo a estas producciones.¹⁶⁴

Con obstáculos políticos y presupuestales, para 1990 se habían producido “43 películas y varios videos” que cubrían aproximadamente la mitad del mosaico cultural. Sin embargo, a pesar de este gran aumento de producción, es necesario señalar que ésta no fue homogénea. Los resultados no siempre fueron una mejor comprensión de los pueblos; si bien hay trabajos de mucha calidad,¹⁶⁵ otros derrochan exotismo.¹⁶⁶ El documentalista mexicano Luis Lupone, quien realizó trabajos para el INI, cuenta sobre el esquema de producción:

“El INI contrataba cineastas salidos de las escuelas y te decían, mira: aquí tienes esta tesis de un antropólogo italiano que tiene viviendo 10 años en la Chinantla. Entonces léete la tesis y tienes treinta días para armarte un documental de los chinantlecos, de su cultura, de sus tradiciones, de lo que quieras. Y lo que pasaba era que todo eso terminaba en unas magníficas escenas de puestas de sol, y de la pobreza muy bien retratada, algo vacío de contenidos.”¹⁶⁷

Es decir, a pesar de tener los objetivos definidos, el AEA nunca cuidó el contenido de las producciones que planeaba difundir para propiciar un diálogo interétnico.

¹⁶² Por ejemplo, la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la Secretaría de Educación Pública (SEP), Televisión Universitaria de la Universidad Nacional, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), Unidad de Producciones Audiovisual (UPA). Márquez, Alicia; 1987; “Breve historia del documental sobre el mundo indígena en México”; en: Los mundos del nuevo mundo; México; IMCINE-Cineteca Nacional; p. 111.

¹⁶³ *México Plural (1928-1984)*; producido por la UPA. *Idem.*

¹⁶⁴ Estos fueron: Centro de Producción de Cortometraje, CUEC, CCC, ENAH e INAH; *Idem.*

¹⁶⁵ Como *Laguna de dos tiempos* (Eduardo Maldonado) sobre los efectos de la explotación petrolera en una región indígena, y *Mara Acame* (Juan Francisco Urrusti) en torno a un viejo chamán huichol, etc. Bermudez Rothe, Beatriz; *Op. Cit.* p. 55-56

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Entrevista a Luis Lupone, en Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*; p. 54.

Ante este descuido, es probable que el acervo revele más información sobre los propios realizadores, que sobre los pueblos indios filmados. Por lo demás, el archivo constituyó un espacio para aquellos realizadores interesados en hacer un cine con sentido social.¹⁶⁸

Aprovechando las ventajas del formato Super 8 y muy probablemente inspirados en Jean Rouch, durante los sesentas, alumnos del CUEC filmaron junto con miembros de una comunidad mazahua algunos cortometrajes. Aunque tenían un montaje muy simple, las cintas trataban aspectos elegidos por los propios mazahuas, de manera que la comunidad se interesaba por verlos.¹⁶⁹ Con este antecedente, cuenta Luis Lupone:

“En 1984 yo propongo dar talleres de súper 8 a los indígenas de las comunidades para que ellos hicieran sus guiones, filmaran y editaran, y que el INI formara así varios grupos de indígenas documentalistas. Bueno, eso les pareció de locos. Entonces, contra viento y marea se hace el primer taller en Oaxaca, en una comunidad.” (...) “Cuando llegan al DF los primeros cortes de los documentales de unas mujeres indígenas, Miguel Limón Rojas, que era director del INI, dice que eso no puede pasar, que es muy mala la calidad de la imagen, que la cámara se mueve mucho..., en fin, empieza a hacer una serie de críticas técnicas a esos documentales. Le pedí que sometiéramos esos trabajos a la opinión de un grupo de críticos. Así se hizo y se reunió a críticos muy conocidos que trabajaron en varias sesiones y, para sorpresa de Limón Rojas, la evaluación fue muy buena: hablan maravillas del proyecto y dicen que es lo mejor que le había pasado al INI en mucho tiempo. Y después de eso el director del INI sostiene que eso no sale porque no sale”¹⁷⁰

Decisión que para Luis Lupone:

¹⁶⁸ Entre ellos destacan: Luis Lupone, Juan Francisco Urrusti, Alberto Becerril, Rafael Montero, Sonia Fritz, Guillermo Monteforte, Nicolás Echavarría y Alfonso Muñoz.

¹⁶⁹ Bermudez Rothe, Beatriz; *Op. Cit.* p. 57.

¹⁷⁰ Entrevista a Luis Lupone, en Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*; p. 54.

“Refleja el miedo de las autoridades a que los grupos indígenas tuvieran cámaras”.¹⁷¹

No obstante, esta propuesta obligó a replantear el uso de los medios audiovisuales, de manera que la negativa se volvió menos contundente con el tiempo. Primero, se sugirió a los realizadores una actitud de apertura ante la colaboración de la comunidad en el proceso de producción. Posteriormente, el INI se comprometió a otorgar una copia del material producido con los respectivos créditos a los participantes comunitarios para que, además, fuera poseedora de estos trabajos.¹⁷² De esta manera, convirtieron oficialmente a las comunidades participantes en beneficiarias del proyecto. Finalmente, en 1990 el AEA deja de producir documentales y le abre oficialmente las puertas al proyecto: *Transferencia de medios*. El cual consistía en dotar con herramientas teóricas y técnicas a las comunidades para que produjeran cintas de acuerdo a sus intereses. A través de un convenio, se les entregaron unidades de video compuestas con cámara, trípodes, islas de edición y otros accesorios. En 1993, el director del proyecto, declaraba orgullosamente:

“Es de primera línea encaminar esta transferencia de tal manera que se logre una autonomía de las organizaciones y comunidades participantes en cuanto a los contenidos, temas y aplicaciones de las producciones que ellos realicen”¹⁷³

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² Ahued, Eduardo; 1987; “El Archivo Etnográfico Audiovisual”; México; en: Instituto Nacional Indigenista 40 años: datos y cifras; INI; pp. 541-542.

¹⁷³ Javier Sámano Chang; citado en: Bermudez Rothe, Beatriz; *Op. Cit.* p. 58.

Según el Catálogo Latinoamericano de Cine y Video Indígena, en efecto, el proyecto Transferencia de Medios logró resultados significativos¹⁷⁴ y algunas organizaciones indígenas lograron hacer suya la expresión cinematográfica para manifestar, a través de ella, su creatividad e inquietudes. De la negativa inicial por parte del INI al proyecto Transferencia de Medios y del último comentario de Lupone, quisiera destacar la manera en que el contexto político de los años sesentas marcó la coproducción con una comunidad indígena de manera tal que más de diez años después, el director del INI se rehusó a apoyar este tipo de producción. Tuvieron que pasar más de 20 años para que el significado subversivo y contrainformativo se diluyera y se aceptara, ahora claro, como avanzada en política indigenista, un hecho que preliminarmente les parecía fuera de cualquier marco posible.

En los siguientes años se han abierto espacios de encuentro para estas producciones, incluso a nivel internacional. Entre ellos destaca el Festival Internacional de Cine y Video Indígena o el Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas. Para el área de cine etnográfico y Antropología Visual, también ha habido una proliferación de cursos y encuentros académicos haciéndose cada día más común en el ámbito antropológico.

¹⁷⁴ Entre los cuáles se puede mencionar *Don Chendo* (1992), sobre un líder indígena asesinado, producida por la organización zapoteca Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra de Juárez y dirigida por Crisanto Manzano; *Marcha Xi 'Nich* (1992), producida por el Comité de Defensa de la Libertad Indígena en Palenque en Chiapas y dirigida por Mariano Estrada, la cual recoge la marcha realizada por las comunidades chol y tzeltal hasta la Ciudad de México demandando la liberación de los presos políticos; *Una experiencia viva* (1992) sobre la organización Luz de la Montaña del estado de Guerrero, dirigida por Olegario Candía. *Idem.* p. 57-59.

El Catálogo también sugiere que las acciones del INI y la política indigenista permitieron que más de tres cuartas partes de la producción de cine latinoamericano en esta temática, hayan sido elaboradas por mexicanos.¹⁷⁵ Desde el simple registro, pasando por el diálogo interétnico, el ensanchamiento de la conciencia nacional y la transferencia de medios, la política indigenista recorrió un largo trecho que fue determinando y conformando la producción cinematográfica. La misma herramienta que una vez sirvió para ilustrar y uniformar a esos pueblos indios tan *desordenados* y diversos, más tarde fue usada como instrumento de salvamento visual para registrar lo que quedaba de aquellas diferencias que los caracterizaban. Vemos entonces, cómo el documental es un reflejo nítido de la tendencia ideológica que lo produce, de lo que los sectores intelectuales discuten y/o de lo que los marcos institucionales aceptan como correcto. A la pregunta de José Roviroso a cerca de la existencia de un movimiento de cine etnográfico mexicano, Alfonso Muñoz responde:

“Sí, yo pienso que sí lo hubo, aunque, desgraciadamente, no fue todo lo bueno que debería haber sido. Hubo un momento en este país que había recursos para hacer cine etnográfico y una institución que tenía todos los contactos con las comunidades indígenas. Entonces yo siento que este cine fue un poco superficial pues nunca llegaron a involucrarse en sus películas con la comunidad. Es decir, siempre las vieron un poquito por fuera.”¹⁷⁶

Aunque no pretenden ser respondidas en este trabajo de investigación, las preguntas en torno a la producción actual de cine indígena son inevitables ¿qué tan abundante es la producción de cine indígena y cine etnográfico?, ¿con qué

¹⁷⁵ Bermudez Rothe, Beatriz; *Op. Cit.*

¹⁷⁶ Entrevista a Alfonso Muñoz en: Roviroso, José *Op. Cit.* p. 58.

miradas se está produciendo?, ¿qué prejuicios se han superado y cuáles otros continúan reproduciéndose?, ¿qué evidencias revelarán lo documentales de hoy a investigadores del futuro?

Hasta aquí, hemos recorrido la genealogía que precede al escenario actual del documental cinematográfico. Antes de explorar esta etapa en el siguiente capítulo, vale la pena detenerse a hacer algunas reflexiones. La cinematografía es un fenómeno mundial que adquiere características particulares en función de las localidades en que se inserta. En nuestro caso, la magia de la pantalla nos llegó como un invento traído de fuera, ampliamente esperado por algunos grupos e insospechadamente verosímil para otros. El hecho de ser un invento extranjero, propio de los países más *desarrollados*, marcó más de una vez la pauta en los estilos de producción. Los binomios mágicos y universales que conforman la imagen-movimiento, es decir: ciencia y espectáculo, verdad y montaje, información y manipulación, adquirieron una feroz simpatía que se extendió rápidamente implantándose en los distintos ámbitos de la vida social mexicana. Cualesquiera que fueran los deberes o intereses que se asignaran y sin importar la época o corriente a la que estaban adscritos, podemos decir que todas las manifestaciones revisadas echaron mano de estos ingredientes.

Con una mezcla particular en cada período, el cine documental se adecuó rápidamente a las condiciones tecnológicas y sociales del país, éstas junto con el público y las circunstancias políticas le han dado un toque propio. Desde los inicios del cine documental hasta etapas recientes, hemos observado las distintas

utilidades para las que este género ha sido destinado. De manera recurrente encontramos el gusto por contemplar lugares lejanos y poco accesibles. También por ser espectador y -en consecuencia- parte de los sucesos que sacuden al mundo. Estas imágenes de lo real han fungido lo mismo como espectáculo que como medio de información o documento histórico. No en balde desde el principio fue usado por los gobernantes o jefes políticos para acrecentar su presencia, para representarse según sus estándares ideales. En calidad de arma política ha sido usada por cualquier bando, ya sea al servicio de asuntos gubernamentales o movimientos populares contrarios a los primeros. La potencialidad radica en las ideas presentadas en formas de imágenes, de algo creíble que transmite una idea.

La prioridad por la comunicación prevalece en cualquier estilo, esta se sustenta de manera constante en el carácter verosímil de la imagen, ya se use para engañar, ya para denunciar. Sin duda, tal credibilidad tiene cierto origen en la vena científica que dio cabida a la cinematografía; como hemos revisado, la legitimación otorgada ha tenido interesantes resultados. Uno de los más polémicos es el cine como herramienta educativa, como instrumento directo de intervención. En este sentido habría que preguntarse si fueron estas cintas -que intentaban ilustrar y uniformar a la población- las que esterilizaron durante algunas décadas el gusto del público por el documental, entendiéndolo como un producto de contenido aburrido, pesado y ajeno.

El documental como técnica auxiliar en la investigación científica es otra constante; el caso de la antropología un claro ejemplo. Sin embargo, sorprende

sobremanera que a casi 90 años de la primera incorporación a la disciplina, la técnica no se haya consolidado del todo. Por el contrario, ha sido abandonada en dos ocasiones: después del impulso que le dio Manuel Gamio y después de la etapa de cine indígena.¹⁷⁷ Del simple registro, pasando por la Transferencia de medios, a la proliferación de eventos académicos de Antropología Visual, es un hecho que esta técnica continúa en ciernes. Algunas veces, da la impresión que permanece adormecida en el sueño ansiado del registro fiel, otras pareciera que todavía no están claras las posibilidades y límites. Adoleciendo de autocrítica e ignorando lo que se ha realizado en México hasta ahora, sólo intenta seguir las pautas dictadas por las grandes potencias del mundo en Antropología Visual.

Como la genealogía nos permite observar, el documental ha sido retomado por diversos contextos, grupos e intereses; no se puede decir que se asocie sólo a un tipo de entorno. Quizá, de manera amplia y general, se puede decir que los momentos de mayor auge o aumento en la producción y exhibición se asocian a ambientes de desestabilización política; pero esta es una apreciación que adquiere otro matiz cuando se mira la trayectoria del documental más de cerca. A lo largo de este capítulo vimos auges como el del *noticiero cinematográfico*, que tuvo mucha producción, pero que aunque se diera en un contexto de desestabilización, el contenido de estas cintas pocas veces se refería de manera crítica a algún suceso de la vida política del país. Otras etapas como el *Cine educativo* o los reportajes de corte oficialista, también responden a momentos de incertidumbre, pero aquí son usados como un recurso más para generar orden y revertir la

¹⁷⁷ Aunque fue un corto olvido no deja de sorprender, pues generó una producción considerable.

situación. Hay momentos como el *Cine indígena* que prevalecen en etapas donde aparentemente hay mucha calma, pero el tipo de producción denota una postura gubernamental claramente dirigida a fortalecer las instituciones. En otros períodos en cambio, tal vez los más radicales, el cine documental forma parte del desequilibrio político; tal sería el caso del cine universitario, en el que la cinta es el instrumento mismo de choque y denuncia. Lo que quiero decir con todos estos ejemplos, es que si bien el documental no siempre ha estado rodeado de momentos álgidos políticamente, invariablemente se ha usado como recurso político, una herramienta capitalizable para contrarrestar la inestabilidad. Útil en cualquier estrategia, lucha, fin o interés político.

Con más de 100 años es sorprendente que el cine documental continúe vigente; en particular considero que semejante permanencia se debe a la capacidad de adecuación en torno a las necesidades de cada grupo y época. Combinado los elementos intrínsecos, siempre a través de fórmulas circunstanciales, ha buscado la comprensión del espectador, montando una puesta en entredicho que incluye al público, al realizador y al fenómeno en cuestión. Dicha capacidad, se erige en gran parte sobre el aspecto tecnológico, la cinematografía a diferencia de otras artes se desarrolla y modifica a la par que la tecnología. Vimos al principio del capítulo cómo el cine se desarrollaba y tenía más presencia en las ciudades que mejor equipadas estaban; lo que probablemente pueda resultar una consecuencia lógica y obvia, pero ¿acaso hay algún avance tecnológico que no le beneficie? Cualquier contexto puede reconfigurar al cine y

este tiene una maleabilidad sin precedentes. Es con mucho, un instrumento privilegiado de la comunicación, ya sea moderna o remota.

Como fruto de tal flexibilidad, cada período transcurrido permite observar cómo a partir de los elementos básicos, el documental se ha tejido a los distintos contextos históricos generando una torre de significaciones y utilidades posibles en torno a él. En ocasiones, da la impresión que cada nueva etapa se erige sobre la anterior, ya sea rechazando, exaltando o mezclando los distintos caracteres que la conforman. En este sentido, podríamos predecir que muchas de las significaciones revisadas a lo largo de esta genealogía las encontraremos en las distintas expresiones que conforman el microcosmos en la actualidad. Igual que los otros períodos, el que revisaremos a continuación está relacionado con el contexto en que vivimos.

Capítulo 2

Tragaluces de la realidad: Festivales, productoras y otros nexos

Este segundo apartado tiene como objetivo proporcionar un panorama del campo documental en la actualidad, a través de un recorrido por el tipo de actores que lo producen, los distintos espacios que lo exhiben y las distintas entidades en que se inserta. Respecto a la delimitación temporal que utilizo para referirme al campo en la actualidad, quisiera mencionar que si bien reconozco cierta arbitrariedad en el recorte, éste está hecho con el fin de englobar las características que desde mi perspectiva lo conforman y definen; lo que no invalida otras incisiones posibles.

Hoy en día, el campo documental se ha diversificado y ampliado considerablemente a distintas generaciones, formaciones e intereses; la contundencia de esta época radica en la proliferación de eventos, encuentros y festivales, así como en la inserción a un diálogo internacional de producciones. A grandes rasgos, el campo de realizadores se puede dividir en dos grupos: productoras y creadores solitarios. Como veremos con algunos ejemplos, éstas manifestaciones documentales se alimentan y le otorgan usos muy similares a las distintas significaciones que revisamos en el capítulo anterior.

Una de las características que define a este campo de la cinematografía, es su carácter independiente. Lo cual significa que son agrupaciones e iniciativas surgidas desde diversos grupos de la sociedad; no dependen completamente de instituciones gubernamentales o de empresas del sector privado, ni tampoco son dependientes de las grandes cadenas de comunicación masiva. A pesar de que algunas veces reciben financiamiento, becas, donaciones o apoyo económico para realizar sus proyectos, no persiguen fines de lucro, generalmente trabajan con sus propios recursos y bajo presupuesto.¹ Esta situación les permite permanecer al margen de la censura y no tener que modificar los contenidos o las posturas de sus trabajos, además de forzarlos a explotar al máximo su ingenio y creatividad para contrarrestar las carencias de presupuesto. En este sentido, se ven así mismos como un grupo marginado; cansados de buscar apoyos en las instancias de cultura gubernamentales, se quejan de los pocos y pobres espacios que éstas ofrecen, e incluso algunos, de la represión que han sufrido ha consecuencia de sus producciones.

Productoras

Las productoras, en principio, suelen estar formadas por grupos de amigos que comparten intereses y están dispuestos a invertir sus propios recursos para echarlas a andar. Con diferentes estilos, procuran apuntar hacia una mejor comprensión del hombre; algunas lo intentan siendo un medio alternativo de

¹ Entre las instituciones que otorgan becas o apoyos a éstas producciones están: FONCA, IMJUVE, CONACULTA, a través de proyectos como PACMYC; etc.

comunicación, otras denunciando problemáticas sociales, mientras que unas más se dedican a resguardar la cultura.²

Una de las más antiguas y, por ello, más representativas es *Canal 6 de Julio*, que fue fundada por egresados del CUEC. Surgió alrededor del fraude electoral de 1988 de la pequeña productora independiente *Redes, Cine y Video*; con ella produjeron *Crónica de un fraude*, que gracias al auge del video, las videocaseteras y la distribución de mano en mano, tuvo un éxito sorprendente en los circuitos más politizados de la sociedad. A partir de ese momento se consolidaron como *Canal 6 de Julio*; desde entonces:

“Canal 6 de Julio produce, exhibe y distribuye documentales en video, abordando temas y enfoques que la televisión comercial oculta (...). Los videos producidos por el Canal abordan los temas electoral, de derechos humanos, economía y política: contrainsurgencia y grupos armados. (...) ha sido actor y al mismo tiempo cronista de la lucha por lograr el derecho a la información, desentrañando los acontecimientos a través de imágenes censuradas o negadas por otros actores.

Nuestra misión es realizar una tarea de información y “contrainformación”, frente a los medios oficiales y privados, buscando dar voz a los sectores que no tienen acceso a los medios de información, en temas políticos, sociales, de derechos humanos y debate en la economía. (...) es revista en video y memoria histórica, cuyo trabajo ha sido visto por millones de espectadores en México y fuera de sus fronteras.”³

Su trabajo es bastante conocido en la actualidad, pero no les fue fácil consolidarse, sobre todo en los primeros cinco años, etapa en la que debieron superar aspectos administrativos, legales –constituirse en asociación civil-, la falta de equipo

² Otras productoras destacables además de las que mencionaré aquí son: La Rana del Sur, La Maroma, Producciones Marca Diablo, etc.

³ www.canalseisdejulio.com

cinematográfico y la creación de una red permanente de distribución. Hasta que en 1994 después de muchos errores y aprendizajes, contaban ya con un método de trabajo, lo mismo que un equipo precario y obsoleto -pero propio-, que pudieron usar para registrar el levantamiento zapatista en Chiapas. Al principio y sin buenos resultados, la distribución estuvo a cargo de activistas o amigos; pero con los videos del movimiento zapatista en Chiapas el circuito de librerías se abrió a la venta de estos productos, lo que les permitió el acceso a una comercialización nacional. Sus trabajos también se distribuyen en otros países, pero en menor cantidad y de manera más irregular. La fuente principal de ingresos ha sido siempre la venta de las producciones; aunque también han tenido financiamiento de agencias, producción de trabajos por encargo y venta de imágenes a televisoras extranjeras. Respecto al número de espectadores, cuenta Carlos Mendoza, director de *Canal 6 de Julio*:

“Ese cálculo es difícil y variable. Tienes que calcular el pirateo que siempre se da, (...) la circulación del video entre familiares, vecinos, compañeros de trabajo. Casi nadie compra el video, lo ve y lo guarda, siempre circula. Luego, hemos encontrado que unos documentales despiertan más interés y circulan más que otros.

La otra variable son los videos que la gente exhibe espontáneamente, por su cuenta, en escuelas, sindicatos, organizaciones de todo tipo. Eso aumenta mucho el número de espectadores.

Hay ejemplos: una copia de *Crónica de un fraude* sirvió de matriz para sacar 50 más que exhibió en sus territorios una organización vecinal; en 1994 nos hicieron llegar unos dólares desde Mexicali, habían sacado un montón de copias y las habían vendido y organizado en exhibiciones. Un grupo de trabajo obrero ha organizado exhibiciones entre grupos mediados de dos documentales: *TLC: Detrás de la mentira* y *Obreros, privatizaciones y otras batallas*, y estamos hablando de dos copias y cientos de espectadores. Es muy

versátil y amplia la circulación de estos materiales; es imposible de cuantificar con exactitud.”⁴

Con una mezcla entre noticiero cinematográfico y cine militante, *Canal 6 de Julio* ha logrado consolidarse como productora independiente y mantener una realización constante de documentales desde hace casi 20 años. En este recorrido ha resistido el allanamiento de las instalaciones por parte de las autoridades, así como diversas agresiones al equipo de reporteros; a través de su página de Internet denuncia estos abusos y otros cometidos a corresponsales en el resto del mundo. Es verdad que no tenemos un estudio de audiencia que nos permita entender qué reacciones han generado estas producciones o saber con exactitud a qué intereses del público responden; sin embargo, con tan pocos recursos a la mano es evidente que si no tuviera un público, difícilmente hubiera sobrevivido tantos años. Por lo demás, vale la pena reconocer tanto su labor como permanencia, y preguntarse más a cerca de ella.

Un ejemplo distinto de organización o productora, más joven y con una postura política más neutral, sería *Homo Videns*.⁵ Retomando el concepto acuñado por Giovanni Sartori⁶ e inspirados en la pregunta: ¿aparecerá una nueva forma de pensar, un post-pensamiento acorde a la nueva cultura audiovisual?, esta productora la acepta como reto y se conforma como laboratorio de medios audiovisuales.

⁴ Mendoza, Carlos; 2006; Canal 6 de Julio: Documental y Contrainformación; Cuaderno de Estudios cinematográficos 8; CUEC-UNAM; pp. 52-53.

⁵ Homo Videns, surge alrededor del 2003.

⁶ Sartori, Giovanni; 2004 (1997); Homo Videns: La sociedad teledirigida; México; Ed. Taurus.

"Homo Videns es una organización mexicana, independiente e interdisciplinaria, formada por jóvenes profesionales en áreas como producción cinematográfica, antropología, comunicación social, historia y artes visuales. En nuestro Laboratorio de Medios Audiovisuales aprovechamos los adelantos de la tecnología digital para desarrollar proyectos documentales con trasfondo sociocultural.

La misión esencial que perseguimos contempla fomentar el desarrollo social, difundir la cultura y la tradición, promover los derechos humanos, divulgar el conocimiento científico y estimular a la creación artística. Nos caracterizamos por mantener en todo momento una postura de compromiso con la realidad social de México y el mundo."⁷

Hasta ahora tienen pocas y espaciadas producciones, pero un par de ellas son ejercicios de Transferencia de Medios con grupos de niños en situación de calle de la Ciudad de México. En relación a *Canal 6 de Julio*, que tiene una postura política abiertamente definida, en *Homo Videns* se observa cierto desapego político. Es decir, no se asume como actor de los acontecimientos, sino que -dejando claro que su medio de comunicación es la imagen- se compromete con la sociedad desde las distintas profesiones de los miembros que conforman la productora. Vemos en su propuesta cómo destaca la formación académica, la interdisciplina como método creativo, el aprovechamiento de la tecnología digital y la divulgación científica.

Con casi 15 años de diferencia entre el surgimiento de *Canal 6 de Julio* y el de *Homo Videns*, no está de más detenerse a reflexionar sobre sus respectivos estilos. Recordemos que *Canal 6 de Julio* fue fundado por gente que estudió cine en el CUEC durante los años setentas, no es extraño entonces que hayan retomado el modelo de noticiero cinematográfico -previo a la etapa de cine universitario- y lo

⁷ www.homovidens.org

mezclen con la actitud de cine militante, muy politizada y surgida alrededor del movimiento estudiantil en 1968. De esta manera, aunque *Canal 6 de Julio* permanezca vigente y estable abordando temas actuales, se nutrió de dos antiguas corrientes que mezcla y reproduce exitosamente hasta la actualidad.⁸ En el otro extremo está *Homo Videns*, formada por gente más joven realiza una labor parecida pero sigue vías distintas de gestión y significación. Si seguimos nuestra genealogía, podemos decir que *Homo Videns* apela a una combinación entre documental científico -por el afán de conocimiento y comprensión social- y un tinte de cine universitario -es decir, profesional y comprometido, más no político-. Hecha mano de la técnica Transferencia de Medios, que se origina en el ámbito del cine indígena y que tiene como prioridad dar voz a los sujetos sociales; objetivo que han logrado en sus distintas producciones. Lo que me interesa hacer notar aquí es que con todo y las diferencias generacionales entre tales productoras, ambas comparten el uso de la imagen como herramienta y la resignifican fusionando los distintos usos que se le han dado anteriormente al documental, pero los respectivos contextos de surgimiento han matizado sus intereses y estilos.

Realizadores solitarios⁹

Los documentalistas solitarios, por su parte, arman sus propios proyectos y en función de ellos forman equipos de trabajo.¹⁰ Igual que en los colectivos, el

⁸ En este punto quisiera mencionar que en la actualidad, *Canal 6 de Julio* considera que ha tomado distancia del cine militante haciendo a un lado su postura política y abordando el conflicto desde distintos puntos de vista.

⁹ Sobre las experiencias solitarias de realizadores profundizaremos con más detalle en el Capítulo 3.

¹⁰ Me interesa destacar que aunque les llame "Realizadores solitarios" el cine -cualquiera que sea el género- siempre es una actividad que requiere de la participación de varias personas; es decir, el cine es una actividad colectiva.

conjunto es muy amplio; mientras que hay realizadores más preocupados por la estética, otros intentan de manera permanente cambiar el mundo. A pesar de la inmensa gama comparten características fundamentales; todos usan el documental como una herramienta que facilita y promueve el ensanchamiento de la conciencia social. Con diferentes intensidades, lo usan como medio para interpretar reflexiva y estéticamente diversos aspectos sociales. Los principales temas que abordan son: vida cotidiana, movimientos sociales (armados, urbanos, indígenas, campesinos, populares), movimientos por la defensa de la democracia, la paz, los derechos humanos, la diversidad sexual; y temas tales como indígenas, mujeres, infancia, juventud, pobreza, fronteras y medio ambiente. A través de estos contenidos intentan dar voz a las diferentes realidades sociales y ser una vía de comunicación alternativa que de cuenta de realidades comúnmente ignoradas.

Festivales, concursos, muestras

Para difundir sus trabajos, los dos grupos operan a través de festivales -que contienen muestras itinerantes o concursos-, a través de Internet o por circuitos alternativos como eventos académicos o proyecciones públicas. Llevan a cabo foros en el interior de la república y se han insertado en las distintas redes internacionales de intercambio de video documental, manteniendo encuentros periódicos. Son bastante accesibles a las peticiones e invitaciones de la sociedad en general, en estos casos la difusión de los trabajos es gratuita, mientras que en los festivales el costo de la función depende del espacio de exhibición. Aunque ya

había algunos espacios temporales para difundir este género cinematográfico, la mayoría de ellos han nacido y proliferado a partir del año 2000.¹¹

Uno de los más importantes por haber abierto brecha y marcado la línea de los siguientes, fue el festival *Voces Contra el Silencio*, creado por la productora *Marca Diablo*.

“... en marzo de 2000 nace Voces contra el Silencio. Video Independiente A.C., organismo no gubernamental, independiente e integrador, dedicado a promover el reconocimiento del género documental de carácter social realizado en video, como un medio audiovisual de carácter y definición específicos, estrechamente vinculados a los movimientos sociales y al conjunto de la sociedad civil, mediante el mantenimiento de relaciones de trabajo con videoastas, académicos, investigadores, organizadores y activistas de organizaciones no gubernamentales nacionales e internacionales; así como de la estructuración de un sistema que abarque la producción, distribución y exhibición de las obras del género documental para beneficio, no sólo de los creadores en particular, sino de un público interesado en conocer, reflexionar y transformar su realidad individual y social”¹²

Concientes de los diversos factores que golpean y caracterizan a la época actual, los organizadores encuentran necesario reconocer y valorar las diferencias culturales del mundo global; en consecuencia, se asumen como un movimiento preocupado por mantener viva la memoria histórica. Para este festival, la tarea ineludible de la labor documental es abrir espacios para la diversidad, asegurando que no crezca la distancia entre quienes tienen recursos para preservar sus

¹¹ Además de los que haremos referencia aquí destacan: Festival de Documentales Ambulante, Festival de Cine y Video Indígena; Festival de Cine de Guadalajara; Festival de Documental de la Frontera; etc.

¹² www.contraelsilencio.org

identidades y aquellos que al no tenerlos, son dejados atrás en la *ciberhistoria*.¹³ *Voces Contra el Silencio* cumple varias funciones, una de ellas ha sido conformar un espacio de encuentro a nivel hispanoamericano, a través del cual ha creado una red de video documental independiente, lo mismo que una vasta videoteca. Este Festival no utiliza salas comerciales para sus exhibiciones y, en efecto, tiene una alta participación de otros países. Los niveles de calidad de las producciones que concursan es muy diverso, hay quien participa con la *opera prima* y realizadores con mayor experiencia. Con un tinte más moderno e independiente, el cometido de *Voces Contra el Silencio*, recuerda a los primeros objetivos del INI: registro, rescate de las historias de grupos desfavorecidos y constitución de un acervo. Sin duda, las significaciones con las que esta asociación se abandera descienden de los mismos intereses que generaron el AEA, sólo que esta vez la necesidad se genera desde los productores y no desde una institución gubernamental.

Un festival muy reciente pero de gran proyección es el Festival de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF). Fue creado por la productora *La Maroma*, tiene una periodicidad anual y tan sólo en la primera edición logró el apoyo de diversas instituciones públicas y privadas.¹⁴ Para los organizadores, la realización de este festival responde a la demanda de un público ávido de documental; en palabras de Pau Montagud, director de *DOCSDF*:

“Existe un circuito de festivales de cine documental en las principales ciudades del mundo, como en Toronto, Helsinki, Madrid, Roma,

¹³ *Idem*.

¹⁴ Entre las que se encuentran la Cineteca Nacional, el Instituto Nacional de Cinematografía (IMCINE), la Filmoteca de la UNAM, la Universidad del Claustro de Sor Juana, Cinemanía y Cinemex.

Lisboa, Barcelona, pero no en México... hasta ahora. Esto se explica porque en México, pese a su gran energía creadora y a su notable producción, hacen falta ventanas de exhibición para este género cinematográfico.”¹⁵

Las secciones que lo conforman son: *Muestra de festivales*, que es una selección de filmes galardonados en los encuentros más importantes; *Panorama*, compuesta por documentales de calidad que han contado con escasa exhibición; *Muestra de documental mexicano*, el eje de *DOCSDF* que incluye películas producidas desde el siglo pasado y hasta el presente año; *Homenaje*, que en la primera edición estuvo dedicado al realizador cubano Santiago Álvarez, y *País invitado* —en el primer festival se presentaron cintas que abordan la Guerra Civil, la dictadura de Franco y la transición hacia la democracia en España—.

Los objetivos de *DOCSDF* están encausados a lograr que la Ciudad de México esté a la vanguardia del emergente circuito internacional de cine documental a través de una amplia proyección internacional, difundiendo los mejores documentales del mundo, conformando un punto de encuentro y foro para aficionados, estudiosos del tema, realizadores y productores. Asimismo tienen como prioridad difundir, estimular y promover el documental mexicano, fomentar el consumo del documental en lengua hispana y ser una oportunidad para los talentos latinoamericanos de mostrar al mundo sus propuestas. Es importante destacar que aunque las metas estén principalmente dirigidas a la consolidación del género, conciben al documental como:

¹⁵ Pau Montagud; en: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/sections/showPrint.php?fecha=2006-07-19>

"... una forma muy rica de expresión que nos permite abrir los ojos y expandir nuestras conciencias, pues nos hace percibir la realidad de nuestro entorno."¹⁶

Joaquín González, miembro del comité organizador, nos cuenta sus motivaciones alrededor del documental:

"Para mí el documental es una ventana de exhibición. Colaboro en este festival, primero, porque tengo un gusto previo por el documental, una necesidad de ver documentales. Después porque supuse que debía haber más gente, igual que yo, interesada en ver este cine. Algo que me gusta del cine documental en la actualidad, es que no hay ceses de producción, sino que hay mucha gente tomando cámaras y registrando la realidad en miles de lugares diferentes. Entonces creo que vale la pena que la gente vea cosas o historias que nunca más se van a ver o que difícilmente tendríamos la posibilidad de acercarnos. Por otro lado, también creo que es importante que no haya reflectores, como una manera de evitar la intervención del mercado y la comercialización."¹⁷

Es decir, con todo y que en este festival no se percibe el apuro por salvaguardar la memoria o ser un medio alternativo de comunicación, en lo que se refiere a la comprensión del documental sí se observa aquella intención de un mejor entendimiento del medio que nos rodea, así como la preocupación por mantenerlo al margen de la lógica mercantil.

Otro interesante espacio de exhibición es el Festival de la Memoria, que con un estilo propio se realiza en Tepoztlán, Morelos. Al igual que los otros festivales, éste tiene como primer objetivo abrir más opciones y ventanas al cine documental, pero a diferencia de la mayoría de ellos no se realiza en la Ciudad de México.

¹⁶ Inti Cordera en: *Idem*.

¹⁷ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Joaquín González de la Vega Velásquez; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Alejandra Islas, reconocida documentalista y codirectora del Festival de la Memoria comenta:

“Los principales festivales de cine en nuestro país se realizan en las grandes ciudades, capitales casi todas. Nosotros decidimos alterar ese proceso, también en un ánimo descentralizador.”¹⁸

En este sentido, una de las principales intenciones de este evento es experimentar con otro tipo de audiencia, así como retomar las prácticas de los estudiantes de cine de la década de los setentas en las que se intentaba vincular a la población con este medio de expresión, y convertirlo en un recurso de encuentro y diálogo al interior de la comunidad, dejando completamente fuera la comercialización del cine.

“Estamos logrando cosas súper importantes, como por ejemplo traer el cine a Tepoztlán. El auditorio que estaba abandonado para el cine, con los proyectores descompuestos –que tiene proyectores de 35mm-, parece ser que a partir de esto ya se van a arreglar los proyectores, parece ser que el patronato del auditorio ya decidió comprar un proyector digital y resulta que hay un grupo aquí, unas amigas, que tenían un archivo enorme de cine de calidad, de cine de arte, de cine comercial bueno, un acervo como de mil títulos que lo tenían en Cuernavaca y ya se lo trajeron para acá. Entonces, a partir del Festival ya se va a quedar el auditorio para función, el patronato está muy convencido de que es una de las actividades que faltaban aquí porque pues hay música muy buena, hay cosas así, pero ya se había perdido el cine.”¹⁹

“... la audiencia aquí en Tepoztlán es muy híbrida, yo pienso que aquí vivimos-convivimos gente de fuera, flotantes, extranjeros, la gente de aquí, luego pues hay una diversidad muy grande, desde hippies o poshippies hasta políticos acomodados, hay de todo, ¿no? Entonces como que es un público muy variado. Vamos a ver qué pasa con esta

¹⁸ www.festivalmemoria.com

¹⁹ Cordero Marines, Lilita; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

audiencia híbrida y luego ya con los pueblos de los municipios a donde vayamos. Que ahí sí es otro tipo de público porque vamos a llevar una muestra del Festival. Eso se me hace muy padre porque es como lo que hacían los cinecluberos de los años setenta los que andaban con un proyector de cine y lo llevaban a los pueblos y ponían una sábana y proyectaban ahí, entonces se me hace bonito ¿no?, como retomarlo. Claro, ahora con lo digital pues se facilita, entonces, pues yo creo que esa parte puede ser muy linda. Y también va a ir a Cuernavaca, porque pues ahí ya tenemos una audiencia joven muy amplia, ¿no? por todas las universidades que hay.²⁰

Este festival también considera que el género documental se encuentra en un momento de auge y revaloración, por ello intenta fortalecer la cultura del documental en México. Alberto Becerril, también codirector del festival menciona:

“Acciones como ésta en Europa y Estados Unidos han servido para que este género sea más popular. Además, el Festival de la Memoria funcionará como un generador de análisis y reflexión sobre nuestro propio quehacer como documentalistas”²¹

El encuentro consta de tres secciones: el concurso, la muestra de documental latinoamericano contemporáneo y el Coloquio sobre Memoria y Creación Documental; las cuales procuran generar convivencia, encuentro y diálogo entre realizadores.

Una variante muy diferente de festivales que no puedo dejar de mencionar son aquellos que se dedican principalmente al cine independiente de ficción, pero que a raíz del auge de la producción documental y de la buena calidad de estos trabajos, se han abierto a esta categoría. Son más comerciales que los otros espacios de exhibición, hay alfombras rojas, actrices y actores guapos y famosos,

²⁰ *Idem.*

²¹ www.festivalmemoria.com

pero suelen premiarse a documentalistas de mucho renombre y trayectoria. Un buen ejemplo sería:

“El Festival Internacional de Cine de Morelia surge de la necesidad de crear un punto de encuentro único en nuestro país entre los cineastas mexicanos, el público de Michoacán y la comunidad fílmica internacional. El Festival Internacional de Cine de Morelia tiene como finalidad establecer un foro en el cual promover a los nuevos talentos de cine mexicano, presentar su trabajo en el marco de una amplia gama de propuestas cinematográficas internacionales, así como difundir la enorme riqueza del estado de Michoacán. (...)

Desde el año 2003, fecha de inicio del festival, se implementó un nuevo concurso para complementar la renombrada Sección de Cortometraje Mexicano: la Sección de Documental Mexicano, la cual reafirma nuestro compromiso con este género de gran vigencia en el cine nacional.”²²

Con la creación de esta sección, se abrió un espacio más de encuentro entre documentalistas para reflexionar sobre esta labor e intercambiar experiencias. Reúne a múltiples figuras del mundo documental nacional e internacional en exhibiciones, mesas redondas y conferencias magistrales. Sin embargo, debemos notar que en este festival está ausente el compromiso social, pues pone mayor énfasis en aspectos de calidad estética. Si bien la curaduría de la sección documental es buena, a los documentalistas más comprometidos les preocupa que en medio de tantos reflectores, el deber social de este género se desvanezca.²³

Alejandra Islas cuenta su experiencia:

“Aunque los festivales incluyen secciones de documental, no son especializados en documental. Más bien usan al documental como relleno y le dan toda la relevancia y la cobertura y los reflectores a la

²² www.moreliafilmfestival.com/ASP/mision.asp

²³ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

ficción, no al documental. Yo tenía muy buenas expectativas con el Festival de Morelia, me encantó el festival, participé en él, pero me sentí muy incómoda porque la verdad cuando participé como realizadora pues yo veía que toda la atención estaba en la ficción a pesar de que la sección de documental es como el plato fuerte de ese festival. Entonces yo decía, bueno, nos van a tratar muy bien, nos vamos a sentir valorados en este festival, ¡qué bueno!, y no había tal, o sea, has de cuenta que yo llegué con mis Muxe's ahí a la presentación y había una alfombra roja para que pasaran tres actrices mediocres y no los protagonistas de nuestros documentales. Claro que ellas como son muy intrépidas, pues se lanzaron a la alfombra roja y desfilaron por ahí, ¿no? Mala onda y, bueno, estas cosas que dices, estos festivales muy grandes que tienen tanto dinero y tantos intereses de por medio -porque finalmente compiten entre ellos- son empresas, grandes empresas o monopolios las que están detrás de los festivales."²⁴

La intención y proyección de este tipo de festivales es muy diferente a los que hemos mencionado aquí, pero es importante no dejarlos de lado porque también forman parte del escenario documental. Debido al éxito de este género, a la calidad de las producciones y al interés del público, los organizadores de estos grandes eventos se han animado a invertir en él dándole un espacio de exhibición y difusión que antes no existía. Por otro lado, también ha generado un ambiente más comercial que, inevitablemente, pone otros factores en juego; tales como el exhibicionismo, el protagonismo, la búsqueda de la fama, etc.

Quedan muchos festivales por mencionar, la gama es bastante amplia. Como los que aquí señalamos, cada uno tiene su propio estilo, alcance, audiencia, proyección y particular preocupación; estos variarán en función de los intereses e ideales de los organizadores. A pesar de tal diversidad, tienen como objetivo

²⁴ *Idem.* Alejandra Islas, recibió el premio al mejor documental en este Festival durante la edición 2007.

común la consolidación del género, y a excepción de los eventos más comerciales, todos conciben al documental cinematográfico como un medio privilegiado en el entendimiento entre los distintos grupos que conforman la humanidad.

Usos y nexos fugaces

Hasta aquí he desarrollado solamente los principales marcos que caracterizan al mundo documental. Hacer un recorrido exhaustivo de este campo tan vigente, en pleno crecimiento y cambio, alcanzaría para muchos trabajos de investigación; igual que cualquier otro, es posible extenderlo al infinito. No obstante, es necesario mencionar que el ámbito del documental cinematográfico no se agota con los festivales y las productoras. Por el contrario, se vincula constantemente a otras esferas de la cultura, la universidad y la política, pero de manera fugaz o circunstancial. Revisemos algunos ejemplos:

Cineclub

En los últimos años ha comenzado a retomarse la modalidad del cineclub, estas iniciativas tienen distintos orígenes, pero su importancia radica en que son un foro más para aquellas producciones cinematográficas de corte artístico y menos comercial. En ocasiones, estos espacios dedican una parte de la cartelera al género documental, como el Cineclub del Museo Casa León Troski, que abre -todos

los miércoles- una sala para 80 personas y presenta un trabajo de este tipo. José Benitez, el organizador de este espacio señala:

“Tiene como propósito rescatar la esencia de esos espacios creados por la sociedad civil y no por instituciones o partidos políticos, y donde se pueda apreciar películas que nunca se verán en las salas cinematográficas”²⁵

Otro espacio similar sería el Cineclub Primer Cuadro, conformado por un grupo de jóvenes que con la iniciativa de difundir y conocer más el séptimo arte han ido conformando un importante acervo. Tiene lugar en las instalaciones del Centro Cultural de la delegación Cuahutémoc, Teatro del Pueblo, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Cuenta con 550 asientos, la entrada es gratuita y organizan ciclos de documentales como el que presentó trabajos hechos por Oscar Menéndez,²⁶ quien denominó la exhibición “Cuatro documentales hechos desde la oposición”.²⁷ El cineasta expresó en una entrevista con motivo de la presentación, que siempre ha mantenido una postura política de oposición, por ello

²⁵ <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/25/index.php?section=espectaculosartide=a11n1esp>.

El cineclub comenzó con el ciclo *Seis estrenos de cine documental* que incluía: *Juárez, dónde las mujeres son desechables* de Alex Flores y Lorena Vassolo; *Azul. Viento del norte*, de Gilda Cruz Revueltas; *Cavallito entre rejas*, de Sula Eremberg, María Inés Roqué y Laura Imperiale; *Cuerpo, Casa, Madre tierra* de Lilly Wolfensberg; *Juan Gelman y otras cuestiones* de Jorge Denti; y *La otra historia: La Guerrilla* de Julio Pliego.

Otro ciclo de documental que tuvo lugar en este cineclub fue *La vanguardia soviética. El gran debate*. Las cintas que se proyectaron fueron: *El fin de San Petesburgo* de Vsevolod Pudovkin; *La Tierra* de Alexandr Dovjenko; *El canto de los héroes* de Joris Ivens; *Tres cantos sobre Lenin* de Dziga Vertov y *El expreso azul* de Ilya Traubeg.

²⁶ Oscar Menéndez es documentalista desde 1962 y fundador de la productora La Rana del Sur, nacida en 2003 y dedicada a difundir la cultura, el arte y las ciencias sociales. Las colecciones que produce difunden el trabajo de investigadores y realizadores de Morelos. Todos los temas son de realizadores de cine y video independientes; documentan y narran acontecimientos no considerados en la versión oficial de la historia.

²⁷ Los documentales que se presentaron fueron: *Homenaje a Heberto Castillo, los años difíciles 1968-1971*; *Primer Cuadro*; *Rubén Jaramillo, líder agrario, una historia mexicana*; y *Homenaje a Juan Rulfo, espacios de Rulfo*.

ha tenido no pocos problemas para exhibir sus materiales. Considera que el documental, al ser historia y testimonio, no interesa al gobierno su proyección, de ahí que sea fundamental el cineclub Primer Cuadro. Comenta también sobre el panorama actual:

“el documental está empezando a tener auge, pero no tenemos acceso a los canales de televisión, que no entienden qué pasa con los documentales. La Cineteca Nacional nos ha rechazado *La batalla por el Casino de la Selva*. No contamos con apoyos institucionales dedicados al cine. Trabajamos en cineclubes.”²⁸

Es decir, ante la falta de foros y la ausencia de sostenes para la producción, estos pequeños espacios -donde confluyen otras actividades culturales-, son parte importante del circuito de exhibición de este género cinematográfico y de las vías para su fortalecimiento; independientemente de que se apoyen en instancias gubernamentales o en iniciativas autónomas.

Universidades

El mundo universitario y académico también se vincula y forma parte de la producción documental. En el capítulo anterior vimos que esta conexión existe desde las etapas tempranas del desarrollo de este género y observamos las distintas utilidades que se le dieron en función de las ideologías reinantes. Hoy en día, esta relación se da de muy diversas maneras; conviene destacar una de ellas.

²⁸ Cruz Bárcenas, Arturo; *La Jornada*; México; 4 de enero 2006; p. 8ª.

La Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), junto con la asociación civil *Comunicación Comunitaria*²⁹ y el programa *Enlace Comunitario*,³⁰ realizaron un ejercicio de Transferencia de Medios. A partir de un taller de memoria histórica, estudiantes de video y gente de las distintas comunidades de la Ciudad, elaboraron documentales.³¹ El objetivo inicial era crear un puente entre la academia y la sociedad, para que ésta última pudiera mostrar sus propios personajes. Comenta la documentalista Irma Ávila Pietrasanta, de *Comunicación Comunitaria*:

"A esta sociedad, especialmente las comunidades de origen indígena, le ha tocado ser interpretada por otros, y lo que nosotros hicimos fue darle la posibilidad a la gente de presentarse con su propia visión, con sus propios personajes. Es una primera experiencia para resaltar relatos de la ciudad y darle la herramienta a la gente para que se exprese en su propia lógica y registre sus historias para su gente."

²⁹ Comunicación Comunitaria A. C. está integrada por comunicadores, artistas y ciudadanos interesados en colaborar con la democratización de los medios de comunicación. Consideran que no hay democracia posible sin un ejercicio real de la libertad de expresión y el derecho a la información. Su misión principal es acercar a los medios de comunicación a la gente. Imparten talleres de producción radiofónica, serigrafía, recepción crítica, etc. Cuentan con un cineclub en video, una radio comunitaria; un centro de documentación comunicativo, sala de Internet y espacios para la producción en video.

³⁰ La coordinación de proyectos de Enlace Comunitario se creó con el propósito de contribuir en la construcción de una universidad comprometida con alcanzar una sociedad justa y democrática. El propósito es que todos los habitantes de las zonas de influencia directa de la universidad –no sólo los estudiantes- la entendieran como un espacio con el cual puedan interactuar con propósitos culturales, sociales, e incluso, buscar soluciones a sus problemas. Para ello, Enlace Comunitario se propone servir de puente entre las instancias académicas de la UACM y las comunidades de la Ciudad de México.

³¹ Los diez documentales producidos fueron: *Chinampas por asfalto* (la historia del fin de las chinampas en Iztapalapa), *Acahualtepec a ritmo de carnaval* (Los troqueros en el carnaval de Iztapalapa), *Muñecas reciclables e hijos del caos* (sobre la roquera Issa Rock), *Niño Emmanuel* (historia del santo niño de Santiago Tepalcatlalpan), *Inemiliz Inekipanoliz* (la vida Estanislao Ramírez, heredero de nobleza prehispánica y científico connotado), *Cantares errantes, músicos ambulantes* (las calles y sus sonidos), *Chopo Kontrakultural* (sobre el popular mercado del rock y temas circundantes), *Meyehualco* (la historia de su capilla), *La sazón de mi gente* (gente tradicional hecha de plantas silvestres) y *Creadora de sueños* (la vida de Felisa Segundo, líder de las mujeres migrantes mazahuas).

Los trabajos fueron financiados por el Gobierno de Distrito Federal, mientras que se negoció con las televisoras públicas para transmitir estos documentales. Independientemente de los fines políticos que pudiera haber tras estas acciones, es innegable que la UACM está contribuyendo a la conservación y configuración de las memorias históricas en las distintas zonas de la Ciudad, al tiempo que dota de las herramientas que permiten a los ciudadanos apropiarse de los medios de comunicación para satisfacer sus necesidades y demandas.

Otras instituciones como la UNAM, por ejemplo, que ofrece anualmente el Premio José Roviroza al mejor documental mexicano; exhibe en sus salas de cine ciclos de este género, dan lugar a eventos académicos en los que se discute este ámbito de la cinematografía y durante ciertos homenajes o conferencias también se presentan documentales relativos al tema en cuestión. En la Escuela Nacional de Antropología e Historia, por otro lado, desde el 2005 se celebran las Jornadas de Antropología Visual, en las que generalmente se aborda este ámbito.

Mobilizaciones políticas

Hay varios ejemplos de la liga de este género con agitaciones políticas. Uno de ellos se gestó en el seno de las movilizaciones poselectorales de 2006 en repudio a las anomalías registradas durante las elecciones presidenciales, mismas que arrojaron un cuestionable resultado. La situación propició el compromiso y la movilización de amplios y diversos sectores de la población, como el caso del

cineasta Luis Mandoki. Este director se dio a la tarea de producir varios documentales en apoyo al candidato presidencial, Andrés Manuel López Obrador. Los trabajos mostraban entrevistas, datos, cifras e imágenes a cerca de las irregularidades del proceso electoral; asimismo, daban cuenta del gran apoyo que el candidato recibía, así como ciertos aspectos estéticos del movimiento. Aunque se transmitían durante las manifestaciones, también se vendían en grandes cantidades; la concurrencia los compraba con gusto y cierto espíritu coleccionista: "yo tengo el uno y el cuatro", se escuchaba, "yo ya los tengo todos", decía otro. La gente estaba pendiente de cuándo saldría el siguiente documental. En mi opinión, estas producciones jugaron un papel importante, ya que reforzaron la postura política del movimiento e hicieron frente al tipo de información que difundían los medios masivos de comunicación en contra de este candidato. El éxito se debió a la necesidad de *otro* canal de información que ayudara a sustentar la postura política del movimiento.

Con este ejemplo, podemos observar cómo los documentales ayudan a reforzar y guiar las ideas; cumplen múltiples funciones que se complementan unas a otras. En primer lugar, refuerzan la ideología del movimiento social a la vez que forman parte de él. En segundo, contribuyen a crear un sistema de ideas -en este caso distinto al que generan los medios masivos de comunicación-. Por último, en tanto documento visual de lo sucedido, preservan miradas distintas, susceptibles de heredarse a generaciones futuras. No será casualidad entonces, en este auge

de la cultura visual, hallar en las redes de los nuevos movimientos sociales del mundo a documentalistas comprometiendo sus saberes.

Experimentos de organización gremial

Durante el último año un buen número de realizadores se ha reunido con el fin de lograr la consolidación del gremio y hacer frente a las carencias que sufre. Este esfuerzo derivó en el *Foro Mexicano de Documentalistas*, que intenta ser un espacio de convergencia para todas las personas relacionadas al quehacer documental en México, lo mismo que trabajar por intereses comunes. Sin duda, el proyecto es pertinente en el contexto actual; no obstante, para ser verdaderamente representativo debe vencer el desafío de incluir a toda la gama de realizadores que conforman el escenario mexicano y evitar favoritismos de grupo.

Red internacional

El contexto nacional al que hemos hecho referencia se inserta en la dinámica internacional de producción documental. Como veremos con algunos ejemplos, ésta se conforma de manera muy similar a la nuestra. En el escenario global, lo mismo encontramos productoras y festivales alternativos que aquellos más cercanos a la farándula cinematográfica; además del género, lo que vincula a esta red es la percepción de que el documental es útil en el desarrollo de una mirada más crítica y menos pasiva de la realidad social del mundo. Por supuesto, esto se

da con distintas intensidades. En Argentina, por poner un ejemplo, está el muy comprometido *Movimiento de documentalistas*, el cual plantea:

“Reconocerse como movimiento (acción...práctica) exige definir fuentes, márgenes y alcances. Este movimiento, con vocación de amplitud, no es mezcolanza. Posee preferencias, posiciones, prejuicios y contradicciones en estado de trabajo autocrítico. Nos mueve cierta necesidad de acción que promueve lenguajes audiovisuales en construcción permanente. Nos convocan y movilizan las acciones humanas documentadas, documentales y documentables que construyen objetiva y subjetivamente la realidad. Nos unen y motivan las ganas de contribuir en lo posible al enriquecimiento y transformación del documental en simultáneo con la transformación de la realidad toda. Se trata de un Movimiento que se autodefine en la práctica como una acción no indiferente en las luchas por la libertad humana.”³²

Al igual que las productoras que mencionamos para el caso mexicano, ésta asume una postura de responsabilidad con la realidad social; pero a la vez, es también un espacio de discusión y formación para gente interesada en este ámbito. Un aspecto que la hace muy sugestiva y que le ha dado un amplio reconocimiento en los sectores alternativos a nivel internacional, es que propuso el *Festival Tres Continentes del Documental* que se realiza desde el año 2002 en distintos países.

El evento propone lo siguiente:

“Casi siempre la relación de los documentalistas de toda la América oprimida con sus colegas de Asia y África ha sido a través de los festivales y mercados organizados en Europa y los Estados Unidos. Pero creemos que ha llegado el momento de que nosotros construyamos nexos directos con nuestros colegas de aquellos continentes.

Aunque nuestros pasados puedan ser diferentes, nuestros presentes son en muchos casos similares y el futuro que nos espera, por medio de la globalización y la invasión colonialista, parece condenarnos a

³² www.documentalistas.org.ar

todos por igual a la mendicidad, a la mediocridad y a la imitación de modelos de exclusión, supuestamente hegemónicos, padeciendo casi infinitas formas de censura directa o indirecta, solapada o encubierta, política o económica.

Pero no estamos dispuestos a entregarnos sin luchar.

Enfrentada a las nuevas formas de colonización, la cultura de nuestros pueblos lucha, resistiéndose a la masificación y a la opresión, y está generando permanentemente cuerpos de independencia e insubordinación, de originalidad y de creatividad vital. Nosotros, los documentalistas, podemos y debemos apoyarnos en esas luchas para lanzarnos a compartir nuestras experiencias con otros que, como nosotros, encuentran en los documentales una clave para la resistencia.³³

En primera instancia persigue la preocupación por consolidar el género -inquietud que hemos percibido en los eventos de este país-. En este caso, la forma de lograrlo es reforzando los lazos internacionales entre documentalistas, pero revirtiendo la tendencia predominante de los circuitos de exhibición. Quiero decir, dejando fuera a las grandes potencias cinematográficas, abandonando las vías que sólo pasan por Europa o Estados Unidos y que de manera circunstancial le dan espacios a otros continentes. Desde esta perspectiva, es que la propuesta esboza al documental como un medio más de lucha y resistencia, capaz de hacer frente a la opresión cultural. Documentalistas mexicanos han sido reconocidos por este encuentro y han tenido oportunidad de mostrar sus trabajos; México mismo ha fungido como sede alterna. De manera particular, sugiero poner atención en los objetivos de este evento, ya que reúne aspectos clave que considero, revelan en buena parte la dirección de la producción documental en el mundo.

³³ *Idem.*

Por otro lado, están los festivales con una superior proyección mediática como *Sundance*, que es el mayor encuentro de cine independiente de Estados Unidos. Surge como iniciativa del reconocido actor Robert Redford, a quien le interesaba generar un espacio que diera oportunidad a jóvenes creadores ajenos a la gran industria de Hollywood.³⁴ En un principio *Sundance* fue un instituto de cinematografía, pero pronto se vio la necesidad de mostrar al público los trabajos que los jóvenes cineastas realizaban, por lo que en 1983 se creó el Festival de Cine Sundance. Si bien es también un espacio para el cine de ficción, el género documental ocupa un lugar reconocido.³⁵ El ámbito del documental mexicano se inserta también en este tipo de congregaciones. En la edición 2007, por ejemplo, compitió la documentalista mexicana Alejandra Sánchez –egresada del CUEC- con el documental *Bajo Juárez* que aborda el tema de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua. Mientras que Juan Carlos Rulfo, autor de *En el hoyo*, fungió como juez.³⁶

Igual que los períodos revisados en el capítulo anterior, la etapa contemporánea del cine documental se ha adaptado al contexto que le rodea. Algunos rasgos que encontramos en la actualidad, han permanecido vigentes a lo largo de varias etapas mientras que otros han mutado considerablemente, por lo

³⁴ Cabe mencionar que Robert Redford es uno de los impulsores iniciales del cine chicano, apoyó mucho a estos cineastas.

³⁵ El festival cuenta con las siguientes secciones: Documentales y dramáticas a competencia, World cinema Documentary Competition, World Cinema Dramatic Competition, Premier, Spectrum, New Frontier, Park City at Midnight y From the Sundance Collection.

³⁶ Juan Carlos Rulfo fue premiado como mejor documental en el festival de 2006 por su trabajo *En el Hoyo*.

que conviene detenerse a señalar algunos de ellos. Si bien hoy en día es difícil hablar de centros principales de producción documental en términos de espacios físicos, también es cierto que las metrópolis más desarrolladas y mejor comunicadas siguen teniendo el mayor índice de exhibición y realización. Pero a diferencia de otros tiempos, en éste los realizadores son conscientes de las fuerzas centralizadoras e intentan contrarrestarlas a través de la generación de festivales alejados de los grandes centros urbanos.

Ya he mencionado que el cine nació alrededor de un interés científico y que en el proceso de socialización esta práctica se fue convirtiendo en un negocio. Dependiendo del contexto, la empresa cinematográfica podía resultar exitosa o desventurada. En la actualidad, encontramos que esta situación no se ha modificado, la producción de un guión se decide en términos de ganancias o pérdidas posibles. Sigue siendo cotidiano que los cineastas deban arriesgar su patrimonio con tal de producir. En los inicios del cine, el exhibidor también trabajaba como tomavistas. Esta situación tampoco ha variado, debido en gran parte a la falta de recursos y apoyos, el director de cine documental hace las veces de guionista, sonidista, editor o fotógrafo.³⁷ En términos tecnológicos, por ejemplo, sucede lo contrario, las opciones de abordar una historia desde la cinematografía han aumentado. En la actualidad, el equipo que se requiere para llevar a cabo una producción es mucho más accesible, no sólo en términos económicos, sino también prácticos.

³⁷ Sin duda, esta situación puede variar. Generalmente depende del tamaño de las producciones y de los recursos que se tengan, pero es más común hallar "todólogos" en el género documental, que en ficción.

A diferencia de las modalidades revisadas en el capítulo anterior, que presentaban características más o menos homogéneas, encontramos en el presente una cantidad innumerable de temas, influencias y estilos en la producción que responden a las necesidades de un solo momento; tal diversidad se extiende fácilmente a festivales y nexos circunstanciales. En menor escala, el intercambio internacional de cintas se había dado desde los inicios del cine; pero actualmente la cantidad de circuitos de intercambio y conexiones entre festivales o productores de todo el mundo, es prácticamente inaprensible. Una cinta tiene más posibilidades que nunca de ser exhibida en gran parte del mundo; sin embargo, nunca había tenido tanto riesgo de ser ignorada por la mercantilización de los productos culturales.

En relación a la trayectoria del cine documental revisada en el capítulo anterior, mencioné que generalmente los auges estaban asociados a desestabilizaciones políticas. ¿Cuál sería el caso del auge actual? Considero que el aumento de producción responde principalmente a una generalizada falta de credibilidad en torno a los medios masivos de comunicación, a un rechazo por los contenidos que ahí presentan, a una necesidad de subvertir esta información y dar a conocer otras miradas. Es decir, creo que en parte, el documental contemporáneo es indicador de una crisis en el ámbito de la comunicación: entre los grandes consorcios comunicativos respaldados por el gobierno y el público. A esta situación se suman circunstancias que ya mencionamos y continuaremos discutiendo en capítulos posteriores, como la accesibilidad tecnológica, el

desarrollo de la red virtual mundial, el predominio del lenguaje visual, etc., que permean las maneras de comunicar y propician también estas producciones.

Una vez presentado el escenario del documental mexicano, es necesario decir que éste no funciona tan armónicamente como parece. Si bien la proliferación de espacios de exhibición a través de los festivales coloca al documental bajo los reflectores; la opinión de no pocos realizadores es que trae nuevos desafíos que de no superarlos, se pueden convertir en vicios que destruyan la difícil trayectoria del género. En el siguiente capítulo, mediante los testimonios recogidos en entrevistas, revisaremos algunas de estas críticas.

Capítulo 3

Atisbos:

linderos, imaginarios y experiencias

En este capítulo, a través de los testimonios recogidos en diferentes entrevistas, reflexionaré sobre distintos aspectos que conforman el fenómeno documental, tales como: definición, tarea, tradición mexicana de cine documental, censura, situación actual del campo y posibles futuros. Revisaré los factores que los llevaron a interesarse por este medio de comunicación y aquellas cuestiones que caracterizan sus respectivas obras o los llevan a elegir determinados temas. Debido a la gran cantidad de información recopilada, elegí cuatro entrevistas que – considero- representan los principales ejes de opinión en la gama actual del mundo documental. De esta manera, el lector podrá apreciar, cotejar y comprender la manera en que se despliegan las concepciones de un solo realizador sobre las distintas dimensiones del fenómeno, en relación con los otros tres – distintos a él- y con la genealogía de significaciones presentada en el capítulo anterior. Asimismo, permitirá apreciar aquellos elementos que, a pesar de la diversidad, comparten. La elección de estos realizadores y sus testimonios fue hecha en relación a sus distintas formaciones académicas, posturas sobre el

documental y etapas generacionales. La reflexión y discusión se construirá a través de 8 preguntas principales que formaron parte de la entrevista.

¿Cómo se hicieron documentalistas?

Carlos Mendoza¹

Documentalista mexicano de destacada participación política. Es egresado del CUEC y desde 1980 es profesor de ese centro en donde ha impartido talleres de cine directo y realización, lo mismo que la materia de cine documental. En 1980 le fue negado un *Ariel* al mejor documental que el jurado le había concedido² y al año siguiente gana de nuevo el mismo premio pero decide rechazarlo. En 1988 hace *Crónica de un fraude* y en 1989 funda la productora Canal 6 de Julio que, desde entonces, produce documentales de corte sociopolítico. Es autor del libro: *El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental*, editado por el CUEC-UNAM.

“No lo sé. Lo que sí te puedo decir es que cuando quería entrar al CUEC sabía que lo que quería hacer era documental. Más por la convicción de que era necesario, de que era útil. A mí, aunque tuve una buena temporada de cinéfilo, no me interesa esa otra parte del cine, la de la expresión exclusivamente personal. Yo quería ponerme como intermediario entre cierta información, cierta opinión y ciertos espectadores.”³

¹ Nace en 1951, entre sus trabajos sobresalen: *El chahuistle* (1981); *Charrotitlán* (1982); *Que renuncie* (1989); *Contracorriente* (1991); *Teletiranía* (2006); *Foxilandia* (2007); etc.

² El primero fue por *Tlatelolco: Las claves de la masacre* y el segundo por *Halcones*.

³ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Aunque Carlos Mendoza no sepa qué lo llevó a dedicarse al cine documental, en su respuesta es evidente que el compromiso social lo guía a elegirlo como una vía posible; muestra que la concepción previa que tenía sobre el documental era de un instrumento eficaz, necesario, con la tarea de informar a un público.

Alejandra Islas⁴

Egresada del CUEC, reconocida documentalista y guionista mexicana. Ha recibido diversos reconocimientos, entre ellos destacan el Ariel de Plata por mejor documental en el Festival de Tenerife, España y el premio al mejor documental en el Festival Internacional de Cine de Morelia. Actualmente, es directora del Festival de la Memoria, dedicado a cine documental; asimismo, alterna su trabajo como realizadora con la docencia en la Universidad del Estado de Morelos y pertenece al Sistema Nacional de Creadores. A través de un rápido recuento, relata cómo se volvió documentalista, los distintos contextos y experiencias que la influenciaron y las tendencias cinematográficas que la han guiado hasta donde está:

“Es que estaba en una época en que sí había un auge del documental, [*¿a qué época te refieres*]⁵ como en los setentas. O sea, yo ya era cinéfila y estaba con la onda de hacer cine ficción, esa era mi onda. Pero empecé a ver muchos documentales ya en el CUEC, y a conocer los movimientos de documentalistas que en esa época habían sido muy fuertes, sobretodo la influencia del cine cubano con Santiago Álvarez. (...) Eso fue una parte de toda esta efervescencia social, además pues yo era muy de izquierda, bueno lo sigo siendo, pero en

⁴ Entre sus realizaciones destacan: “Cerca de lo lejos”, “Memoria de una invasión”, “Crónica de una huelga”, “Tina Modotti”, “Eisenstein en México”, “Eisenstein en Oaxaca”, “Tierra de poetas”, “Iztacalco: Campamento 2 de Octubre” (en codirección con José Luis González y Jorge Prior), “La indignidad y la tolerancia serán derrotadas”, “El caso Molinet”, “Muxe´s: auténticas, intrépidas y buscadoras de peligro”, “Los demonios del edén”.

⁵ Pregunta mía a Alejandra Islas.

aquella época era una creencia así muy fuerte. Yo estudiaba sociología, entonces justamente me tocó en esa época un experimento que hicieron ahí en la Facultad de Ciencias Sociales, ahí en la UNAM. Un experimento de enseñanza al marxismo que lo hizo Raúl Olmedo y pues yo estaba ahí clavada. Pero al mismo tiempo me encantaba el cine, entonces me metí a las dos y pues me ganó el CUEC, el cine claro. Y ahí estaba yo mezclando porque también me gustaba la antropología, el periodismo y la literatura, estaba en todas esas dudas vocacionales, entonces dije: no, pues el cine es el que junta todo. Yo creo que esa formación, por un lado de la sociología -o más bien del marxismo- y después que muy jovencita estuve como un año en París y me tocó mucho el rollo de movimientos sociales allá; entonces, todo eso como que sí me dio una formación de mucha inquietud por lo social. Y en el CUEC pues también se vivían ese tipo de cosas, o sea, el CUEC realmente estaba regido por una asamblea. Fue muy curioso porque ahí los que dominaban todo ese rollo era el Grupo Octubre, del cual formaba parte [José] Woldenberg, era un radical, era pero súper radical, yo incluso un día quise entrar al Grupo Octubre pero me rechazaron. Entonces pues veíamos mucho cine de Cuba y todo eso, de Argentina, (...). Mi primer trabajo fue así, estilo Sanjinés y fue un trabajo que hicimos con un grupo de colonos que habían quemado su campamento, el Campamento 2 de Octubre. Que en esa época había movimientos de colonos muy radicales que tomaban tierras y se apoderaban de eso y se hacían justicia, ¿no? Eso ocurrió en Ixtacalco y ahí llegamos después de que ya había pasado todo, de que habían quemado el lugar, que habían reprimido, etc. Entonces como ya había pasado todo, pues lo reconstruimos, fue por toda esa influencia de Sanjinés y ya de ahí en adelante lo demás que hice en el CUEC fue documental. (...)⁶

El balance que hace Alejandra nos permite ubicar su formación en la etapa que denominamos *Cine Universitario* en el capítulo primero, un cine de denuncia, con tendencia hacia la politización de los temas abordados y en buena medida, comprometido socialmente. Este mismo contexto es en el que estudia Carlos Mendoza, por lo que no es casualidad encontrar cierta similitud entre sus posturas.

⁶ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Como ella misma lo dice y podremos constatarlo en los siguientes testimonios, el contexto de su formación fue y ha sido decisivo en su trayectoria como cineasta.

Juan Carlos Rulfo⁷

Reconocido documentalista, egresado del CCC, estudió Comunicación antes de comenzar a estudiar cine en 1988. Ha obtenido distintos reconocimientos, entre ellos sobresalen: el *Ariel* al mejor documental; premio *Ópera prima* del Festival Latinoamericano de Biarritz, Francia; y mejor documental en el Festival Sundance de Estados Unidos. A la solicitud de que me contara cómo pasó de la Comunicación a la Cinematografía, respondió:

"Porque me gustaba mucho la mezcla entre las cosas de música, de audio. O sea, todo empezó por escuchar música, por la melomanía. Y luego pues es fascinante la fotografía y todos los elementos que están alrededor de la cinematografía; digo, cada cosa que tienes, cada cosa que puedes usar. Teatro, música, pintura, la posibilidad de estar de metiche en todo, estar en todas las cosas al mismo tiempo. Es como la vida, lo único es que le agregas un formato en el cual vas a terminar que es un celuloide con el cual intentas expresar todas esos intentos de comunicarte con el espectador, que al final es la gente que ojalá un día se siente en una butaca y que vea lo que tu estás haciendo y que haya como un ir y venir de sensaciones, es donde está la comunicación. Ciencias de la comunicación, pues no es nada, lo único es que no tenía ni idea de lo que quería hacer, me emocionaban mucho... -pues sí- los fierros, las cámaras, la imagen, la fotografía. Pero de ahí a hacer dirección, no me lo imaginé."⁸

A diferencia de Alejandra Islas, los motivos que llevaron a Juan Carlos Rulfo a interesarse por el cine, no están vinculados con el contexto político que lo rodeó.

⁷ Nació en 1964, entre sus obras destacan: "Del olvido al no me acuerdo", "El abuelo Cheno y otras historias", "En el Hoyo".

⁸ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita)..

Por el contrario, hace referencia a una inquietud creativa –musical, visual- y a una fascinación por los aparatos tecnológicos; las cuales desembocan en un mero intento expresivo, comunicativo.

Eva Aridjis⁹

Joven cineasta mexicana, estudió Literatura comparada en Princeton, antes de estudiar cine en la Universidad de Nueva York, donde vive actualmente. Con el documental *Niños de la Calle*, fue nominada para dos *Arieles* –mejor película documental y mejor *ópera prima*-, y ganadora del premio a mejor documental en el Festival Internacional de Cine de Morelia en 2003. Cuenta qué la llevó a la cinematografía:

“Es cierto que estudié literatura antes de meterme a estudiar cine y que me gusta hacer películas de ficción tanto como documentales. Una de las razones por las que decidí trabajar en el cine es porque no me gusta limitarme. El cine te ofrece la posibilidad de contar historias como un escritor, de crear imágenes como un pintor o un fotógrafo, y de trabajar con sonido y música. También te ofrece la posibilidad de colaborar con mucha gente, ya sea con actores y tu equipo de trabajo, o con la gente que aparece en un documental. Tener tantas opciones y cosas que explorar es lo que me atrae del cine, e igualmente no me gusta limitarme a un género dentro del cine. Me interesa contar historias, ya sean ficticias o reales, y me gustan los personajes, sean ficticios o reales.”¹⁰

Encontramos en Eva Aridjis un interés creativo parecido al de Juan Carlos Rulfo, ese gusto por la multiplicidad estética que engloba la cinematografía parece ser

⁹ Nació en 1974, entre sus obras destacan: *The Collector* (1996); *Billy Twist* (1998); *Taxidermy, the arte of de imitating life* (1997-1998); *The Favor* (2006); *El pasajero* (2001); *Niños de la Calle* (2002).

¹⁰ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

uno de sus grandes imanes. Sin embargo, como señala Alejandra Islas, esa multiplicidad no sólo es estética, también es profesional; ella eligió el cine porque reunía todos sus intereses: sociología, antropología, literatura, periodismo; lo que se relaciona claramente con el interés literario de Eva. La posición de Carlos Mendoza, por el contrario, omite todos estos aspectos. Otro aspecto recurrente es el mundo de posibilidades que ofrece la cinematografía en cuanto a la ilimitada cantidad de realidades que se pueden explorar y que se convierten después en historias que contar. Vemos entonces, dos polos del interés en la actividad cinematográfica, el creativo relacionado a la multimedia y la tecnología por un lado, y el gusto curioso, investigador e informativo, por el otro. Igualmente, es curioso que encontremos la cinematografía –recurrentemente- como segunda carrera, esto parece indicar que el interés por el cine es heterogéneo, nunca va sólo, siempre se vincula a otras inquietudes.

¿Qué es el cine documental?

Carlos Mendoza

“El género documental es heterogéneo, tiene muchas vertientes. Yo creo que las categorizaciones que se han hecho son incompletas o insuficientes, y me parece que las distintas reglas o métodos que se plantean dependen mucho de su formulación desde esas vertientes. Ahorita hablábamos de estas que podríamos denominar “documental de creación” esto que está de moda (...). Y bueno está toda la otra vertiente del documental que –se podría decir- no encuentra que las películas sean un fin en sí mismo, son subgéneros interesados en transmitir conocimiento a través de las películas documentales, conocimiento de tipo político, social, antropológico, científico, etc; pero que se asumen como un vehículo, sin menoscabo de lo artístico y de lo creativo. A diferencia de la vertiente de “creación” se asumen como algo útil, que se

usa para otros fines; en cambio esa otra expresión, que está de moda sobre todo en Europa, privilegia una visión supuestamente más artística, (no necesariamente) y una visión subjetiva y personal, y pone en primer plano la personalidad del realizador.”¹¹

Empezar con esta opinión puede resultar muy útil para ubicar a los siguientes realizadores. Carlos Mendoza señala las dos principales coordenadas del género documental; por un lado aquellos que se producen con el objetivo de transmitir un conocimiento, llevándolo un fin específico, y por otro, el documental de creación en la que se privilegian los aspectos estéticos y la particular subjetividad del autor. Claramente, Carlos Mendoza se inclina por la primera vía.

Alejandra Islas

“Como que hay muchas definiciones. Hay una que me gusta mucho, creo que la comentó Lupone o no sé quién, que decía que hacer documental es como el arte de acercarse a los otros; esa me gusta, no sé si la acuñó él, pero por ahí la leí y me gustó. La que a mí me gusta, así personalmente, es como decir que el documental es un pasaporte para entrar a otras realidades ¿no?, también. Es un pasaporte privilegiado porque con una cámara, una idea, una investigación y un punto de vista, pues te acercas. (...) Y eso de contar una historia con temas de la realidad me parece que es como el principal objetivo, a menos a mí es lo que me mueve, contar una historia. (...) Y sí pues es siempre un proceso de mucho aprendizaje sobre la realidad, sobre la condición humana, sobre todo lo que no se aborda. Es aprender de la vida y de las historias de otros, de otras, pero también va uno aprendiendo de sí mismo, es como un autoconocimiento también y es como estar más cerca de la vida. La ficción a mí me gusta mucho, porque tiene otras cosas que no tiene el documental: que puedes controlar todo, puedes idear lo que quieras, cuando quieras y con quien quieras y el documental pues tiene esa dificultad que a veces es un poco desesperante no poder llevar a cabo

¹¹ Cordero Marines, Lilita; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

tu escena o lo que tu visualizaste tal como querías porque siempre hay imprevistos, hay algo impredecible, a lo mejor la persona con la que estabas trabajando ya no quiere entrarle o en fin, hay mil cosas. Mucha incertidumbre, pero también eso es un aprendizaje muy interesante de cómo manejar todos los hilos de una producción documental, así sobre la marcha. El saber improvisar ayuda mucho a tomar decisiones rápidas, a saber cómo adaptarse a otras situaciones, a los cambios, los imprevistos. Yo creo que es muy difícil hacer documental pero al mismo tiempo es muy interesante, muy satisfactorio y muy formativo.”¹²

Para esta realizadora, el documental es una herramienta flexible para contar historias de la realidad; útil para acercarse a los otros, para aprender sobre otros entornos y sobre uno mismo. Es un espejo; es el resultado de la convivencia con la incertidumbre, el intento de comprenderla y ordenarla. Se opone al cine de ficción en tanto este permite mantener todo bajo control.

Juan Carlos Rulfo

“El cine documental... es como si me preguntan qué es la vida. No bueno, para mí el cine documental es cine, o sea no hacer cine documental, sino hacer cine, y te digo porque empecé haciendo eso antes que hacer cualquier otra cosa; es decir, no empecé haciendo ficción o haciendo animación. (...) O sea, hacer cine tratando de buscar las características clásicas de la estructuración de personajes, de crear personajes, de darles un papel, de definirlos lo más posiblemente. Por ejemplo, uno que sea un personaje más cómico, otro que tenga más la idea de darte historias de amor, otro que tenga que ver más con historias del destino y ese tipo de cosas. Entonces se trata de crear universos ¿no?, universos de la vida y sobre eso se basan esas historias. Entonces si se trata de separar entre este tipo de cine y el otro, por ejemplo, separar entre un documental y un reportaje, ahí si te puedo decir que la gran diferencia es el tiempo que te lleva hacer este tipo de cosas. Porque sí estas construyendo más este tipo de elementos, lo que te decía de la narrativa de los

¹² Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

personajes, las estructuras, todo ese tipo de cosas. Y en un reportaje, bueno, vas a la noticia, vas sobre el tema y vas sobre ese personaje pero con una idea muy concreta de lo que necesitas. (...) Y bueno depende de la creatividad que tú quieras como para poder hacer, poder jugar con esa realidad y con todas las herramientas que te da la cinematografía, que son riquísimas. Siento que se han dejado muy de lado, toda la gran potencialidad que tiene este tipo de formato. Más que llamarle documental porque tiene que tener información, ¿no? O sea siento que si literalmente te vas a este contenido de la palabra, pues en ese sentido es más bien como un formato que te permite ser mucho más independiente, abatir costos, pasar bastante desapercibido, poderte meter en la realidad, en las casas, en la gente, tratar de jugar con todas esas herramientas. Y por otro lado pues sí te metes en problemas porque luego necesitas ver cómo construir esa historia, con esos elementos que son muy, muy variados y muy ricos, o sea, tienen muchas interpretaciones, cada una de las cosas que cuentas de la realidad. Entonces básicamente es como el desarrollo que tiene o no, ese tipo de formato.”¹³

Como deja claro desde el principio, el cine documental para Juan Carlos Rulfo, es su modo de vida, de comunicarse. Su método consiste en buscar y generar universos a partir de una estructura dramática, de un ejercicio creativo entre la realidad y las distintas herramientas de la cinematografía. Para él, la distinción de cine documental es inútil; basta con llamarle cine. En cambio, señala que es un formato que da independencia, abarata los costos, que da la posibilidad de pasar desapercibido y de meterse en la realidad.

Como Carlos Mendoza, pero desde otra perspectiva, considera que debe poseer información; sin embargo, opone documental al reportaje en cuanto a la cantidad de tiempo en el proceso de elaboración. Desde esta perspectiva, el reportaje con un rápido proceso de producción, ofrecería una mirada superficial;

¹³ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

mientras que el documental, con tiempos más largos de trabajo, tendría como resultado una mirada profunda, de múltiples dimensiones. Esto último es curioso porque Carlos Mendoza, en su libro,¹⁴ ve un parentesco irreductible entre el reportaje –o periodismo- y el documental. Esta diferencia que a primera vista podría parecer insalvable, es en realidad una opinión muy similar que es importante resaltar. Para Carlos Mendoza el proceso de confección de un reportaje periodístico –igual que el documental cinematográfico- conlleva un afanoso trabajo de investigación. Es decir, ambos realizadores destacan la cantidad y profundidad del trabajo que conlleva una cinta, como carácter básico del género, pero cada uno lo pone de relieve de acuerdo a su estilo.

Eva Aridjis

“El cine documental es muchas cosas. Por un lado es un documento histórico, ya que un documental captura y preserva para siempre a una persona, a un lugar, a un evento, o cualquier otra cosa que existió en el mundo real. El cine documental también es un espejo. Un documental te abre la puerta y te deja entrar en otro mundo, y al entrar a ese mundo uno entra a la cultura de la cual nació ese mundo. Cuando uno ve un documental, uno sabe que está viendo una parte de un mundo más vasto y complejo. Por ejemplo, si uno ve un documental sobre un niño de la calle, o un inmigrante mexicano en los Estados Unidos, se entiende que como esa historia hay miles más. Finalmente, un documental debe ser una película bien hecha con valor artístico. Aparte de ser una obra educativa e informativa para el espectador, un documental debe tener una historia bien contada e interesante, imágenes atractivas y bien filmadas, y una estructura que funcione.”¹⁵

¹⁴ Mendoza, Carlos; 1999; El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental; México; CUEC-UNAM.

¹⁵ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Eva Aridjis, por su parte, introduce en la definición la dimensión temporal al entenderlo como un documento histórico capaz de preservar el mundo real. En coincidencia con Alejandra Islas, lo encuentra como un espejo y una ventana a mundos vastos y complejos. Sin embargo, Eva señala un rasgo esencial, a saber, que estos aspectos deben ser elaborados bajo las técnicas y métodos de la actividad cinematográfica. Debe ser una historia bien contada, con una estructura narrativa eficaz, debe contener imágenes atractivas y bien filmadas, debe ser una obra educativa e informativa, pero con valor artístico.

Estos cuatro testimonios nos ofrecen distintos aspectos que ayudan a advertir, aunque difusos, algunos linderos del documental. En primera instancia, nos encontramos con la diversidad de opiniones, mismas que reflejan una concepción más bien heterogénea y flexible que se configura en función de las respectivas inclinaciones de los realizadores. Por otro lado, el cine de ficción aparece constantemente como el más próximo confín, un espacio cinematográfico donde opera el control y la planeación. En contraste, el documental se percibe más como un proceso trastocado permanentemente por la realidad a la que se aproxima. Igualmente, se opone a las notas visuales superficiales, caracterizadas por no respaldarse en investigaciones profundas y serias, así como menospreciar un acercamiento más afectivo con la gente que se va a trabajar.

Sin embargo, más allá de cada enunciación, me interesa destacar los rasgos comunes en las voces de estos realizadores. Todos hacen referencia a él como una forma de vida o un medio para acercarse a la gente, una manera de estar en este

mundo y aproximarse a la realidad. Este último aspecto es importante y definitorio, si bien la noción de realidad es muy discutible, es evidente que para los realizadores es una categoría base, precisamente por ser su objeto de estudio y trabajo. Por ejemplo, aunque Alejandra Islas reconstruya sucesos pasados, hace énfasis en que está reproduciendo algo que una vez fue real y su manera de demostrarlo es montando escenas actuadas por los mismos personajes que sufrieron en carne propia los sucesos.

¿Creen que el documental tenga una tarea específica?

Carlos Mendoza

“Mira, yo creo que sí (...) Desde Vertov hay muchos que hablan de las ramas de conocimiento del documental como algo vinculado al conocimiento, hablan de cambiar el mundo a través de la visión. Entonces yo creo que sí, que tiene esa vocación el documental fundamental y más en sociedades que, como esta, hay un gran déficit de gente que no maneja el alfabeto, que lo maneja incorrectamente, o que lo maneje. Entonces yo creo que hay muchas cosas, mucho conocimiento del que se puede ocupar, que se puede difundir o puede transmitir un documental. No únicamente político, como te decía, antropológico, científico, social, etc.”¹⁶

Este realizador percibe al documental como una entidad capaz de portar y transmitir conocimiento. El conocimiento puede contribuir en el cambio social; de ahí que su labor sea más indispensable en regiones donde no hay acceso homogéneo a la educación.

¹⁶ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Alejandra Islas

“En mi caso, y creo que lo que comparto con otros colegas, es que también son inquietudes personales. Hay documentalistas que se interesan en una línea documental, social por ejemplo, y de esa manera están aspirando a que estos trabajos formen conciencia, expandan la conciencia de la gente. Que ayuden a transformar un poco más la visión, la vida de la sociedad, que logren mejorar. Yo creo que esa aspiración, no digo que todos, pero creo que muchos compartimos, que el documental tiene un contenido, también una misión educativa, pero no necesariamente didáctica, ¿no? Para mí, sobre todo, es ensanchar la mente, lograr abrir más la conciencia. Hace muchos años pensábamos que era una herramienta de cambio directa, pero yo creo que estábamos exagerando o que estaban exagerando sobre todo los documentalistas de los años sesentas, setentas. Bueno, era la época de las utopías entonces era muy lógico pensar así y creer firmemente que el documental era un arma de lucha, un instrumento de cambio. Pero realmente una película no hace eso. Estamos nada mas colocando un pequeño grano de arena para tratar de cambiar el estado de las cosas. Y claro, depende mucho de cómo esté hecho un documental, de su punto de vista, de tantas cosas ¿no? Pero yo creo que sí, el documental es muy útil para la sociedad. O sea, sí cumple una función social, pero para que la cumpla necesita verse y esa es la parte que por ejemplo este Festival¹⁷ pretende ayudar, a que realmente se vean los documentales para que cumplan esa función que deben cumplir, informativa, educativa, que toque las emociones de las personas a través de las historias tan impresionantes y sorprendentes que pueden tener los documentales.”¹⁸

En este testimonio Alejandra da una buena pista para entender los distintos usos que se hacen del documental; es decir, estos usos se relacionan con inquietudes personales. En su caso, tiene que ver con una preocupación acerca de la conciencia de la sociedad, por ello, a través de sus producciones, apuesta a alcanzar las fibras sensibles de las emociones para provocar una expansión y

¹⁷ Se refiere al Festival de la Memoria, del que ella es directora.

¹⁸ Cordero Marines, Lilita; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

mayor flexibilidad de la conciencia colectiva. No es casualidad, entonces, que tanto Carlos Mendoza como ella, pongan de relieve la misión educativa e informativa de estas producciones.

Juan Carlos Rulfo

“El objetivo es el acercamiento a la vida del hombre, o sea en general, como el cine de ficción. Como te decía, pensando que la cinematografía es esta manera de utilizar el medio como arte o como bien social, es decir, como trabajo por el bien de la humanidad. Pienso que tiene que ver un poco con la expresión de la vida de la gente y tratar de acercarse lo más posible para tratar de que haya comunicación. En ese sentido sí es una misión bastante universal, bastante desperdiciada por lo tanto, ¿no?”¹⁹

Con un matiz distinto, Juan Carlos Rulfo considera que la intención del documental es lograr un acercamiento a la vida del Hombre para lograr esa necesidad universal que es la comunicación. En este sentido, expresar las distintas formas de vida a través de un documental, correspondería a un bien humano, es decir, un bien social que apunta hacia una mejor comunicación y comprensión entre distintas personas. También menciona que a través de sus trabajos aspira a poder comunicarse con todo tipo de gente, establecer un diálogo es su principal satisfacción.

“Yo quisiera cada vez más que fuera para todo público, es decir, *En el hoyo* era para niños también. Lo que pasa es que les puede aburrir ver a un obrero, lo puedo entender, entonces yo quería que fuera muy juguetón y muy divertido y que también tuviera sus partes emotivas y que también hubiera niños (...). Y en ese sentido pues uno intentaría que fuera para todo mundo y poder captar sobre todo que

¹⁹ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

en ese tipo de cine hay mucha más gente y que la gente -una gran cosa que me gustaba de la gente- cuando sale de verla pues queda muy contenta, como muy sorprendida –y no son autocebollazos, que llevo un rato diciendo- sino más bien me sorprende que de veras a la gente sí le guste, eso te dice mucho. Es cuando ya te devuelven las cosas, llevas años trabajando solito haciendo una cosa tratando de editarlo y enseñándoselo a tus cuates y tratando de ver qué es lo que piensan y pues eso es distinto que cuando lo presentas en un auditorio con mil y pico de gente pues la gente reacciona por una parte como tu quisiste y en otras tú sabías que iban a reaccionar de esa forma y reaccionan y dices: wow! pues está buena esta onda y ahí es cuando se cierra el círculo de hacer una cosa, cuando la gente lo recibe. Entonces pues sí es trabajar para la gente y muchas veces a ciegas porque por ratitos no sabes muy bien qué va a pasar.”²⁰

Resulta interesante, desde la perspectiva artística, esta necesidad comunicativa y de entendimiento que señala Juan Carlos Rulfo con el público, pocos son los artistas que se preocupan por entablar esta comprensión. Una buena parte del arte que se produce actualmente responde más bien a una búsqueda individual, interna, y no a una visión colectiva. Este objetivo expresivo como fin último, alberga también al ensanchamiento de la conciencia social que plantea Alejandra Islas y la transmisión de conocimiento de Carlos Mendoza. Son parte de un mismo proceso, es decir, en el momento en que dos partes logran establecer un diálogo, una comprensión, de manera proporcional el juicio de las partes se enriquece y amplía.

Eva Aridjis

“Creo que un documental tiene la tarea de decir la verdad, y no me gustan los documentales donde se siente que el cineasta está manipulando al público, o que no está enseñando los dos lados de un

²⁰ *Idem.*

problema o conflicto. Pero aparte de eso, pienso que un documental no tiene que ser ni una cosa ni la otra. Uno puede hacer un documental sobre un tema político o social que tenga mucha importancia para mucha gente, o uno puede hacer un documental sobre un tema más sencillo, como un retrato de una mujer de cien años que vive con cien gatos. Igual que en el mundo del cine de ficción, cada cineasta tiene temas e historias que le interesan más que otros y posee su propio estilo narrativo."²¹

El comentario de Eva Aridjis permite observar un aspecto central de la vocación del documental: decir la verdad y mostrar todas las partes de un conflicto. Si bien los mismos realizadores saben de antemano la imposibilidad de lograr objetividad en sus trabajos, lo verdadero y lo real son elementos básicos en esta labor. Dicho de otra manera, aunque sus producciones estén cargadas de sus impresiones personales, los realizadores de cine documental trabajan con la intención de sinceridad.

¿Cómo realizan sus películas? Es decir, cómo eligen un tema, cómo se acercan a la gente, qué sería aquello que caracteriza su obra.

Carlos Mendoza

"Pues tiene mucha relación con lo que he dicho antes. A partir de la importancia que tú crees que tiene un tema, a partir de lo desconocido o de lo oculto que ha estado, a partir de la importancia pública que tu adviertes en él. Yo creo que a veces puede haber un tema en el que sientes que te gustaría mucho meterte a trabajarlo por lo que vas a encontrar en la investigación, por cómo lo puedes tratar, que se preste mucho un tratamiento que te divierte, que te busque, pero siempre está presente, en mi caso y en muchos

²¹ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

documentalistas, ese interés por que sea realmente algo útil para el espectador.”²²

A partir del compromiso con el espectador, con las necesidades de este, Carlos Mendoza elige temas en función de lo provechosos que puedan resultarle a su público; como temas de difícil acceso mediático o aquellas posturas políticas de tratamiento delicado, etc.

Alejandra Islas

“Pues yo lo que encuentro en común con muchos de los temas que me interesan son las historias de vida que tienen que ver con actitudes insumisas, con rebeldía, con gente que transgrede. Eso es lo que me llama la atención, contar esas vidas. (...) Y bueno al hacer ya una biografía de un artista está ya inmersa esta parte, de rebeldía, de actitud no convencional, de romper con las normas. Eso me gusta y como que es algo con lo que me identifico también. Por eso lo de *Muxe’s: auténticas, intrépidas, buscadoras de peligro*,²³ aparte de lo femenino que tienen ellos, me gustó esa capacidad de divertirse transgrediendo. Y la identidad es algo con lo que identifico una constante de búsqueda como de estarse afirmando o reafirmando. Finalmente, el documental también tiene mucho que ver con eso, hacer documental es también como para buscar una afirmación de nuestra identidad, poner algo que la refuerce más. Es como también preservar una memoria de algo que a lo mejor después ya no va a existir. Como lo que me pasó en Michoacán, trabajé con los purépechas y entonces ahí pudimos filmar igual que en Guerrero con los afromexicanos cosas que ahora ya no existen.”²⁴

Vemos de manera recurrente que los documentalistas son contadores de historias, algunos como Alejandra de historias de vida. Trasgresión, rebeldía e insumisión,

²² Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

²³ El documental es sobre la comunidad homosexual en Juchitán, Oaxaca.

²⁴ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

son los temas que le gusta o procura abordar. ¿Este gusto tendrá algún vínculo con la época en que se formó? Seguramente sí, pero también se debe a un compromiso personal con estas realidades que han tendido a ser ignoradas, rechazadas. Habla de una búsqueda de identidad permanente en donde incluye a sus personajes y a ella misma, una necesidad de reafirmarla mediante la preservación de estas historias que constantemente corren el peligro de no existir; ya sea porque son desconocidas, ya por ser marginadas.

Juan Carlos Rulfo

“Yo creo que la amistad, la manera de acercarse a la gente es muy importante. Yo siempre estoy pensando más en cómo poder conservar a éste o a aquél, cómo podérmelo echar a la bolsa y poder crear una amistad en la que descubras otras cosas, en la que no necesariamente estés en la etapa de pura investigación documental. Y bueno, eso por supuesto ha sido parte del aprendizaje porque en un principio cuando estaba en la escuela -en el CCC-, generalmente, uno llega allí y te dicen: bueno ahora escríbete un guión y vamos a contar un cuento, ¿no? Entonces pues era curioso porque uno dice: quiero estudiar cine, pero estás ahí y no se te ocurre nada qué contar o qué decir. Estás muy chico, entonces, no tienes cosas que contar en el sentido de algo que hayas descubierto como un sistema narrativo. Tal vez sí compartiendo la historia de Fulano de tal o algún chiste, algún *gag*, a lo mejor descubres la forma de narrar esa historia en cine, pero a mí no me pasaba. Entonces tuve que esperar hasta que pasamos a la materia de cine documental, donde casualmente con todos estos personajes que yo había conocido que estaban en la voz del Chino, que tienen que ver con los alrededores de la vida de mi familia, de mi padre, de todo esto, como que encontré que me fascinaba. O sea, había ahí una cosa muy interesante que tiene que ver con esta gente que tú quieres, que te gusta, que dice algo, que te mueve. (...) Pero además sí tienen algo y representan a tu país; es decir, ver el tema por todos lados, tiene que ver contigo porque es tu familia, tiene que ver con el contexto en el que vives porque es tu país. Tiene que ver una sensación de que las cosas se están acabando y entonces tienes, te toca la cosa de que algún día la vida se acaba,

¿no? Entonces hay que hacer las cosas y hay que hacerlas con emotividad porque pues se trata de poder comunicar eso para poder llegar a algún lugar en el plan de poder llevarte de corbata a la gente en el sentido de las ideas que te interesan para poder crear una comunidad de ideas. Entonces bueno, al estar haciendo eso, de repente descubres que esta gente, pues te dicen algo y vas descubriendo que finalmente por ahí, por una razón de que éramos parientes pues se abrían esos lazos de confianza y al abrir esos lazos de confianza pues se abrían muchísimas cosas que de otra manera cuando veía a gente extraña que se acercaba pues veías que no ... y bueno parece como muy obvio, pero he sabido por todos lados que una buena sonrisa y una actitud muy distinta hace que las cosas se abran y eso va a abrirse cada vez más. Ya en el extremo de aquí, bueno, se hizo *En el hoyo*, que es sentarte en la esquina de tu casa donde están todos estos albañiles y que te abran las puertas, porque yo entré completamente dispuesto a saludarte, el problema es uno ¿no? Entonces esa es la actitud, finalmente, la actitud para acercarte a la realidad lo que hace que las cosas cambien. Hay películas, en este sentido, yo creo, que pueden reflejar eso y es precisamente la actitud y el punto de vista de ti como espectador también que ayuda a que tú les puedas captar algo que tal vez no has visto, precisamente por no ponerte en ese punto de vista. Y ya lo dijo este Kapuscinski²⁵ o sea ponerse en los zapatos de la gente para saber lo que se siente, es el principio, nomás que pocas veces has visto esto. (...) Yo creo que va por ahí y es cómo de repente en la vida cotidiana pues están arraigados los lazos más estrechos y más fuertes de la gente, y ahí es donde estás. Lo único es que varía el camino, me choca la teoría o tratar de volver la película extremadamente teórica o muy áspera en el sentido de la cantidad de información que tú puedes vertir, pues siento que te aleja un poco del gran sentido que tiene el hacer una película que puede ser todo un espectáculo en términos de todo lo que la expresión artística te da o te brinda, no porque te creas artista si no porque hay muchísimos elementos de parte de los medios que te pueden ayudar a acercarte a las cosas entonces pues hay que usarlas, hay que aprender a usar cada una, digo, hay que aprender a escuchar la música, hay que aprender a escuchar a la gente, hay que aprender a escuchar a tu equipo de gente que está alrededor de ti, hay que aprender a esperar, a comer lo que sea, aunque te de diarrea, así, en fin... es parte del asunto."²⁶

²⁵ Se refiere al reconocido periodista polaco Ryszard Kapuscinski

²⁶ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Sustentando en vínculos personales, de amistad y confianza Juan Carlos Rulfo produce sus películas. Igual que Alejandra Islas, pero con un nivel mucho más afectivo, se incluye en el contexto que explora y parte de los vínculos que mantiene con él: la historia de su familia o la esquina de su casa. Sus herramientas principales para superar una mirada superficial de la vida cotidiana y acceder a los lazos más estrechos de la gente son una buena sonrisa y una actitud abierta; útiles también para crear la posibilidad de cambio, una comunidad de ideas a partir de sensaciones. Todo esto tiene que ver con una impresión que también encontramos en Alejandra Islas, la sensación de que las cosas se acaban y es necesario escuchar a la gente para preservarlas.

Eva Aridjis

“Yo creo que más que nada los temas me eligen a mí. De repente me encuentro con un mundo que me interesa profundamente, y descubro que tengo muchas preguntas y que las quiero contestar o por lo menos explorar. De ahí me voy metiendo a ese mundo y conociendo a la gente que habita ese mundo, y esa gente me cuenta más cosas o me presenta a otra gente. Por ejemplo, ahora que hice el documental sobre La Santa Muerte, empecé enfocándome en un altar en Tepito y en la mujer que puso el altar, y a los vecinos que visten a las muertes de los devotos. De allí conocí al que conduce los rosarios en el altar. Entonces me fui a filmar al que conduce los rosarios en su lugar de trabajo, y a filmar a los vecinos vistiendo muertes en su casa. Creo que los temas que he explorado en mi obra han variado mucho, pero algo que caracteriza mis trabajos es que me interesa explorar mundos un poco ocultos, en donde la gente lleva una vida o ha tenido una experiencia muy distinta a lo que se considera típica. Me interesa contar las historias y darle voz a la gente que vive de alguna forma en los márgenes de la sociedad, o que llevan un estilo de vida alternativa, ya sea por sus circunstancias o por su propia decisión.”²⁷

²⁷ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Eva tiene más la impresión de que los temas la eligen a ella, son éstos los que le causan curiosidad y preguntas. Como Alejandra Islas, le gusta contar historias desde los bordes, pero no biográficas, sino relacionadas a mundos ocultos o aspectos no convencionales. A través de sus producciones le interesa dar voz a la gente que vive en los márgenes de la sociedad, a aquellos que de manera cotidiana no se les escucha.

A pesar de las distintas formaciones, generaciones y posturas, estos realizadores comparten el compromiso con los distintos temas que abordan. Los cuatro mantienen un vínculo con los temas que trabajan, ya sea este afectivo, político, de compromiso social, búsqueda, afirmación de la identidad o de simple curiosidad. Igualmente, son conmovidos por un sentimiento de preservación de aquellos aspectos que ya no van a estar, que se han mantenido ocultos o han sido rechazados. Según estas cuatro entrevistas estas preocupaciones son motivos para la producción documental.

¿Creen que se pueda hablar de una tradición mexicana de cine documental?

Carlos Mendoza

“Sí se puede hablar de una tradición mexicana del documental, que es corta y está forjada contra corriente. Y además es diversa. Digamos que Nicolás Echevarría no tiene mucho que ver con Leduc o conmigo, pero eso no es malo, son las mismas dos vertientes de las que hablábamos al principio. Yo creo que hay una tradición muy intermitente, de repente desaparece el cine documental, o yo creo

que se crean las condiciones para tratar de desaparecerlo y desgastarlo mucho. Sobretudo cuando más asociado está a los temas sociales o políticos –como en los setentas-. (...) Yo creo que Toscano es una figura realmente por estudiarse. A lo mejor vamos a descubrir que el primer documental no lo hizo Flaherty, lo hizo Toscano mucho antes que Flaherty. Creo que también es muy importante la figura de Leobardo con todo y que *El grito*, más que un excelente documental, es un extraordinario símbolo del documental. Y yo creo que están ahí otras trayectorias muy apreciables, antecedentes aislados. Está el paso de Nacho López por el documental, está lo de Alfonso Muñoz, está lo de Carlos Velo. Entonces sí hay una tradición aunque a lo mejor nunca se ha reunido en la misma mesa o en el mismo lugar la mitad de esos documentalistas. Ni siquiera la mitad. Y yo creo que con lo que está pasando hoy,²⁸ pues esta tradición la están barriendo, la están pasando por encima, la están pisoteando. Precisamente porque está llegando gente que no tiene ni idea de que existe esta tradición. Y creo que hay trabajos apreciables, se podría hacer una buena antología o una buena mezcla de documental mexicano a partir de esa decena de realizadores: Toscano, Velo, Leduc, Nacho López, Poncho Muñoz, Roviroza por supuesto, Nicolás, Maldonado. No sé si omito alguno, pero..., están las mujeres: Mari Carmen de Lara, Alejandra Islas. Está Menéndez. Entonces yo creo que hay una tradición.”²⁹

Estilos diversos y muchas dificultades en las condiciones de producción parecen ser las principales características de la tradición mexicana de cine documental. En este sentido debemos tener en cuenta que este género cinematográfico ha sido sujeto de numerosas vejaciones por parte del Estado, sobre todo cuando aborda asuntos políticos. Quiero resaltar la mención que hace Carlos Mendoza de Salvador Toscano como piedra de toque en este género, porque de alguna manera coincide con el contexto en que la propuesta genealógica del capítulo anterior ubica los primeros trazos del ejercicio documental. Sugiero poner atención en la advertencia

²⁸ Se refiere al contexto actual del documental mexicano.

²⁹ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

echa acerca de que las generaciones jóvenes de documentalistas, al ignorar el trabajo de los primeros realizadores, se pasen de largo toda esta tradición.

Alejandra Islas

“Es difícil, no lo había pensado tanto así porque yo más bien lo que veo son intereses de realizadores, de cineastas que han desarrollado ciertas líneas. Por ejemplo, Canal 6 de Julio con Carlos Mendoza. Él ha creado su propia línea, muy particular, muy desde su punto de vista, los temas y todo ya está muy identificado, tiene el sello. Él es una de las gentes que se ha mantenido más constante, que ha hecho todo este trabajo de contrainformación, con esa intención, como tipo reportaje diría yo. Y hay algunos que han manejado una misma línea. Urrusti³⁰, por ejemplo, que también, pocas obras pero muy en eso, en sus temas. Y otros pues, no sé, porque también hemos tenido que hacer televisión. Entonces los que hemos hecho televisión como que también nos discriminaron. Es difícil porque producción ha habido, pero una buena parte de la producción se fue para la televisión porque ahí nos tuvimos que meter para ganarnos la vida. Entonces, esa producción no ha sido reconocida por la crítica. Por ejemplo, si tu vez mi trabajo de Eisenstein, nadie escribió nada, bueno sí, por ahí escribieron algo, pero todo lo demás que hice de los purépechas y de lo otro, nadie lo peló. Igual a todos los que hicimos eso, nadie nos peló porque estábamos ya en la tele. Y hasta que no hago esto de Muxé’s con IMCINE, como que ya volví al cine. Entonces, no sé, son cosas muy raras que han pasado así con prejuicios de los formatos, si eres de cine, si eres de video. Ahora, yo creo que entró en un bache de producción el documental nacional como en los noventas, (...) porque, te digo, yo me acuerdo en la época de estudiante había como mucha efervescencia. Ahí no estaba en nuestra onda lo de los festivales, como que era hacer tu documental, ir a los cineclubes o se pasaba en las colonias populares o cosas así. Medios alternativos que uno se inventaba, sobre todo los cineclubes eran muy importantes. Y después como que ya no hubo interés, como que quedaron unos pocos, unos que nos fuimos para la tele, el Carlos Mendoza que siguió con su proyecto, uno que otro por ahí levantando, pero también como que hubo menos interés de los jóvenes de ese entonces por el documental, como que se fueron más por la ficción. Siento yo que pasó eso. Habría que revisar en el CUEC, en el CCC, en las gráficas, pero como que ya en los últimos años empezó a repuntar y a

³⁰ Se refiere a Juan Francisco Urrusti.

levantarse. Yo creo que quizá se está formando un movimiento porque ya no nada más son tres o cuatro que dices: son los que hacen documental, ya tenemos un montón y también otra cosa muy padre es que se han incorporado muchas mujeres. Eso me gusta mucho y todos buscando una narrativa diferente porque también eso creo que fue un problema en una época, que se estancó la narrativa del documental. Como que no se estaba cuestionando la manera en que se estaban contando las historias como que ya era un formato con una voz en off y en cambio ahora como que hay mucha reflexión y también mucha audacia para contar las historias. Entonces ya se están rompiendo muchos esquemas, está uno como explorando cosas nuevas. Yo creo que incluso hay una competitividad sana, que mira cómo hice esta película, o cómo mezcló esto con lo otro, o incluso los formatos que mezclas.”³¹

Primero lo niega, después cabildea y termina dudándolo; sin duda, es una pregunta difícil de responder. Pero creo que su respuesta refleja mucho la historia del documental mexicano. Más que a una tradición Alejandra hace referencia al desarrollo de distintos estilos o líneas de documental; característica que Carlos Mendoza también reconoce. Esta heterogeneidad es más comprensible cuando se toma en cuenta la genealogía de significaciones propuesta en el capítulo anterior, en la que vemos a lo largo de toda esta trayectoria cinematográfica, una gran diversidad de estilos y objetivos en la producción. Como observamos, las influencias no aparecen y desaparecen progresivamente, sino saltan de una época a otra. En el panorama actual –y es posible verlo a través de estas entrevistas- el campo y los intereses que hay en él son igualmente disímiles; quizá ese sea un rasgo distintivo del documental mexicano. Esto es lo que refleja la respuesta de Alejandra, sí ha habido producción, pero ésta ha sido absolutamente desigual. Por

³¹ Cordero Marines, Lilita; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

otro lado, también denota cierto conflicto al interior del medio, éste que discriminó a los trabajos que se hicieron para la televisión y a la gente que los hizo. En consecuencia, es posible sugerir que si el campo ha estado fragmentado al interior, es difícil hablar de una tradición, no necesariamente de una falta de producción. En opinión de la realizadora, han habido efervescencias periódicas y los baches que las rodean se caracterizan por un interés mayor en torno al género de ficción. Sin embargo, la percepción de este testimonio es que la situación está cambiando, para empezar hay un aumento considerable de realizadores y de plataformas o espacios para estas producciones, lo mismo que una búsqueda de narrativas innovadoras.

Juan Carlos Rulfo

“No, tampoco hay una tradición de cinematografía, yo creo que se habla mucho de los años dorados y ahí es donde se quedó y fue una época coyuntural del cine mexicano, pero yo creo que de ahí para acá ha habido como generaciones de gentes que han hecho cosas (...). Pero siento como que más bien fue un impulso. Ahorita, el ejemplo de lo que está pasando actualmente creo que ocurre de parte de los cineastas mexicanos, no del cine mexicano. Todo esto ha adoptado una iniciativa muy personal y de la voluntad personal, no tanto del apoyo institucional porque cada vez ha sido menor. Curiosamente a menor apoyo, entonces mayor éxito; no sé, creo que se trata un poco de la desesperación o además de que te vas y dices pues prefiero hacer cine documental porque me brinda estas posibilidades. Es decir, no es gratuito que en el mundo del cine independiente, este tipo de formatos llamándoles más que nada cine de autor, cine de corte independiente o como quieras llamarle, tienen o están causando más repercusión; precisamente porque te lanzas a la búsqueda de maneras de hacer las cosas. Entonces bueno, ha habido cine documental siempre en México y ha sido siempre de batalla, de lucha, de estar ahí: lo de los setentas, que Chiapas, que cine independiente. Pero y ¿dónde está este material? pues a nadie le importa. Tal vez

porque son materiales que, por ejemplo, en el caso de Chiapas, tal vez no sabemos bien lo que está pasando; lo único que puede pasar - por parte de la gran audiencia- es que les choca que les hablen de Chiapas porque "ésta bola de chusma y de perredistas andrajosos", como dicen, pues no les interesa ¿no?, "no queremos hablar de eso, queremos hablar de otra cosa", dice la gente. Entonces, ¿por qué la gente no se acerca a ese tipo de cine? porque le van a hablar de la realidad, porque no quieren que les hablen de cosas tristes. (...) Pero bueno, cómo puedes captar a la gente hablando de lo que quieres decir, en este sentido de la realidad que tenemos, pero tratando de comunicar, de crear lazos de unión hablando de lo mismo, de hoy como, y hoy tengo hambre, y hoy me enamoro y hoy tengo sueño, pero el que te lo está diciendo es un cuate que vive en la selva perdido desde hace no sé cuánto tiempo ¿no?, o un zapatista. No necesariamente las demandas sociales son el tema de una película, también puede ser la vida cotidiana, insisto y regresamos al tema, esa vida cotidiana sí creo que es lo que puede hacer que nos comuniquemos mejor entre distintas clases y estratos sociales; hablando del caso del país, o hablando de la ciudad básicamente o hablando de la colonia. Entonces yo creo que se está empezando a hacer cine documental con un sentido un poco más juguetón, más expresivo, más abierto, más que el cine de lucha de clases sociales que está un poco como agotado el tema. Sobre todo el formato, el estilo de trabajar este tipo de cine y que merece -yo creo que hay que hacerlo a gritos- trabajar y buscar otras formas de lenguaje a través del cine para poder crear entonces..., digo, me encantaría que hubiera diez Hoyos³² al mismo tiempo, cada uno hablando de distintas cosas de la ciudad o del país, pero no las hay."³³

Si bien reconoce que ha habido generaciones importantes de cineastas y de producción, niega rotundamente la existencia de una tradición de documental nacional. Sin embargo, debemos notar qué aspectos lo llevan a dar una respuesta negativa. Pone énfasis en que esta producción ha sido resultado de iniciativas solitarias, más que de una industria cinematográfica mexicana. Es decir, niega la existencia, porque si la hubiera -lógicamente- el cine tendría más recursos y

³² Se refiere a su película *En el Hoyo*.

³³ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

apoyos para producir, situación que no sucede. Él mismo menciona que el cine documental que ha habido ha sido de batalla, de lucha, entiéndase sin apoyo y recursos; "a contracorriente" diría Carlos Mendoza. De la misma manera, señala que aunque haya producciones éstas son inexistentes porque el público no las ve, no está interesado en ellas. En consecuencia, la producción de cine documental mexicano debe buscar un nuevo lenguaje, más atractivo para la apática audiencia, que supere el cine de lucha, pero que continúe hablando de distintos aspectos del país.

Eva Aridjis

"Creo que es difícil hablar de una tradición mexicana de cine documental ya que siento que estamos viviendo el momento de su nacimiento. Algunos cineastas mexicanos recientemente empezaron a enfocar sus lentes en temas y personajes mexicanos actuales, y están descubriendo que en México hay una riqueza de temas y personajes casi infinita por documentar. Yo me identifico con los otros documentalistas en esta manera, y siento que formo parte de este movimiento nuevo. Aunque viva actualmente en Nueva York, he filmado todos mis largometrajes en México sobre temas mexicanos."³⁴

Finalmente Eva Aridjis, a diferencia de todos sus colegas, no ve una tradición mexicana ni reconoce el trabajo de generaciones pasadas. En cambio, sí encuentra un apogeo actualmente de este tipo de cine. Esta opinión obliga a reflexionar en la advertencia que hace Carlos Mendoza sobre el olvido de los jóvenes documentalistas acerca del camino que han recorrido en este campo otros

³⁴ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

realizadores. Desde luego, esto puede deberse a que Eva no estudió cine en México.

¿Cómo ven el panorama actual del cine documental?

Carlos Mendoza

“Mira, se está enfrentando a una supuesta apertura que es engañosa. Me parece que aquí están pasando una cosa: Que el gobierno volvió sus ojos al documental y lo está afectando con las marrullerías y las torpezas que caracterizan la burocracia cultural cinematográfica. Te tratan como a un imbécil que no es capaz de hacer películas comerciables, entonces te dicen: yo te las financo y te las compro. Entonces yo te doy 800 000 pesos por un trabajo, lo financo, lo compro y a ver si lo exhibo. Y este modo de operar se complementa con la intervención de un grupo, pues, yo diría de parásitos, que son intermediarios entre las fundaciones culturales de las grandes empresas, la burocracia cinematográfica y los cineastas, los que organizan los festivales. Ellos consiguen dinero y otorgan premios, hacen selecciones, ponen jurados; es una especie de mafia que está decidiendo el futuro de una parte del documental mexicano basado en la competencia, y en una propuesta de ganadores y de perdedores. Por cada uno que gana un premio, hay muchos que no lo ganan, son documentalistas que tienen que asumir algo que no necesariamente es verdad: que su trabajo carece de valor comercial, que no tiene ninguna posibilidad de recuperarse económicamente y que además no tienen público.”³⁵

De manera muy crítica, Carlos Mendoza, expone la situación actual. Si bien reconoce que en esta época hay numerosos espacios de exhibición, opina que difícilmente éstos tienen un público fuera de los mismos realizadores. Lejos de garantizar un verdadero consumo, esta situación obliga a los realizadores a aceptar la compra de sus trabajos y ceder los derechos perdiendo todo el control

³⁵ Cordero Marines, Lilita; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

sobre su exhibición, por un lado. Mientras que, por otro, los premios o espacios que otorgan los festivales generan un criterio de distinción excluyente que deja fuera a las mayorías. No es casualidad que éste cineasta ponga el acento en estas cuestiones, a través de la experiencia con Canal 6 de Julio, él y su equipo han demostrado que el documental sí es redituable. Es decir, no forzosamente tiene que depender de las ayudas menores que el gobierno, las instituciones o las empresas les donan.

Alejandra Islas

“La narrativa del documental ahora es muy buena, incluso, mejor que la ficción. En México, yo estoy convencida que los documentales que se hacen en estos años han sido mejores que las películas de ficción, salvo algunas excepciones. (...) Creo que han tenido una mejor repercusión las películas de autor, experimentales, así que no tienen esas pretensiones comercialeras. En cambio, el documental pues yo creo que con más discreción y con un presupuesto mucho menor y de manera también mucho más independiente ha logrado cosas bien interesantes en México. Muchos documentales se han posicionado muy bien. Hay muchos niveles pero se está logrando como que fortalecer mucho el movimiento.”³⁶

En cuanto a este tema Alejandra señala diversos aspectos pertinentes. Su opinión es interesante porque ella tiene una trayectoria larga en el mundo documental, ha formado parte de distintas etapas. En el apartado anterior señaló la gran cantidad de realizadores que hay en la actualidad en comparación con otras épocas, esto además de fortalecer el movimiento ha abierto una gama importante en la producción que ha propiciado el mejoramiento de la narrativa del documental y,

³⁶ Cordero Marines, Lilitiana; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

en consecuencia, el reconocimiento internacional de algunas producciones. Dicho de otra manera, el campo está produciendo, está vivo y está cambiando. A continuación, nos habla de los factores tecnológicos que facilitan la producción:

"A mí me interesa más la libertad. La ventaja que tiene hacer documentales, entre otras muchas, es que lo puedes hacer de manera continua si te lo propones. Y ahora con las nuevas tecnologías más, yo no tengo ningún prejuicio acerca del formato, no tengo ninguna añoranza acerca de la cámara de cine y del celuloide. Me parece muy padre pero pues ya hay que irlo guardando. Aparte qué mejor que estas facilidades que tenemos ahora y entonces el oficio es permanente, no tienes que filmar cada tres años, cada cinco años o cada quién sabe cuando, puede ser permanente. Yo por ejemplo ahorita estoy en dos documentales. Gracias a la tecnología, hasta yo misma me he estado aventando últimamente solita, ¿no? Claro, tengo la ventaja de que mi esposo es fotógrafo, pero también ya me estoy aventando sola porque veo que es muy amable esto del video. Y cualquier persona con una buena idea, con una buena investigación y mucho corazón puede hacer un documental, o sea no es privilegio de los que estudiamos en las escuelas. Y yo pienso que, por ejemplo, muchos estudiosos de las áreas de humanidades como antropólogos, sociólogos, biólogos también, científicos, pueden hacer documentales porque ellos tienen tanto conocimiento de su área que nada más es cosa de aprender ciertas técnicas y aprender a desarrollar ciertas habilidades y es mucho mejor incluso. (...) No quiere decir que ya por eso nosotros vamos a estar desplazados, pero yo creo que es una muy buena oportunidad (...) porque lo otro es también como seguir favoreciendo esa idea de la exclusividad, la elite, como tantos prejuicios que se han hecho con esto. De "yo sí soy del CUEC", "yo salí del CCC", "yo estudié en la escuela de Londres"; pero luego hay gente que no ha estudiado nada, que es autodidacta, que pueden hacer cosas padrísimas y mejores."³⁷

Este comentario nos muestra de qué manera el desarrollo tecnológico va cambiando la producción y la concepción del documental. Para comenzar, nos habla de cierto prejuicio sobre todo aquello que no sea celuloide, esta preferencia estaría ignorando el abaratamiento de los otros formatos y la accesibilidad a ellos. Quiero

³⁷ *Idem.*

decir, este cambio técnico permite una producción más veloz y versátil de este género cinematográfico. El método de aprendizaje "ensayo y error" se reduce temporalmente por no haber tantas restricciones económicas, en consecuencia no es casualidad que estos realizadores perciban cambios en la narrativa cinematográfica, el video y lo digital también lo han permitido. Con este cambio, el medio también se abre a otras formaciones y anula la restricción al reducido número de personas que pueden estudiar cine en este país. Estos cambios provocan automáticamente modificaciones en los procesos de realización, Alejandra ya no necesita salir al campo con un equipo de gente, ahora puede ir sola, reduce costos y tiene la posibilidad de pasar más desapercibida.

En relación a los espacios para presentar estas producciones, hace una comparación con la época en que estudió y observa algunas mejorías en la actualidad, aunque un tanto peligrosas.

"Sí yo creo que hay mucha más aperturas. En primera porque somos ya muchos en todas las actividades. Pero la diferencia que yo veo es que en la época que yo estudiaba y que me formé y que empecé a hacer documentales y todo, es que nosotros no pensábamos en festivales. No había casi festivales, había según recuerdo en Alemania el Festival de Leipzig, que todavía existe y era la única opción que había y casi nadie se preocupaba por mandar. El festival de Berlín, pero era para..., como dicen ellos: de grandes ligas. Yo no recuerdo que nosotros hiciéramos lo que hacíamos para estar en festivales. O sea yo tenía como la fantasía de que quería hacer una película cada año y que la quería mostrar en un cine y ya. Y ahora lo que veo en muchos jóvenes es que ya producen para los festivales, para ir a los festivales. Eso tiene ventajas pero más desventajas porque entonces siento que se está perdiendo la esencia del por qué haces una película, un video, un documental o lo que sea. Lo haces porque realmente crees en esa necesidad de expresión, de creación, de comunicación y de misión también, o porque quieres ser famoso, y andar en los festivales y hacer contactos, ¿no? Entonces, esa parte a

mí me disgusta bastante, no concuerdo con eso y veo que sí está como pegando mucho en las nuevas generaciones. Entonces, la otra parte positiva es que efectivamente los festivales que son una plataforma, son ventanas, son espacios para que la gente se contacte y para que se busquen nuevas formas de circulación de la obra.”³⁸

De alguna manera podemos sugerir que los Festivales son espacios más fecundos de exhibición que lo que -en su época- era el cineclub, debido a que son de alcance internacional y pensados para un número mayor de espectadores. Sin embargo, es importante no echar en saco roto su preocupación. Igual que Carlos Mendoza, Alejandra sugiere que estas ventanas de exhibición pueden provocar una moda pasajera y vacía de producción cinematográfica que olvide los principios y tareas fundamentales que conlleva este género. Esta actitud es peligrosa porque si logra inundar el campo, con el tiempo puede causarle desprestigio y perder el terreno ganado. Las advertencias de estos cineastas enriquecen nuestro panorama porque despojan al documental independiente de la imagen romántica y comprometida. Es decir, el que estos realizadores coincidieran en cuanto a la misión que debe cumplir con la sociedad, no significa que todos los trabajos compartan estos intereses. No nos sorprenderá, entonces, encontrar documentales más pensados para ganar un premio, que para mejorar la comprensión entre grupos o preservar la memoria de otros.

A continuación, Alejandra pone en evidencia dos aspectos más de la situación actual. El primero se refiere a la relación entre realizadores ¿cómo será

³⁸ *Idem.*

la relación entre realizadores?, ¿se sentirán como un grupo conformado?, ¿conocerán unos los trabajos de otros?

“Los documentalistas como que estamos todos muy dispersos. Ni siquiera hemos visto unos las obras de los otros, o sea, también eso es parte de otros objetivos, de organizarnos y todas esas cosas. Porque en otros países sí han logrado hasta abrir salas exclusivas para el documental o impuestos como el que se pretendía del peso por función, por boleto, para el cine nacional que salió todo al revés y finalmente no se logró nada. Pero en otros países sí se ha logrado que el documental sea casi como obligatorio de la televisión cultural, cosa que ha desaparecido. Por ejemplo, Canal 22, que antes producía documentales, se dedicó a hacer programas de estudio; desde que entró Enrique Krauze, casi no produce documentales. Entonces Canal 22, Canal 11, deberían tener la obligación de pasar un equis número de documentales nacionales; no series, porque a ellos les encantan las series. Pero a nosotros no nos gusta hacer series, la mayoría lo hacemos porque tenemos que vivir de algo, pero sí documental de una pieza y que tenga posibilidad de salir en la tele cultural. Y aparte que en las salas de cine, por ejemplo, que en la Cineteca hubiera una sala permanente para documental, ¿me entiendes? Se pueden hacer muchas más cosas, pero eso, sólo organizados. (...) Por ejemplo, en Francia, el documental es muy valorado, en Canadá, incluso en Brasil. Para nada son tratados como de segunda los cineastas que hacen documentales, al contrario; y tienen muy buenos espacios. Pero se lo han ganado exigiendo, eso es lo que falta aquí. Todos esos esfuerzos yo creo que son para eso, para sumarnos y tratar de lograr la difusión. Es como crear una especie de movimiento, no de contrainformación, pero sí de otra manera de ver la realidad, más cercana a la verdad, o con la intención de verdad. Porque ya estamos hartos del manejo de los medios. La televisión está fatal.”³⁹

Como podemos apreciar, ésta realizadora siente que su comunidad profesional está muy desarticulada y la responsabiliza también de la situación que sufre en cuanto a la falta de apoyos. Por ello, subraya la necesidad de revertirla a través de la organización y comunicación al interior del medio; para, ahora sí, consolidar un movimiento que ofrezca otra manera de ver la realidad. Un segundo aspecto que

³⁹ *Idem.*

no debemos pasar por alto es esta impresión que manifiesta acerca de la disminución de espacios para el documental en la televisión. Si bien no sabemos con certeza cuál es la razón de esta desvalorización, con el comentario de Alejandra Islas podemos hacer una deducción lógica. Si ella –que ha trabajado varios años para este medio- opina que el documental ofrece otras y distintas maneras de acercarse al entorno, podemos suponer que la reducción de espacios para este género implica un nivel más bajo de tolerancia y comprensión hacia otras miradas.

Desde otra perspectiva, Juan Carlos Rulfo nos dibuja el proceso que tiene que seguir un proyecto cinematográfico si pretende recibir apoyos gubernamentales, al mostrar por qué es inviable, sugiere uno.

Juan Carlos Rulfo

“Mira, si se trata de buscar apoyo por parte de las instituciones que se dedican a esto -ahora sí como el caso de IMCINE-, hasta hace un año, cuando yo comencé con la situación de *En el Hoyo*, pues no creían primero en el tema o en el periférico para una película documental. Sí hay apoyo para documental, pero siempre hay reglas muy estrictas: tienes que terminar en un tiempo determinado, no puedes pasarte de cierto presupuesto, y tiene que ser para televisión. Porque en México es muy difícil recuperar una inversión, o sea si a una película de ficción no le va bien en esto, pues al documental le va peor ¿no?, ya por ende. Entonces, de entrada ya perdiste, antes de que empieces, y entonces a ti te toca luchar para decir: no, esta película no va a durar ocho meses, dura dos años en hacerse -porque puede durar dos años-; por lo tanto estoy completamente fuera de la normatividad, que le dicen, y además el presupuesto es lo doble de lo que tu me vas a dar y no quiero que sea solamente para televisión sino que quiero llegar a sala. Entonces, los tres puntos los rompes, lo cual, ya hay conflicto; entonces, qué haces, qué pasa, pues dices sí vamos a lo que tu me das y adelante. Entonces rompes todas las reglas y te metes en miles de líos a pesar de que la película sea, y le haya ido mejor que muchas de las ficciones que tienen reglas mucho más abiertas; como por ejemplo: diez veces más presupuesto, un tiempo más flexible, muchas más posibilidades de apoyo para su exhibición y

un cliché que tiene que ver precisamente con que el formato cinematográfico de exhibición o de uso comercial es para el cine de ficción. Entonces, falta crear reglas de apoyo al documental donde sí podamos decir..., ah! y bueno, para colmo, nuevamente sabes que tu comercialización va a ser después en video, pero es importante que llegue a salas. Finalmente, ése es un público, es otra forma de expresión, una forma de terminar una película mucho más profesional. Que puedes meterle un sonido muy atractivo, mucho más poderoso, que hagas una película más en forma, y no el reportaje, no el Discovery Channel, ¿no?, por ejemplo. Que ése sería como el formato para televisión, que además tú cuando lo estas editando y cuando lo estás construyendo estás pensando en ese tipo de audiencia y en esa pantalla. Es decir, esa pantalla chica que necesitas captar la atención de otra manera, que tiene otro costo, que tiene otros formatos, tiene otros tiempos, tiene todo muy distinto. Entonces, pues desde el principio que tú le estás planteando es que esto es una película hecha para verse en el cine por tales y tales razones, pues no te lo aceptan, no se entiende, no se cree, hasta los contadores ¿no? No existe una estructura de pensamiento de la producción de cine documental, no la hay. Insisto, entonces vuelves a producciones muy individuales. Es decir, a salirte con la tuya cada vez que puedes y se crean otra vez experiencias muy solitarias donde puedes crear así la plataforma sobre la cual hablar, como lo estoy haciendo ahorita. Si tengo la experiencia de que a esta película le pasó esto, esto y esto, yo creo que a partir de esta experiencia la producción de cine documental debe partirse en dos. O sea, el tipo de cine documental que sí puede tener un tipo de explotación comercial aunque después regrese a televisión, pasando por ciertas etapas. Es decir, vamos a acabarla en HD, por ejemplo, pero con la posibilidad de pasarlo a cine, ¿de qué depende? de todas las potencialidades de explotación que pueda tener esa película una vez que llegas a esa etapa y entonces te divides el presupuesto en tres etapas, vamos a producir el formato, vamos a postproducirlo y una tercera parte, si la película tiene posibilidades de explotarse, pues se vende, entonces sube a cine, pero también está contemplado esa posibilidad en el presupuesto ¿no? No de entrada que ya estás infringiendo los dos últimos puntos. ¿Me explico? ¿Me sigues en esos puntos? Y ese tipo de cosas que es lo que se me ha ocurrido últimamente, pero sí es un poco desolador y además muy agotador porque cada vez que levantas una película tienes que ver cómo te las ingenias para cruzar por toda esa maraña de cosas.

*Claro! entonces el documental tiene una categoría más bien marginal dentro del mundo cinematográfico mexicano*⁴⁰

⁴⁰ Las letras en cursivas marcan mi intervención en la conversación.

Sí, sí, totalmente. Sí, además todo el mundo te dice: "bueno están padres tus películas, pero ¿cuándo haces una película de a de veras?" Entonces, dices: ándale pues, como si hacer un documental fuera algo fácil ¿no?"⁴¹

A manera de ejemplo, nos relata la experiencia de su documental *En el Hoyo* en relación a las posibilidades que tienen las películas de ficción dentro del mundo cinematográfico mexicano:

"*En el hoyo*, llegó hasta cierto punto que nos llevó a empujarla a donde más se pudiera y era además muy fácil. Realmente, si no lo haces es porque no quieres, pero las cosas ahí están entonces la inscribimos, tuvo muy buena recepción, muy bien todo, pero te das cuenta que hay toda una serie de aparatos que funcionan así y tú no vas a cambiar la industria. La gran industria cinematográfica del mundo está hecha para el cine de ficción y para todo el estrellismo y todas esas cosas y ahí se acaba. Entonces bueno, tú no puedes modificar eso a menos que trates de utilizar esas fórmulas –usando el cine documental por ejemplo- tratar de hacer cosas distintas, hacer un documental con estrellitas también es interesante. Todo esto lo digo pensando en si se pueden o no cambiar algún día las cosas, yo creo que es una manera de acercarse a la realidad de una forma diferente, donde la gente sí siente que sí estas hablando de cosas diferentes, de una manera diferente de acercarse a las cosas que tal vez todo mundo puede conocer y que entonces pues es lógico en ese sentido que veas eso que tu conoces de una manera ligeramente diferente, pero que sea potencialmente muy fuerte. Lo único es que a veces uno se queda así pensando, por ejemplo, anoche fue la entrega de las *Diosas de Plata*. Fue un evento súper patético y pues ahí fui y lo que pasó es que ves a todos las chicas, chicos televisos que están ahí echándose porras y muy contentos. Y yo era yo, con Mauricio -mi asistente- y dos gentes más. Éramos cuatro bichos en medio de toda esta banda. En donde de repente le pueden dar sí un premio a una película por edición o por música, pero bueno *En el hoyo* tiene música y tienen edición y tiene ciertos factores que no son para nada despreciables, pero no entran en la categoría de las otras porque las otras son ficción y esta pues es documental y como documental lo único que se premia es el documental, no las otras partes. Ese es el tipo de cosas que dices: ¿bueno? Y eso solamente tratando de

⁴¹ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

insertarse entre el sistema, que si lo logras llevando temas sociales o temas truculentos pero de una manera especial pues está padrísimo.”⁴²

Con toda razón, Juan Carlos Rulfo opina que si hubiera una tradición mexicana de documental, habría también premios para los distintos aspectos que lo conforman y, en efecto, no los hay. Por el contrario, los realizadores se ven en la necesidad de aceptar las reglas y los marcos de producción, pero retorciéndolos lo más posible para sacar adelante su obra, a aceptar presupuestos o ayudas limitadas; un poco como mencionaba Carlos Mendoza. Es probable que esta situación sea también culpable de la fragmentación al interior del gremio y transforme la producción en una labor individual, más que colectiva.

Eva Aridjis

“Creo que los realizadores de hoy se enfrentan a menos dificultades que en otras épocas. Hubo un tiempo en que los documentalistas necesitaban filmar en celuloide, y el costo de la película y el peso de las cámaras limitaban la cantidad y las cosas que podían filmar. Hoy en día, con la evolución del video, los documentalistas tienen una movilidad y una libertad física y económica de la cual no gozaban antes. También hay un aprecio mundial por el cine documental que no existía antes, y hay cines y festivales que programan documentales que no lo hubieran hecho hace diez años. Lo único que se ha vuelto más difícil es que hay más competencia al querer exhibir la obra de uno, ya que se ha vuelto tan fácil coger una cámara y hacer un documental que miles de personas lo están haciendo.”⁴³

⁴² *Idem.*

⁴³ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Esta joven realizadora también pone énfasis en los bajos costos y el aumento de la maniobrabilidad en la tecnología. En cuanto al aumento de producción, nos revela esa sensación de competencia y por lo tanto la insuficiencia en el número de espacios disponibles de exhibición en relación con la producción.

¿Qué futuro le auguran al cine documental?

Carlos Mendoza

"... si tú sabes que tu única esperanza es ganar un premio para hacer tu siguiente documental y sabes que ahí hay jurados que empiezan a ver el documental de determinada manera, pues yo me imagino que hay un riesgo, una tendencia a que tú empieces a cortar trajes a la medida de esos jurados, empiezas a elegir temas y a irte por el lado que tú supones que puede traducir trabajos premiados y trabajos reconocidos. Entonces me parece que todo esto, aparte de una posición hegemónica de gente que no sabe de documental, que no le interesa en absoluto, (...) son síntomas, primero de un trato humillante y segundo de un auge que puede durar muy poco, que está sujeto a los caprichos de las empresas, de las fundaciones culturales de las empresas. De un gobierno que no tiene visión, creo que ese dinero habría que estarlo invirtiendo en la búsqueda de mecanismos de exhibición ajenos a los existentes. (...) A mí no me interesa lo que opinen mis colegas, francamente. Yo entiendo muy bien que ellos tienen sus proyectos y los quieren hacer, igual que yo tengo mis proyectos y los quiero hacer. De pronto me interesan y lo tengo que ver y cuando estoy dando clase los veo, los que hacen los alumnos como los debo ver. A mí no me interesa irme a sentar a ver lo que hizo fulano, a mí me interesa que mi trabajo encuentre su público, que cada vez tengamos mecanismos de mayor difusión y mecanismos más eficientes de recuperación. Como supongo que les interesa a los demás. Entonces no quiero ser el público yo del trabajo de los otros, ni que los otros sean el público de los míos. (...) entonces yo veo el documental de fulano y fulano ve el mío y eso no tiene ningún sentido. Se están acercando a que los dejen lejos del público, documentalistas que creo que tienen público en México al que pueden encontrar con cierta facilidad que se resignen a que sus trabajos son incapaces de recuperar la inversión y que todo lo tienen que esperar de estos mecenazgos ¿no? Entonces me parece que esto,

aunado a que la televisión sigue cerrada para la exhibición remunerada -porque ya exhiben pero no te dan un peso-, me parece que es un panorama muy preocupante para el cine. En el momento en que el gobierno prohíba el donativo deducible de impuestos -que ya está en esta miscelánea, ya está, eso podría ser este año-, se acabó, o se acabó una muy buena parte. Entonces no te enseñaron a pescar, sino que te dieron el pescado. Entonces ya se acabó la diversión. (...) Entonces soy muy pesimista, soy muy crítico de eso. A pesar de que mi escuela, yo se lo digo al director, oye párenle a eso de los festivales es una ficción. Yo estoy en contra de los festivales, me parece que los festivales tendrían que ser lo que eran, el lugar donde se ve, analiza y discute lo que ya se exhibió, lo que ya pasó delante del espectador, de un público, no el reemplazo de ese público, que es lo que está sucediendo. El sucedáneo, ¿no? (...) Un día se van a ver con que la Fundación Telmex ya no da. O que ya le da a otras cosas, o que el gobierno ya no le deja deducir o que ya todo se va al *Teletón*. Y entonces ¿qué van a hacer? Además, esa es otra, la articulación económica; yo tengo muy serias dudas que un documental que ponga en su lugar a los dueños de estas grandes empresas que hacen los donativos pueda ganar un festival en donde los que aportan el dinero son precisamente ellos -los empresarios-. Conociendo al país como más o menos creo que lo conozco, creo que ahí habría problemas, creo que empezarían a decir: oye yo no te di dinero para que premies un documental en que pongas al Sr. Slim como un bandido. Entonces también hay una latente probabilidad de alteración temática ¿no?, por estos mecanismos de financiamiento. Digo, para mí sería muy incómodo ir con la gente de Telmex y decirle: mira ganó este documental, mira cómo ponen ahí a tu jefe. No sé qué me puedan contestar. Me van a decir: oye, ¿yo para eso te doy?, ¿para que me salgas con que le estás dando difusión a esto?. No sé, no creo. Entonces yo creo que están también amenazando la libertad de expresión, la libertad de creación.”⁴⁴

Para Carlos Mendoza el panorama no es nada alentador, en su opinión el sistema de donativos, premios y festivales con los que se provee la producción de documental no le garantiza ningún futuro. Por el contrario, esa distribución de recursos orilla a los realizadores a producir de acuerdo a un número limitado de

⁴⁴ Cordero Marines, Lilita; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

estilos o temáticas sólo para ser exhibidos o ganar un reconocimiento y no resuelve el asunto de la audiencia o de la rentabilidad de las producciones. Depender de donativos deducibles de impuestos, en efecto, no le garantiza un verdadero futuro al documental. Por otro lado, la capacidad para conseguir donativos o recursos por parte de los festivales, es un factor que los hace más o menos profesionales y no su experiencia como realizadores en ese ámbito.

Alejandra Islas

“Yo opino que va a crecer muchísimo más y no creo que el crecimiento en sí mismo sea una ventaja, la ventaja está en saber utilizar estos nuevos medios, tan democráticos o tan accesibles, para hacer mejores documentales porque la cantidad en sí misma no es un avance. Por ejemplo, estaba leyendo que uno de los festivales muy fuertes del mundo de documental -en Holanda- y el de *Hot Docs* que es otro canadiense muy bueno, llegaron a inscribirse hasta 1000 documentales del mundo. Entonces el comentario que hacían es que está creciendo exponencialmente la producción de documental en el mundo. Y en México también lo estamos viendo, pero es como todo, hay muchas obras pero no necesariamente son buenas. No todo el documental es bueno, hay que decirlo también. O sea yo sí defiendo mucho el documental pero más que nada defiendo que haya buen cine, que haya una buena historia, bien contada; porque nos falla mucho la técnica en el documental, como trabajamos a veces con una sola cámara, a veces sin sonidista, es muy difícil lograr las normas de excelencia visual y auditiva de tu trabajo porque lo haces con tres pesos y a veces, te digo, con dos personas. Y eso se tiene que ir mejorando porque las cámaras igual, ya ahora la de alta definición ya está en versión chiquita, ya todo el mundo la queremos comprar. El problema es el audio, ese problema del audio es algo serio. Pero todo se tiende a mejorar mucho. A mí lo que me preocupa más es la narrativa. O sea porque historias las hay, la gente sabe escoger historias muy buenas, cosas que nunca te imaginas que existen en el planeta y ahí están. Los documentalistas de veras hacen cosas bien interesantes. Pero la cosa es la narrativa, cómo se cuenta esa historia (...) y hay gente que ni se ha fijado en eso. O sea que sigue haciendo como se inspira, como su intuición se lo dice, a veces usando voz en

off, a veces no. Entonces bueno, creo que es una discusión importante, llevar esto al plano de mucha reflexión y de analizar las narrativas más eficaces con las mejores técnicas para ganar más público, para seducir al público. Porque el problema del documental es que viene cargando con un prejuicio, viene cargando con este rollo de que es muy denso, muy lento, muy pesado, demasiado informativo, demasiado didáctico. Entonces eso ha ahuyentado al público. Si logramos mejor calidad en todo esto, de la narrativa y la técnica pues vamos a lograr cautivar al público. Entonces, yo sí creo que el documental en sí mismo es valioso, ya tiene un valor en sí mismo, a diferencia de la ficción. Pero no todos son buenos, tenemos mucho que recorrer. Yo por supuesto me incluyo porque sigo todavía explorando todavía un mejor camino para mi narración documental, siento que todavía me falta mucho.”⁴⁵

A diferencia de Carlos Mendoza, Alejandra Islas vislumbra un futuro en el que el campo tiende a crecer; sin embargo, dice, esto trae también grandes desafíos. Uno de ellos es la calidad en las producciones, es decir, las producciones deben cubrir ciertas normas de calidad; desde esta perspectiva no basta con que la cantidad de producción aumente. Otro es superar el prejuicio acerca de que el documental es denso, lento, pesado, informativo o didáctico, para ello dice, es necesario mejorar la narrativa con el fin de que resulte más atractivo para el público en vez de ahuyentarlo. Como podemos ver no son desafíos fáciles, pero sí esenciales para superar la marginación del género, al ganar más público será más fácil exigir apoyos.

Juan Carlos Rulfo

“Yo creo que este formato seguirá; lo que en lo personal siento que puede pasar aquí es que hay una mezcla entre las dos cosas, o sea,

⁴⁵ Cordero Marines, Lilita; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

tú ves una película de ficción y creo que es muy enriquecedor intentar hacer un documental y viceversa. O sea, si yo algún día intento hacer ficción, me gustaría -y no quito el dedo del renglón- no dejar de lado todo lo que ya llevas avanzado en el otro formato. Entonces, seguramente hay una película, muy particular en la mezcla de las dos cosas, que sí te apoyas, y que sería tal vez una ficción hecha por personajes de la realidad. Y las hay, si tu ves al pasado las obras de otros directores, tiene mucho que ver con este trabajo. Tal vez no realizado, tal vez solamente pensado o sentido, como los que tengan esa gran capacidad de acercarse a la gente para poder platicar y conducirlos por donde tu quieres, pero haciendo una ficción. Yo no lo he intentado porque no se me ocurren historias, porque de repente las historias que están en frente de la gente que conozco pues están padrísimas, entonces para qué me pongo a inventarlas si ahí por lo pronto puedo seguir aprendiendo y además hay muchas cosas que contar alrededor de eso en este país. Entonces, no creo que sea pasajero, creo que es parte del aprendizaje personal de algunos y que al mismo tiempo estimula a otros a seguir. Entonces, si tienes posibilidades de hacer una película pues haces un corto en video o haces un documental en video. Ya, como dices, la tecnología te dará la posibilidad de tal manera que te permite llegar muy lejos con esos aparatitos, que además de cuando hice *En el hoyo* a ahorita pues ya son tres veces más potentes. Es decir, tienes todavía más capacidad, calidad y de acercamiento a las cosas que cuando yo empecé, entonces pues de que la cosa viene todavía más potente sí, falta ver qué onda con la creatividad. Es un asunto de creatividad y de desarrollo audiovisual de los países y de la gente, o sea de cómo poderte acercar, poder entender, cómo ver las cosas en tu país o en tu contexto y veo que ése es el problema, que estamos aprendiendo a ver la realidad de una manera muy distinta, o estamos viendo la realidad de una forma ahora y esas formas de ver la realidad cambian, dependen de muchas cosas, son a veces modismos, (...) y eso platicábamos mucho, cómo de repente hay nuevas teorías de cómo ver la realidad, cómo cada uno de los teóricos se acerca a una comunidad indígena o una comunidad equis en cierto lugar del mundo y de repente, claro!, es que la neta va por acá, o algo por el estilo, entonces bueno, un poco creo que va por ahí.”⁴⁶

Por su parte, Juan Carlos Rulfo presagia un acercamiento entre el género documental y el género ficción. Esta aproximación ¿formará parte de la solución a

⁴⁶ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

la necesaria renovación de la narrativa cinematográfica que plantea Alejandra Islas? Sin intención de subestimar al público, podemos suponer que si la gran audiencia suele optar por el género ficción, es probable que a través de este punto medio se muestre menos reacia a este tipo de producciones. Este autor también encuentra que la apertura que trae el desarrollo tecnológico, conlleva grandes desafíos. Los ubica en tres planos, el de la creatividad, el del desarrollo de la narrativa cinematográfica y el soporte de cada país para sustentar esta producción.

Eva Aridjis

“No creo que el cine documental sea una moda pasajera, y no creo que esto tenga mucho que ver con la tecnología. Creo que más bien la gente que ve cine se ha vuelto más sofisticada, y tiene más deseos de ver cine educativo e informativo. También creo que la globalización y la inmigración han hecho que el mundo se sienta mucho más pequeño, y hay más aprecio y más entendimiento de culturas ajenas.”⁴⁷

Es curioso cómo para Eva Aridjis el auge de este género cinematográfico no está relacionado con la tecnología; por el contrario lo vincula a las nuevas necesidades de la audiencia que buscan un cine más serio. Para ella, estas nuevas necesidades se relacionan con el mundo globalizado y con una mayor estima e interés por culturas diferentes. Como podemos observar, a diferencia de los otros realizadores, el desafío que plantea no es para los realizadores, sino más bien para el público. Esta distinción es muy relevante y señala un campo susceptible de ser explorado.

⁴⁷ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

¿Han sido afectados por la censura?

Carlos Mendoza

“Ha sido una constante, desde minucias o aparentes minucias administrativas. En 1988 le niegan el RTC -número de registro-, era nada más una “toma de nota” le llaman los abogados, tenían ellos 3 días para asignarle un número de registro a cualquier video que tu llevaras a la dirección de cine. Pues todavía es la fecha que *Crónica de un fraude* no tiene el dichoso número. El año pasado tuvimos una muy parecida, administrativa; ya CEPROFIE nos daba acceso a su material, incluso con mucha libertad como creo que deber ser. Es un material que se financia con fondos públicos, nos dejaban escoger, tal. Vieron *Aventuras de Foxilandia* y nos empezaron a cambiar las reglas. Que teníamos que ir a Los Pinos con los de comunicación porque ahora ellos, decían que no, que dentro de un mes y que por qué no mejor íbamos a pedirlo con López Obrador, la imagen de Fox. Total que intervino la CNDH, nos dio la razón pero no pasó absolutamente nada. Entonces hay muchos obstáculos administrativos, varios episodios. Episodios de censura ¿no? Justo ayer en Guadalajara el trabajo que se les iba a mostrar a unos becarios, a unos estudiantes que son de una maestría, que son estadounidenses, que hacen un curso de verano en Guadalajara, se iba a proyectar en la Alianza Francesa de Guadalajara y el responsable dijo que no y se tuvo que pasar en otro lado. De esas hemos tenido decenas. Otro tipo de obstáculos, mira en 1989 había muy pocas casas copiadoras de multicopiado de casete y cuando fuimos a llevar la copia de un trabajo para que fuera copiado, nos encontramos con que RTC ya había llegado a pedir que trabajos que no tuvieran el registro del RTC no los podían copiar. Entonces eran como 4, entonces las 4 tenían el mismo oficio, entonces ellos se encargaban de no darte el registro y luego cerrarte el multicopiado. Durante esos años estuvimos funcionando con copias caseras que nosotros mismos hacíamos. Algún hostigamiento, por ejemplo, en el caso de Acteal tuvimos bastante presencia fuera de las oficinas, un chavito que venía a preguntar, hasta que nos dimos cuenta que su nombre no correspondía con una identificación que le pedimos un día. El día que salió, él era el primero comprando 10 casetes. Pero así, esperando que llegaran cajas con las copias. Recados en la contestadora. Hay un episodio que suponemos algún organismo de inteligencia del estado nos reclutó a un chavo que trabajaba con nosotros, creemos que el CISEN. Sobretudo cuando hicimos un par de trabajos sobre la guerrilla, que tú sabes que ellos te dan los medios para entrar. Entonces en esa época un chavo se empezó a comportar

muy raro, hasta que los propios grupos armados dijeron ese chavo es policía ¿eh? y no nos lo manden. Y además era una gente que queríamos mucho. Censuritas muchas ¿no? Y lo más grave pues fue lo de 1994, que nos allanaron 5 veces como en 10 días. Seguramente hicieron cálculos de que éramos parte de o una facción propagandística. A mí me molestaban mucho en la calle. Estaba antes una muchacha que salió a llevarse algo que se nos había quedado, porque una noche unos compañeros de una organización vecinal nos echaron la mano, llevaban un camión y sacamos todo. Ahí se editó la guerra de Chiapas en el departamento de una unidad de esas que se cierran a partir de los sismos ¿no? Y se nos quedó un monitor y esta chava fue por el monitor y cuando sale, el taxista le dice señorita nos vienen siguiendo, ¿usted sabe que nos vienen siguiendo? Y entonces el taxista daba vueltas rarísimas y estos atrás. A mí me estuvieron siguiendo, ahí sí sentimos miedo. Hubo gente muy bien informada que nos puso el peor de los escenarios, de: te van a desaparecer, entonces, tengan cuidado. Afortunadamente ahí siempre les vamos a agradecer a dos personas. A Carmen Lira, que era editora de *La Jornada*, nos sacaba en primeras planas: "*Nuevo allanamiento a Canal 6 de Julio*", en fin. Y a Monsiváis, que nos habló cuando el teléfono estaba intervenido y nos dijo: Oye, no les van a hacer nada, aquí estamos muchos con ustedes. Se portó espléndido Monsiváis y yo creo que eso contribuyó. Además de que bueno, se fueron dando cuenta, seguramente, de que no tenían que estar ahí porque nosotros no... Esa es una especie de constatación de que el trabajo no lo hacemos para que les moleste, pero nos parece que si les molesta pues... que no está mal. Ahorita ya los de Calderón, ya nos empezaron a negar acreditaciones, también los gobiernos del DF (...)"⁴⁸

Como mencionamos anteriormente, el documental ha sido objeto de censura e intimidaciones en numerosas ocasiones. En particular, este testimonio nos muestra que la censura tiene múltiples disfraces, desde cancelación de exhibiciones o trabas administrativas, hasta violentos allanamientos y amenazas. Desde luego, estas acciones se vinculan con el tratamiento de aquellos temas que hacen sentir al Estado amenazado. Pero además de la valiente y comprometida tarea a la que se

⁴⁸ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inérita).

entregan este grupo de documentalistas, es necesario destacar que si el gobierno no creyera que estos materiales pueden generar algún efecto o reacción no se preocuparían por amedrentarlos.

Alejandra Islas

“No”⁴⁹

Juan Carlos Rulfo

“No, yo puedo decir que no sé qué es eso. Creo que más bien hay una autocensura, que es más bien como decir: hójole no, es que si toco tal tema pues a lo mejor me va mal, ¿no? y pues me encantaría hablar de los narcos pero pues mejor no me meto ahí porque quién sabe como me vaya ¿no? Hay muchas cosas que son increíbles, que sería maravillosas tratar acá y que claro si conoces y que medio a la hora de andar por ahí intuyes y tocas, dices aguas, y el país está mucho en eso ahorita con eso de la impunidad y todo ese tipo de cosas; que se me antoja mucho poder hablar de eso pero hay que encontrar la manera...”⁵⁰

Eva Arijis

“No”.⁵¹

Contrario a lo que yo pensaba, ninguno de estos tres últimos realizadores ha sufrido la censura, lo que esto no quiere decir que no exista. Es sugestivo lo que

⁴⁹ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

⁵⁰ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

⁵¹ Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

dice Juan Carlos Rulfo en relación a una autocensura. Sin embargo, no creo que el tema se agote ahí. Tal vez hasta ahora nadie les ha prohibido tácitamente la exhibición de un documental; en cambio se han enfrentado con la falta de apoyos, recursos y cuando reciben alguno se han visto obligados a ceñirse a estatutos de producción que de antemano saben que son imposibles de cumplir. Si bien el Estado no los censura abiertamente, como sí lo hace con *Canal 6 de Julio*, tampoco les brinda apoyos para producir.

En este contexto quizá tampoco debemos olvidar otro tipo de embestidas. En Octubre de 2006, en el marco de la sublevación popular contra el gobernador oaxaqueño Ulises Ruiz, fue asesinado el documentalista neoyorquino Bradley Roland Will en una represión paramilitar y policial en ese estado mientras registraba imágenes de la violencia contra las barricadas levantadas por los pobladores. Estaba en aquél estado como colaborador de la red internacional de medios independientes *Indymedia*. Si bien esto le sucedió a un documentalista neoyorquino, es una realidad que esto pasó en México; es decir, le puede ocurrir a cualquier documentalista que trabaje en este país abordando una situación similar.

Hasta aquí hemos revisado los comentarios de cuatro distintos realizadores. Provenientes cada uno de distintas formaciones académicas y generaciones en torno a sus imaginarios y experiencias sobre el documental, este recorrido nos ha venido mostrando cómo las percepciones se configuran en torno a las inquietudes personales de cada uno y a los contextos en que se desarrollaron. No obstante, también nos ha revelado aquellos aspectos que comparten y que permiten

caracterizar al documental sin que por ello nos estemos refiriendo a aspectos fijos e insustituibles. Estas coincidencias nos permitirían decir que el documental es un medio para contar y preservar historias –generalmente diferentes a las que comúnmente se escuchan en los medios masivos de comunicación-, es un modo de vida en tanto medio para acercarse a la gente y generar un vínculo de compromiso entre ella y el realizador; sirve para ensanchar la conciencia, lo mismo que para lograr una mejor comunicación entre grupos distintos. Por otro lado, estos testimonios nos muestran que es un trabajo profundamente valioso, pues contribuye a la acumulación de un inmenso saber social sobre el mundo. Al conocer las limitaciones y los pocos apoyos con que cuentan para producir, vemos que la inquietud que los mueve es auténtica y por lo tanto loable. Pero, ¿a qué tipo de contexto se enfrentan?, ¿cómo se reproducen culturalmente? El auge actual del documental cinematográfico, ¿se relaciona con la primacía del lenguaje visual? En el siguiente capítulo intentaremos comprender el mecanismo de reproducción de este fenómeno, así como los distintos aspectos que lo engloban.

Capítulo 4

Documental cinematográfico: Dispositivo cultural de la comunicación visual alternativa

“...es imposible ni tan siquiera describir algo completamente.
Toda descripción presupone un marco de referencia que
limita, al mismo tiempo que crea, lo que se dice.”
Katherin Hayles¹

Hasta ahora hemos revisado la trayectoria histórica que le dio cauce al auge actual del documental cinematográfico, hemos desmenuzado este panorama revisando las características principales, así como los imaginarios y significados que distintos realizadores comparten o difieren sobre el documental. Para lograr un acercamiento más preciso al fenómeno, el objetivo principal de este capítulo será reflexionar sobre las partes que lo conforman, sobre su propio funcionamiento y circuito reproductivo. Comenzaré analizando el lenguaje cinematográfico como causa principal de su eficacia receptiva. Plantearé la importancia de abordar este campo en relación a la primacía del lenguaje visual. E intentaré señalar las posibilidades epistemológicas y metodológicas, útiles para la antropología

¹ Hayles, Katherin; 1998; La evolución del caos; Barcelona; Ed. Gedisa; Col. Límites de la ciencia; p. 175.

contemporánea, que ofrece el análisis de este fenómeno; tales como la retroalimentación que hay entre los niveles local y global y los circuitos de los cuales forma parte.

El encanto de la imagen

Desde la perspectiva cinematográfica, vimos en el primer capítulo de qué manera el uso de la imagen se fue insertando en la vida cotidiana del país y se volvió una herramienta clave para la educación, la información, la ciencia y el entretenimiento hasta hacerse un elemento básico de la comunicación. Por su parte, el segundo y tercer capítulos nos mostraron un universo social formado por artistas cinematográficos que utilizan la imagen en el jaleo simbólico por dar una visión legítima del mundo, por mejorar los canales de comunicación y por preservar realidades comúnmente ignoradas. De manera sorprendente, casi sin pretensiones económicas o comerciales, este género cinematográfico se ha abierto camino dentro de la cultura de masas sostenida por los medios masivos de comunicación. Pero, ¿a qué se le puede atribuir este encanto por la imagen?, ¿en qué consiste su percepción? Además del gusto por la creatividad ¿por qué estos artistas la eligen como medio para difundir sus ideales?, ¿por qué la imagen es tan socorrida por los medios masivos de comunicación?, ¿por qué estos creadores apuestan por ella en su preocupación por lograr una mejor comunicación? El teórico y semiólogo de cine, Christian Metz, nos brinda ciertas claves para comprender en qué reside el gusto por el lenguaje visual. A través de sus tres

primeros ensayos, examinaremos la naturaleza del lenguaje cinematográfico y revisaremos las características que definen a la imagen –fija y animada–.

Desde su nacimiento, la fotografía fue entendida como una manera en la que se podía representar la naturaleza por sí misma. Un evento donde los objetos se delinean ellos mismos, libres de intervención y de interpretación. Parecía observar la verdad del mundo. La humanidad supuso que por fin se había encontrado un mecanismo objetivo por el cual era posible obtener información visual precisa y fidedigna, una tecnología al servicio de la verdad, un soporte de evidencias. La imagen supone *presencia*, de ahí que creamos todo lo que podamos ver y experimentemos algo real aunque no tengamos contacto directo con ello². La imagen, dice Christian Metz, se reproduce en toda su literalidad, no es la indicación de algo distinto a sí misma, sino la pseudopresencia de lo que ella misma contiene.³ De alguna manera, nos produce la sensación de asistir a un fenómeno prácticamente experimentado por uno mismo.

En el ámbito cinematográfico, para la década de los sesenta, Christian Metz notaba ya que el cine, a diferencia de otras formas de arte siempre ha conservado un público. Sin importar la calidad, el cineasta se puede dar el lujo de hablar a quienes no sean únicamente sus amigos, congregando a las mayorías y llenando, mal que bien, las salas.⁴ Tal vez por ello, al comenzar a analizar el lenguaje cinematográfico, Metz se sitúa del lado de la percepción del espectador, de todo

² No en balde se le sigue empleando como instrumento de registro en criminalística, medicina legal, astronomía, etc.

³ Metz, Christian; 2002 (1963); "Sobre la impresión de realidad en el cine"; en: Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968); Vol. I; España; Ed. Paidós, p. 99.

⁴ Metz, Christian; *Op. Cit.*; pp. 32-33.

aquello que los seres humanos son susceptibles de percibir. En consecuencia, podemos preguntarnos ¿cuál es el origen de la preferencia por la imagen?, ¿por qué genera tales efectos?, ¿por qué moviliza tantos saberes?

Para acercarse a estas respuestas su objetivo, en primer lugar, es entender por qué el espectador comprende. Su primera premisa es que la imagen se entiende siempre, basta con haber aprehendido globalmente los elementos principales para “captar” el sentido general o aproximativo; incluso el espectador menos despierto, habrá comprendido algo. Si por alguna razón la imagen resulta incomprensible, no se debe al mecanismo semiológico propio del lenguaje visual, sino a alguna característica particular en la dimensión cognitiva del espectador.⁵ Es decir, Metz le otorga un carácter universal argumentando que la percepción visual, a través del mundo, es prácticamente homogénea; no requiere traducción, en cualquier parte es idéntica. Este aspecto concuerda con lo que hemos revisado hasta ahora, en la genealogía de significaciones vimos cómo desde las primeras imágenes que produjeron los hermanos Lumière, estas se comprendían en distintas partes del mundo.

Cuando la imagen fotográfica adquiere movimiento, se engendra otro aspecto fundamental de su encanto. El movimiento, en cualquiera de las formas que se presente, es inmaterial; se ofrece a la vista pero nunca al tacto. De ahí que reproducir su visión equivalga a reproducir su realidad, la presencia real del movimiento. No es posible distinguir entre el movimiento verdadero y el movimiento copia, el espectador percibe siempre el movimiento como actual

⁵ *Idem.* pp. 96-97

aunque se reproduzca un movimiento pasado.⁶ Para Metz, el secreto de la imagen animada radica en inyectar a la irrealidad de la imagen, la realidad del movimiento; volviendo auténtica la imaginación más atrevida.⁷

La fotografía por sí sola nunca tuvo el objetivo de contar historias, pero la yuxtaposición de imágenes y la llegada del movimiento, producen el lenguaje cinematográfico. El teórico húngaro Liev Kulechov⁸ descubrió que en dos imágenes adosadas cualesquiera, el espectador descubriría una continuidad, una "lógica de implicación" por la cual la imagen animada se identificaría con la narratividad. Es decir, el mecanismo semiológico de la imagen tiene la narratividad sujeta al cuerpo. Los cineastas lo comprendieron, y decidieron que esa "continuidad" sería su materia de trabajo. Incluso, lo que se ha denominado "filme" se refiere a una gran unidad que nos cuenta una historia. Por ello, no se debe obviar el hecho de que tal enlazamiento de imágenes se use -en la gran mayoría de los casos- para contar historias. El documental cinematográfico no es la excepción, sin importar el tema o el objetivo de la producción, su estructura es esencialmente narrativa. Es como si al espíritu humano, señala Metz, le fuera imposible rechazar un *hilo* desde el momento en que dos imágenes se suceden.

"El filme, que parece susceptible de dar lugar a una lectura transversal mediante la libre exploración del contenido visual de cada "plano", es casi siempre objeto de una lectura longitudinal, precipitada, desfasada hacia delante y ansiosa por la "continuación". La secuencia no suma los "planos", los suprime. Las experiencias filmológicas sobre lo que se

⁶ *Idem.* pp. 36-37.

⁷ *Idem.* p. 42

⁸ (1889-1915) Cineasta Soviético. Teórico de la importancia del montaje y famoso por sus parodias del cine estadounidense.

retiene del filme –(...)– desembocan invariablemente, por distintos caminos, en la idea de que lo único que se recuerda es la intriga y, en el mejor de los casos, *algunas imágenes*.⁹

Por un momento, pareciera que la fuerza realista de la imagen, es eclipsada por la intriga que ella misma teje.¹⁰ Un aspecto que ayuda a reafirmar esta postura es que revisando la evolución cinematográfica, resulta interesante percatarse que la llegada del cine sonoro no cambió la estructura narrativa de las películas, como tampoco hay una teoría cinematográfica particular para el cine mudo. De lo que se desprende que mucho de su esencia se erige sobre la imagen, la yuxtaposición de estas y la trama que comporta.

Antes de continuar, me gustaría detenerme a hacer una breve consideración que a primera vista puede resultar obvia, pero no lo es tanto si pensamos en los testimonios de los realizadores a cerca de la descalificación que sufre el documental como parte de la cinematografía. Para Metz, el cine es un fenómeno vasto y dispone de más de una vía de acceso; menciona que todo filme, es un fragmento de cine. Esto último es importante, pues si recordamos que la noción de *filme* evoca “una gran unidad que nos cuenta una historia” y que los documentales cuentan historias, entonces se puede suponer que un documental es un filme y, en consecuencia, parte del cine. Es decir, que puede ser estudiado en tanto lenguaje cinematográfico. En lo que sigue, intentaré identificar los principales argumentos en los que Metz se basa para decir que el cine no es una lengua, sino un sistema de códigos.

⁹ *Idem.* p. 72

¹⁰ *Idem.* pp. 71-73.

Cine, otro lenguaje

Como ya mencioné, uno de los objetivos principales de Metz es comprender por qué el espectador comprende. Al parecer, hasta la década de los sesenta, los pocos estudios de cine estaban hechos desde la perspectiva de los análisis gramaticales, que abordaban al cine como una lengua. Tratando de romper con esta mirada y tomando elementos de la filmología, así como de la teoría del cine, - de manera novedosa para la época- decide apoyarse en las adquisiciones de la lingüística para "realizar en el dominio del cine el gran proyecto saussuriano de un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en las sociedades humanas".¹¹ No obstante, pronto decide apartarse de esta lingüística.

Su estrategia metodológica, fue abordar la comprensión del filme partiendo de las diferencias con respecto a la lengua. "Comprender lo que no es el cine, es ganar tiempo, y no perderlo, en el esfuerzo por captar lo que es".¹² A grandes rasgos señala tres diferencias fundamentales por las que se resiste a pensar el cine como una lengua. La primera de ellas tiene que ver con la arbitrariedad del signo planteada por Saussure.¹³ Para Metz, contrariamente al signo lingüístico, la significación cinematográfica está motivada, pues hay una semejanza perceptiva, una suerte de analogía, entre la imagen, el sonido y lo que ellos representan.

¹¹ *Idem.* p. 114

¹² *Idem.* p. 85

¹³ Gordon, W. Terrence y Abbe Lubell; 2004 (1996); *Saussure para principiantes*, Buenos Aires; Ed. Era Naciente, pp.27-29.

Otra diferencia sustancial con la lengua se refiere a la doble articulación. La lengua es un sistema de signos de dos articulaciones, la primera se vincula a las unidades significativas y la segunda a las unidades distintivas; éstas corresponderían también a los diferentes niveles de análisis. Sin embargo, no todos los sistemas de signos son de doble articulación. El lenguaje cinematográfico es uno de ellos y Metz se da cuenta de ello. El cine no tiene nada que corresponda a la doble articulación de las lenguas, pues procede por bloques de realidad completos. El filme no tiene fonemas ni palabras, la imagen equivale a una o varias frases, y la secuencia de imágenes es un segmento complejo del *discurso*. A diferencia de las palabras, que se pueden desglosar en unidades de sonido – fonemas- y en unidades de sentido –monemas o morfemas-, es imposible desglosar el significante-imagen sin desglosar al mismo tiempo el “significado” de esta imagen, es decir, lo que ella representa. En el cine, prácticamente no hay distancia entre la “expresión” y el “contenido”.

“El significante es una imagen, el significado es eso-que-representa-la-imagen. Además, la fidelidad fotográfica hace que el parecido de la imagen sea aquí particularmente notable respecto al original, y los mecanismos psicológicos de participación, que aseguran la famosa “impresión de realidad”, acaban reduciendo aún más la distancia. Resulta imposible, entonces, dividir al significante sin que el significado quede también fragmentado en piezas isomorfas, y de ahí la imposibilidad de la segunda articulación...”¹⁴

Por esto también es que el cine se piensa como universal. El discurso en imágenes no requiere traducción, implica la adherencia del significante al significado e

¹⁴ Metz, *Op. Cit.* pp. 87-88

imposibilita su separación. Es decir, escapa a la segunda articulación, ya está traducido de antemano a todas las lenguas.¹⁵

“...la banda de imágenes, (...) constituye por su sola existencia una articulación específica: no se parece ni a la primera ni a la segunda articulación de las lenguas –puesto que no divide al filme en unidades comparables a los fonemas o a los monemas-, sino que tiene como efecto incontestable el *articular* (de otro modo, es decir en el plano del discurso) el mensaje cinematográfico.”¹⁶

Asimismo, señala que el plano cinematográfico no se asemeja a la palabra, sino más bien a un enunciado. El lenguaje verbal admite una segmentación en las palabras, mientras que el filme sólo se puede fragmentar en grandes unidades o planos, pero estos no se pueden reducir en pequeñas unidades de base específicas.¹⁷ Para hacer esta propuesta más clara, señala las características fundamentales de los enunciados visuales:

- Las imágenes fílmicas son infinitas en número, como los enunciados y a diferencia de las palabras. No son de por sí, unidades discretas.
- Son, en principio, invenciones de quien “habla” (aquí, el cineasta), como los enunciados y a diferencia de las palabras.
- Entregan al receptor una cantidad de información indefinida, como los enunciados y a diferencia de las palabras.

¹⁵ *Idem.* pp.88-89

¹⁶ *Idem.* p. 87

¹⁷ *Idem.* p. 111

- Son otras tantas unidades actualizadas, como los enunciados y a diferencia de las palabras, que son unidades puramente virtuales (unidades de léxico).
- Su sentido proviene sólo en pequeña medida de la oposición paradigmática con el resto de unidades que hubiesen podido aparecer en el mismo punto de la cadena, puesto que estas últimas son de un número indefinido; también en ello difieren menos de los enunciados que de las palabras, porque las palabras están siempre "atrapadas" en mayor o menor medida en unas redes paradigmáticas de significación.¹⁸

En resumen, los aspectos que llevan a Metz a rechazar la idea del cine como lengua son: la motivación del signo en contraposición con la arbitrariedad del signo; la ausencia de doble articulación; y, la fragmentación en grandes unidades, opuesta a la fragmentación en palabras. De esta manera argumenta que el cine no es una lengua porque contraviene a tres características importantes del hecho lingüístico. En todo caso, señala, la sucesión de imágenes es un lenguaje, pues es un vehículo específico, una totalidad que no tiene existencia por separado y que no existía antes del cine. Buscar series asociativas o campos semánticos estrictos entre las imágenes, es una pérdida de tiempo. Por ello, comprender una película o en nuestro caso un documental, es comprender toda una serie de sistemas de códigos que se penetran recíprocamente: la atención en ciertos temas, la moda en el vestir, el estatuto de tal o cual objeto en una época determinada, los estereotipos culturales, etc.

¹⁸ *Idem.* p. 52

Los que entendieron al filme como una lengua,

"...pensaron que el filme se comprendía gracias a su sintaxis, cuando en realidad la sintaxis del filme se entiende porque comprendemos el filme, y sólo después de haberlo comprendido. La inteligibilidad de un fundido encadenando o de una sobreimpresión nunca aclarará el argumento de un filme, si el espectador no ha visto antes otras películas en las que figurasen de modo inteligible un encadenado o una sobreimpresión. Pero el dinamismo narrativo de un argumento que se entiende a la perfección, porque nos habla en imágenes del mundo y de nosotros mismos, forzosamente nos llevará a comprender el fundido encadenado o la sobreimpresión, si no en la primera película en que lo veamos, como mínimo en la tercera o cuarta."¹⁹

El trabajo de Metz reacciona a aquellos estudios en los cuales la metodología consistía en dismantelar el sentido de la imagen para seleccionarlo en fragmentos y convertirlos en signos maleables a voluntad. Tras la influencia de M. Merleau-Ponty y su conferencia "Le cinéma et la nouvelle psychologie", se comenzó a señalar que no era necesario buscar un sistema estricto de signos.²⁰ Desde la perspectiva fenomenológica, se comprendió que el cine era una secuencia, un espectáculo de la vida que llevaba el sentido en sí misma. Una cosa que es capaz de significar, no mediante alusiones a ideas ya formadas o adquiridas, sino por la ordenación temporal y espacial de los elementos; una representación que se significa a sí misma.

Una cuestión más en lo que al lenguaje se refiere, ¿dónde queda la estética?, ¿acaso forma parte del lenguaje cinematográfico? Cualquier producción cinematográfica –ya sea documental o ficción- lleva implícita una estética. Tanto

¹⁹ *Idem.* p. 67

²⁰ *Idem.* p. 69

en el momento de producción como de edición se seleccionan unos ángulos sobre otros, se prefiere una luminosidad sobre otra, una locación o un fondo, etc. Metz, sugiere que el cine es un lenguaje de arte, pues nace de la unión de varias formas de expresión que no pierden sus leyes propias –imagen, palabras, música, ruidos, etc.- y está obligado a componerlas.²¹ Esta observación me alerta sobre la necesidad de plantear la dimensión estética y creativa del documental, como parte constitutiva del lenguaje visual.

Hay un par de hallazgos en los estudios de Metz que resultan útiles para anclar el interés antropológico por el cine documental. Sus reflexiones permiten plantearlo como un producto cultural que lleva su propio sentido; quiero decir que en tanto lenguaje o sistema particular de signos, tiene sus propias formas de inserción y función en el cotidiano de los grupos. Esto nos ayuda a concebir la importancia de estudiar la trayectoria de la cinematografía documental, el contexto en el que se produce y el mecanismo de reproducción. Pero también la inutilidad de fragmentarlo y la importancia de entender el fenómeno en su conjunto, con todo y el contexto en que se inserta.

Supremacía visual

Varios autores han señalado ya la primacía de la imagen en el plano de la comunicación del mundo actual. Cada vez resulta menos descabellado decir que vivimos en plena revolución multimedia, que formamos parte de una sociedad mundial respaldada en el desarrollo de la red virtual mundial de comunicación;

²¹ *Idem.* p. 83

caracterizada –entre otras cosas- por un hábito de *tele-ver* y, en consecuencia, un *video-vivir*. Videoconferencias, video-llamadas, video-escándalos, telediarios, telesecundarias, telespectadores, telenovelas, etc.; la comunicación visual forma parte de nuestra vida cotidiana, se ha convertido en nuestro principal canal de información. Desde este contexto, autores como Giovanni Sartori advierten: “nos encontramos en un momento de mutación genética”.²² Lo que hace único al Homo Sapiens, dice, es su capacidad simbólica. Hace algunos años los sucesos del mundo se nos relataban por escrito, hoy se nos muestran y el relato está en función de las imágenes que aparecen en pantalla; trae ante nuestros ojos imágenes que podemos ver desde cualquier lugar y distancia. Aquí, el hecho de ver prevalece sobre el hecho de hablar, en consecuencia:

“... el telespectador es más un animal *vidente* que un animal simbólico. Para él las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras. (...) el video está transformando al homo sapiens, producto de la cultura escrita²³, en un homo vides para el cual la palabra está destronada por la imagen. Todo acaba siendo visualizado”.²⁴

²² Sartori, Giovanni; 2004 (1997); Homo Videns: La sociedad teledirigida; México; Ed. Taurus, p. 21.

²³ Sartori se equivoca en este punto, el Homo Sapiens no es producto de la cultura escrita, basta con recordar a las culturas que no tienen escritura.

²⁴ *Op. Cit.* Pp. 30-31

Para Sartori, el tele-ver y el video-vivir están produciendo una metamorfosis en la sociedad, generando un nuevo tipo de ser humano, uno que no cuestiona, que no analiza; que es manipulado por lo que ve.²⁵

Es verdad que la imagen como instrumento, se nos ha escapado de las manos, incluso a quienes controlan los medios masivos de comunicación; pero, como opina Melgar Bao, el de Sartori es un presagio un tanto sobreestimado. Lo que no significa ignorar la fuerza cultural de las imágenes audiovisuales que transmiten los medios electrónicos: “no hay que desdeñar los impactos reales de la videopolítica y de la cibercultura”.²⁶ Patrick Champagne, por ejemplo, observa que la información “puesta en imágenes” produce un efecto conmovedor que despierta emociones colectivas. Pues, dice, presenta una realidad indiscutible, aunque esta sea el producto de una construcción. Así, muchas de las problemáticas sociales cobran existencia para la sociedad solamente cuando son mediáticamente visibles.²⁷

Es por ello que no es posible restar importancia al modo en que la legitimidad otorgada por la imagen es usada por los documentalistas –y por los medios de comunicación masiva- en la lucha simbólica por dar una visión legítima del mundo,

²⁵ En momentos la postura de Sartori me parece catastrófica, no creo que la única posibilidad de la imagen sea alienar, también se puede usar en la dirección contraria. Los testimonios revisados en el capítulo anterior muestran de qué manera la imagen es usada para ampliar la conciencia y mejorar la comunicación entre grupos distintos. Otros ejemplos serían las televisoras que promueven una recepción más reflexiva como TeleSur, o incluso TVUNAM. Pero, sin duda alguna, la advertencia es pertinente.

²⁶ Melgar Bao, Ricardo; 2002; “Globalización y cultura en América Latina. Crisis de la razón y de la axiología patrimonial”; en Pérez-Taylor Aldrete, Rafael (comp.); Antropología y Complejidad, Barcelona; Gedisa; p.56.

²⁷ Champagne, Patrick; 2002 (1993); “La visión Mediática”; en Bourdieu, Pierre; La miseria del mundo; Argentina; Fondo de Cultura Económica; pp.51-63.

por heredar una memoria colectiva con "otra" mirada. No debe sorprendernos que en el contexto actual, la lucha se localice principalmente en el terreno mediático y tienda a permanecer en él. En tanto efecto de verdad, la imagen amplía el campo de maniobrabilidad política, pues –como ya hemos revisado- no necesita ser traducida. Desde esta perspectiva, resulta más comprensible el auge actual del cine documental, el aumento de realizadores, así como el desarrollo y renovación de la narrativa cinematográfica. Aunque sean una minoría y su alcance mediaticamente imperceptible, no es casualidad que grupos pequeños y realizadores independientes, echen mano de estas mismas herramientas para dar a conocer su mirada, creando sus propios circuitos de intercambio y encuentro.

Cruces luminosos

"...en las concepciones epistemológicas contemporáneas, la noción de complejidad tiende a acotar un campo de reflexiones que, aunque difuso, ha podido identificar problemas y ejes conceptuales particulares que dan una fisonomía propia a esta vasta y dispersa congregación de inquietudes, puntos de vista, invenciones y conjeturas..."
Raymundo Mier²⁸

Una vez señalados los aspectos clave de la conquista de la imagen movimiento, intentaré elaborar un esbozo teórico que explique el funcionamiento del cine documental en la actualidad y que permita identificar los componentes o fuerzas en juego en que se desarrollan estas expresiones artístico-culturales. En el

²⁸ Mier, Raymundo; 2002; "Complejidad: bosquejos para una antropología de la inestabilidad"; en Pérez-Taylor Aldrete, Rafael (comp.); Antropología y Complejidad, Barcelona; Gedisa; pp. 77-78.

caso particular del cine documental, nos encontramos ante un microcosmos caracterizado por mantener una práctica y una postura comprometida con la sociedad, al mismo tiempo que lucha por sobrevivir como movimiento artístico-cultural, así como por mantenerse al margen de la producción artística con fines comerciales. La tarea será destacar los puntos en que se dan aquellas interconexiones que caracterizan al fenómeno, y que construyen o retroalimentan este circuito tecnológico-cultural. Conviene aclarar que al señalar tales cruces no significa que se puedan analizar por separado o que se agoten las conexiones fecundas; ésta es sólo una configuración de entre todas las posibles.

Orden global...

Esta es una de las dimensiones que trastoca no sólo ha a los microcosmos político-culturales, sino a cualquier fenómeno social estudiado actualmente por la antropología. Con "orden global" me refiero a un complicado proceso planetario que genera constantes transformaciones en el ámbito de la economía, la tecnología y la reproducción cultural. Destacaré dos de sus impulsos, que son los que inciden más directamente en el documental independiente.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la mundialización del capital vino acompañada del desarrollo de las tecnologías de transporte y comunicación; las cuáles, intensificaron la circulación planetaria de personas, información, mercancías, y por supuesto, el uso de la red virtual mundial.²⁹ En cuestión de pocas décadas los medios electrónicos de comunicación (teléfono, cine, televisión,

²⁹ Lins Ribeiro, Gustavo; 2003; Postimperialismo; Barcelona; Gedisa.

video, fax, internet), pusieron en contacto inmediato a buena parte del mundo.³⁰

Sin embargo, los lenguajes que comenzaron a predominar en este entorno, como señalan Santiago Castro y Eduardo Mendieta no son –ni fueron- imparciales:

“... sino que están atravesados por violentas inclusiones y exclusiones de todo tipo. Los intereses que difunden y producen estos lenguajes son de carácter particular, aunque pretendan escenificarse como universales. Empresas y conglomerados se disputan entre sí el derecho a decidir qué tipo de cosas van a comer, beber, vestir y consumir millones de personas en todo el planeta. También está en juego el control sobre las imágenes y la información que recibimos cada día respecto a lo que “sucede” en el mundo”³¹.

En el terreno de la reproducción cultural, las preocupaciones comerciales, la búsqueda del máximo beneficio a corto plazo y la “estética” que resulta de todo ello, se imponen permanentemente. Es como si hubiera una fuerza que intentara universalizar y extender los intereses particulares de las potencias dominantes económica y políticamente. El modelo cultural que se desprende de ellos, se ha engendrado en la lógica de la utilidad y el beneficio. La competencia en lugar de diversificar homogeneiza, pues la búsqueda de mayor ganancia lleva a los fabricantes a buscar productos válidos para la mayor cantidad de públicos posible.³² Dicho de otra manera, hay una innegable intervención de la lógica comercial de gran escala en todas las etapas de la producción y circulación de los

³⁰ Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta; 1998, Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate, México; Miguel Ángel Porrúa-University of San Francisco; pp. 9-10.

³¹ *Idem.* pp. 10.

³² Bourdieu, Pierre; 2001; Contrafuegos 2. Por un movimiento social Europeo; Barcelona; Anagrama; p.85-86 y 91-92.

bienes culturales; esta tendencia favorece la fabricación de mercancías en detrimento de la obra de autor -o pieza única- y de la creación artística.

En este contexto, los campos de producción cultural independientes, caracterizados por mantenerse al margen de los fines mercantiles, deben arriesgar sus propios recursos para llevar a cabo sus proyectos, pues pocas veces encuentran apoyo para realizarlos o espacios para presentarlos. Dependen de un reducido público, deben luchar por sobrevivir para no ser sepultados o ignorados por la avalancha de productos comerciales y por permanecer autónomos. No obstante, es importante resaltar el doble efecto, si bien este mismo contexto globalizador les cierra las puertas, es el mismo que les permite -a través de la tecnología comunicativa- desarrollar una red de intercambio y encuentro a escala planetaria; al mismo tiempo que propicia el abaratamiento del equipo, y en consecuencia, la accesibilidad a los medios de producción audiovisual. En este sentido, considero que el auge actual del documentalismo está asociado al predominio de los medios visuales de comunicación, al desarrollo de la red virtual mundial, así como el acceso a la tecnología digital. Este contexto, perjudicial y beneficioso a la vez, es al que se enfrentan, y en el que deben luchar por sobrevivir. Vemos entonces cómo un proceso tan contundente, como la globalización económica del capital, genera también contradicciones internas, en el sentido de que entidades artísticas como el documental cinematográfico, han sabido aprovechar las condiciones de este *nuevo* orden para continuar subsistiendo: la tecnología digital, que permite editar imágenes y sonidos con una

computadora sin tener que rentar una costosa isla de edición; el ciberespacio como foro y lugar de encuentro, etc.

Cosmopolítica

Esta noción, trabajada por G. Lins Ribeiro, evoca la condición de transnacionalidad; es decir, una concepción que incorpora a todos los seres humanos en una escala global. Presupone una actitud de aceptación en relación a la diferencia, una inclinación a construir alianzas amplias, capaces de comunicarse a través de fronteras culturales y sociales en busca de una "solidaridad universal".³³ La retomo como título e introducción para este apartado porque creo que permite contemplar la conformación de las redes planetarias de intercambio y encuentro documental, vinculadas al altermundismo.

Inicialmente, incursioné en la dimensión política del cine documental a través de los argumentos de Alberto Melucci en torno a la conformación de un nuevo paradigma de acción colectiva y su llamado a indagar en las nuevas formas de acción. Estas nuevas prácticas de producción de códigos culturales que se encuentran ocultas en la vida cotidiana, dice Melucci, son la principal actividad de las redes de los movimientos. Por esta razón, es necesario ver hacia dónde se dirige la acción, con qué medios cuenta, cuáles son sus límites y los espacios en que se realiza.³⁴ En esta dirección, autores como Bourdieu o el mismo Melucci, hacen un llamado a revisar la emergencia en los últimos años de nuevos

³³ Lins Ribeiro; *Op. Cit.*

³⁴ Melucci, Alberto; 1994; *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*; México; CES.

movimientos sociales que distan mucho de los movimientos clásicos en el sentido de que no contemplan dentro de sus metas la toma del poder o la redistribución de los recursos económicos, sino que reinventan formas de acción, adoptan formas internacionales, rechazan políticas neoliberales, etc.³⁵ La inercia de las antiguas categorías, advierte Melucci, puede impedirnos escuchar las nuevas voces y leer los signos de lo que proclama la acción colectiva; las nuevas formas de activismo no pueden ser reducidas a una geometría lineal y fácilmente reconocible.³⁶

Esta mirada, junto con el alcance internacional del documentalismo, la constante crítica al orden imperante y el desinterés por algún tipo de poder, me llevaron a una concepción errónea del fenómeno entendiéndolo como un nuevo movimiento social. Sin embargo, la confusión fue fructífera pues me ayudó a percatarme de la correspondencia entre las nuevas formas globales que adoptan las políticas alternativas y su reproducción en el nivel de la creación artística; es decir, un reflejo a otra escala que revela cómo están funcionando y de qué medios se están valiendo estos grupos alternativos en los tiempos actuales. Incluso, me atrevería a decir que si bien no son un nuevo movimiento social, microcosmos como el documental independiente, en una u otra medida, forman parte de las redes de estos movimientos. ¿Pero qué significa formar parte de tales redes? y ¿por qué no son un nuevo movimiento social a pesar de su parecido?

Los documentalistas, al igual que los cineastas, son artistas. En todas las etapas de la producción de un documental va implícito cierto tipo de estética: el

³⁵ Ejemplos paradigmáticos de este tipo de movimientos serían la lucha ecologista, el movimiento feminista, la lucha por la diversidad sexual o el mismo movimiento altermundista.

³⁶ *Idem.*

encuadre, la música, la construcción del argumento, etc. Ahora bien, el propósito del arte, como señala Katherin Hayles, es:

“... romper paradigmas y desafiar convenciones establecidas, de modo que los mecanismos de repetición que aseguran la estabilidad de la especie lleguen a adquirir la flexibilidad necesaria para asegurar que también pueda producirse el cambio.”³⁷

Lo que están desafiando los documentalistas es el orden de los medios de comunicación masiva, abordando temas que estos ignoran, retratando la particular estética de lo sórdido, dando voz a *antihéroes*, etc.³⁸ Sin embargo, dice Bourdieu, que un artista, un investigador o un escritor intervengan en el mundo político, no los convierte en políticos; en cambio, sí los convierte en intelectuales. Es decir, en alguien que compromete en un debate político los valores asociados a su profesión. La tarea del intelectual colectivo, es cumplir funciones negativas, críticas, trabajar “en la producción y extensión de instrumentos de defensa contra la dominación simbólica”.³⁹ En efecto, el documentalismo independiente, no es un movimiento social, no tiene adversario, ni objetivo claro más allá de transmitir otras miradas. En cambio, es un intelectual colectivo que da fuerza simbólica a través del arte, de las ideas y los análisis críticos; elabora instrumentos de defensa, argumenta y pone en evidencia situaciones comúnmente ignoradas. Finalmente,

³⁷ Hayles, Katherin, *Op. Cit.* p. 319.

³⁸ Con antihéroes me refiero a los protagonistas de las producciones documentales, personas verdaderas, con situaciones reales y completamente alejadas del entorno de los grandes héroes de Hollywood. Es decir, estudiantes, campesinos, obreros, niños de la calle, ancianos, grafiteros, delincuentes, etc.

³⁹ Bourdieu, Pierre; *Op. Cit.* p.38-41.

no es casualidad que categorías como *independiente* o *alternativo* estén siendo muy socorridas por este tipo de políticas-culturales, ya que permiten a los grupos abanderarse desde los márgenes. Estas nociones los colocan en un doble espacio, uno marginal desde el cual construyen y justifican la crítica, y otro privilegiado para poder producir en torno a sus propios marcos de referencia. Melucci señala que si un elemento se encuentra fuera del sistema político, como el documental independiente, es más posible que los conflictos se hagan visibles y por lo tanto más probable que el poder sea cuestionado. A través de la mirada disidente se elaboran nuevas reglas, nuevos criterios de inclusión, nuevos derechos, nuevas formas de representación y nuevos procesos de toma de decisiones. De ahí la importancia de mantener abiertos los espacios públicos, como los foros en los que se difunden los productos documentales, pues es ahí, donde las distintas voces pueden ser escuchadas y negociadas sin violencia.⁴⁰

Antes de continuar, me gustaría detenerme a concretar algunas ideas. Ya había mencionado que la fuerza globalizadora genera ciertas contradicciones. En el caso de la imagen, por ejemplo, vemos la utilización y el predominio que tiene – como instrumento de verdad- en los medios de comunicación masiva. En el documental encontramos la misma preferencia por la imagen como instrumento de legitimación, aunque sea usada en una dirección *contraria*. Esta dirección contraria, lo que esta permitiendo es la inclusión de ciertas *otredades* en los países centrales que la corriente mayor expulsa. Por otro lado, la organización de los nuevos activismos –incluyendo la de los intelectuales colectivos- depende en gran

⁴⁰ Melucci; *Op. Cit.*

medida de las tecnologías de comunicación, pues es un elemento que les permite entrar y salir del centro, sin requerir un nombre, rostro o adscripción a un espacio físico. Es decir, si alguien quisiera quejarse o delegar responsabilidad por las transformaciones que ha sufrido su modo de vida en las últimas décadas –aquellas generadas por la globalización del capital- ¿a dónde o con quién se debería dirigir? De la misma manera, si alguien decidiera quejarse por perjuicios que ha sufrido a causa del movimiento ecologista o feminista ¿a dónde o con quién se debería dirigir? Por último, si alguien opinara que el documentalismo independiente debería desaparecer porque causa confusión o desinformación ¿a dónde o con quién se debería dirigir?, incluso aunque los pudiera localizar ¿por donde empieza? si están en todo el mundo. Estos ejemplos dan cuenta no sólo de la autosimilitud de una forma macrocósmica –la mundialización- en una dimensión microcósmica –el documental independiente-; sino también de una reconstrucción mutua que no sólo emana desde *arriba* con las fuerzas tecnoeconómicas, sino también desde abajo con los sujetos y la formación de la sociedad global. Echar mano de la tecnología y la red virtual mundial para hacer y difundir las producciones documentales, también modifica, constituye y reconstruye este espacio; como veremos en el siguiente apartado.

Desde la localidad de la visión del mundo...

Hasta ahora las cuestiones que he revisado son aquellas dimensiones del documental cinematográfico que se reproducen desde la perspectiva de la

mundialización. Sin embargo, cualquier fenómeno vinculado a ella, tiene una versión localizada, es decir, no existe ni puede existir con independencia de lo local.

“Los agentes de la globalización son actores sociales específicos con diferente *poder* de intervención: corporaciones económicas, fundaciones privadas, gobiernos, sindicatos, iglesias, grupos de derechos humanos, movimientos sociales de diverso tipo y, no por último, cada uno de nosotros. Y todos estos actores se hallan localizados, es decir, forman parte de un espacio social específico...”⁴¹

De esta manera el documentalismo, por más internacional que sea, se produce en una dimensión localizada. No hay que olvidar que estos realizadores nacieron en un espacio social, tienen una identidad, unas preocupaciones y unas metas dispuestas en función de la temporalidad que les tocó vivir. Como tal, son portadores de un pensamiento social, que es -en realidad-, una memoria formada por recuerdos colectivos.⁴²

Maurice Halbwachs sugiere que los sujetos van y vienen de un grupo a otro introduciendo maneras de pensar, pero se puede prever

“...que las preocupaciones de la familia y del mundo penetrarán más profundamente en los medios especializados de las profesiones que los hábitos de espíritu profesional en los círculos mundanos y familiares.”⁴³

⁴¹ Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta; *Op. Cit.* p. 12.

⁴² Halbwachs, Maurice; 2004; Los marcos sociales de la memoria; España; Ed. Antrhopos; p. 344

⁴³ *Idem.* p 286

Es natural, dice, que en los marcos profesionales los sujetos porten las ideas y los puntos de vista de su familia. Esto sucede porque los recuerdos en que se sustentan estas visiones del mundo son modelos, ejemplos y enseñanza.⁴⁴

Para que un sujeto forme parte del grupo, es necesario que se sitúe en el mismo punto de vista de sus miembros. Así, podemos esperar que los artistas y documentalistas, al trabajar de manera independiente, impriman automáticamente los parámetros familiares y modelos que el entorno les inculcó en las producciones. Este punto muestra la riqueza de estudiar el fenómeno documental desde la antropología; si tomamos en cuenta la localidad social desde la que se sitúa el realizador, veremos que los documentales nos van a dar las claves de lo que piensa el grupo social de éste sobre un tema específico:

“...no importa de qué imagen se trate, sea verbal, auditiva o visual, el espíritu está siempre constreñido”⁴⁵

Es entonces, por la idea que los documentalistas se hacen sobre cierto tema o problemática en medio de la cuál han vivido, que podemos hacernos una idea del grupo al que pertenece.⁴⁶

Desde esta misma lógica, resulta igualmente revelador observar que la posibilidad detonante de la imagen sólo puede activarse allá dónde el paradigma imperante lo permita. Es decir, el impacto que provoque un documental sobre determinado público, nos va a dar una perspectiva del grupo espectador, nos va a

⁴⁴ *Idem.* p.286-287

⁴⁵ *Idem.* p. 83

⁴⁶ *Idem.* p. 47

decir qué le causa significado y qué no. Si el público no lo comprende o no le causa interés, quiere decir que sus marcos de significación no son los mismos, o se encuentran alejados de los que porta el realizador. Al anclar las producciones documentales en el nivel local, estas se convierten en espejos reflectores de los imaginarios grupales, tanto de la visión del mundo que porta el grupo del realizador, como del grupo que proviene el espectador.

Edición del contexto social y la memoria visual

Durante el diálogo de miradas que se da mediante el circuito de exhibición, la particular visión del mundo del realizador tiene la posibilidad de configurar el espacio, de influenciar o transmitir ideas en contextos más amplios. Acabamos de revisar la parte en que el contexto social de los realizadores atraviesa las producciones documentales, pero esta influencia es parte de un circuito en el que las reflexiones de los cineastas también modifican las proyecciones de los contextos.

Al realizar un documental sobre cualquier tema, se reconstruye una historia; tal ejercicio implica cierta reflexión y un proceso de abstracción para la consecuente representación. En este transcurso el realizador decide qué parte contar y cómo contarla; para ello va a determinar qué imagen se queda en el producto final y cuál no, privilegiará unos testimonios sobre otros y se inclinará más sobre ciertos sonidos hasta que logre obtener lo que desea decir. En esta labor es susceptible de ser influenciado por múltiples variables -intereses, ideas y

experiencias que esté viviendo en ese período; el uso que quiera darle a la producción; el asombro por "el otro", etc.- que quedarán impresas en el producto final y que de ninguna manera van a corresponder plenamente al hecho real referido. Incluso si se han usado fuentes de primera mano, la verdad que se construirá será parcial. Es decir, si revisamos las producciones documentales encontraremos que al mismo tiempo que reproducen los marcos sociales en que se gestaron, también los deforman.

Ahora bien, tomando en cuenta que las imágenes registradas podrán adquirir valor de documento visual en tanto que se podrá echar mano de la información que ahí presentan y se heredarán a generaciones futuras; llama la atención el parecido de este segundo movimiento con la manera en que se reconfigura la memoria colectiva. Maurice Halbwachs en relación a la construcción de ésta señala que:

"...cuando la reflexión está en juego, cuando en lugar de dejar que el pasado reaparezca, se le reconstruye por un esfuerzo de razonamientos, puede que se le deforme, puesto que se desea darle un mayor grado de coherencia. Es la razón o la inteligencia la que escogería entre los recuerdos, apartaría algunos de ellos, y dispondría de otros siguiendo un orden conforme a nuestras ideas del momento; así puede explicarse el por qué de las alteraciones."⁴⁷

Sugiere que, en este proceso, la sociedad discierne y desecha aquello que podría separar al grupo, modificando sus recuerdos en cada época y reorganizándolos de acuerdo a las variables del entorno.⁴⁸ La sociedad, los grupos que la conforman - igual que los cineastas de documental-, van a ir seleccionando temas o aspectos

⁴⁷ *Idem.* p. 336-337.

⁴⁸ *Idem.* p. 336.

que les parezca pertinente resaltar, editarán sólo aquellos sucesos que deseen recordar en determinado contexto, desecharán algunas representaciones, mientras que rescatarán otras.

En mi opinión, la similitud en los procesos de construcción es contundente. En consecuencia, no puedo evitar sugerir que la edición y producción de un documental -en tanto espejos del pensamiento social de un grupo y reservorio de eventos previamente seleccionados-, son también un reflejo de la manera en que se conforma la memoria colectiva. Aunque arriesgado, me resulta obligado reflexionar -al menos brevemente- sobre este parecido; considero que con el predominio del lenguaje visual pronto necesitaremos saber de qué manera se están seleccionando y usando no sólo las imágenes de la cinematografía, sino cualquier otra.

Si se me permite la analogía recientemente propuesta, señalaré rápidamente algunas ideas del trabajo de Maurice Halbwachs, en torno a los marcos sociales de la memoria,⁴⁹ que contribuirán a concebir la edición de un documental y la conformación de la memoria colectiva como formas autosimilares del proceso social. Quizá una de las propuestas principales de dicho autor es que cualquier memoria individual está erigida -básicamente- sobre la memoria colectiva, gestada en el seno del grupo. El cine, la gran mayoría de las veces, es una actividad que se desarrolla de manera grupal, requiere la participación de un buen número de personas y, como ya he mencionado, refleja la mirada de un conjunto social. Así, desde el punto de vista de la colectividad, los documentales estarían conservando

⁴⁹ *Op. Cit.*

numerosos detalles de ciertos hechos que el individuo olvidaría fácilmente si otros no lo hicieran para él.⁵⁰

En el caso del documental hemos visto que en calidad de artistas los cineastas tienden a abordar temas novedosos o incluso desafiantes para los marcos sociales imperantes. En términos de memoria colectiva esto equivaldría al aumento y diversidad de estas, las cuáles son explicadas por M. Halbwachs como resultado del aumento de las necesidades y las facultades organizadoras e intelectuales de la sociedad. De esta manera, el tratamiento o rescate de temas cada vez más heterogéneos y aparentemente ajenos que encontramos hoy en día en la producción de este género cinematográfico, correspondería a tal diversificación de intereses, preocupaciones y puntos de vista.⁵¹

No obstante, dice Halbwachs, para que sea posible tal multiplicidad en términos de memoria, para que los recuerdos reaparezcan o se modifiquen, la sociedad debe contar con los medios adecuados para reproducirlos, ya que esta sólo abandonará sus viejas creencias si está segura de encontrar otras. Es decir, siguiendo la similitud antes enunciada, encontraríamos que por más vanguardistas que se nos presenten los desafíos de los realizadores, para que su trabajo sea reconocido o genere cierto eco dentro de los grupos sociales, deberá ser fruto de una reflexión colectiva, resultado de un ejercicio que tome en cuenta los puntos sociales de referencia. En este caso se podría decir que los marcos sociales del cineasta y la problemática abordada durante un contexto específico, se desarrollan

⁵⁰ *Idem.* 336-342

⁵¹ *Idem.*

en una modulante interacción con el quehacer artístico. Igual que la memoria colectiva, el resultado de este diálogo es el que se legará a otras generaciones.

En el apartado anterior vimos cómo aquellas visiones del mundo que guían a los realizadores se imprimen ineludiblemente en las películas que hacen, mientras en este revisamos de qué manera durante el proceso creativo los realizadores modifican -de acuerdo a sus intereses- la realidad y, en última instancia, la memoria. Pero ¿quién se impone a quién?, ¿los marcos sociales a los sujetos? o ¿los sujetos a los marcos sociales? Es parte de un proceso doble. Maurice Halbwachs lo aclara muy bien:

“...estaremos constreñidos a diferenciar en el pensamiento social dos tipos de actividades: en primer lugar, una memoria, es decir, un marco dispuesto de nociones que pueden ser utilizadas como puntos de referencia, y que se relacionan únicamente con el pasado; en segundo lugar, una actividad racional que tiene como su punto de partida las condiciones en que se encuentra actualmente la sociedad. Esta memoria sólo funcionaría bajo el control de ésta razón.”⁵²

Considero que lo más importante aquí, no está en dilucidar cuál de las dos corrientes tiene más fuerza, o qué es aquello que cambia y qué se consolida, sino más bien entenderlo como un proceso que consta de dos fuerzas contrarias en permanente interacción, reconstruyéndose mutuamente.

Los grupos artístico-culturales suelen reaccionar a los conflictos del entorno; en consecuencia se da una producción cultural directamente proporcional a las preocupaciones sociales; ya sea por mayor eco mediático, porque impactan

⁵² *Idem.*; p. 337

directamente a la sociedad, o por ambas. De ahí que podamos suponer que la producción documental nos ofrecerá una radiografía de las problemáticas que inquietan a la población.

Colectando reflejos

Fenómenos contemporáneos como el documental independiente revelan la correspondencia y reproducción mutua que hay entre la dimensión local y la dimensión global, entre lo particular y lo universal; lo mismo que la propagación de formas autosimilares en distintos grados del grupo social. Al intentar desmenuzar las interconexiones que conforman este circuito, percibo a este universo como una entidad poco explorada e ideal para analizar cuestiones referentes a la condiciones de existencia de los grupos y actividades político-culturales, considero relevante el estudio de estas manifestaciones que la cultura desarrolla y auto-organiza en la necesidad de encontrar y transmitir nuevas miradas que hagan frente a diversas situaciones. Si en el proceso de mundialización la información tiende a separarse del significado, la exploración de estos fenómenos apunta hacia su reintegración; es decir, no importa que el mundo se sature de imágenes, siempre y cuando logremos discernir aquellas que se gestan desde los imaginarios locales y comprendamos el significado de su agitación.

Un documental por sí mismo, no es relevante; lo es en la medida que se vincula con el flujo tecnológico, con los problemas sociales, con la economía mundial, con las cosmopolíticas, con la primacía de la comunicación, con la cultura

local, con la preferencia por la imagen, con la historia, con las visiones del mundo, etc. Ya es imposible omitir que los campos culturales tienen un sustrato particular y universal a la vez; que sus fluctuaciones adquieren valor en función de la perspectiva; que lo local y lo global se reproducen mutuamente; que no son entidades aisladas; que hay complejas interacciones entre los niveles de microescala y macroescala; y que todos estos factores determinan y son determinados por el pensamiento, el lenguaje y el contexto social.

El último reflejo a considerar me incluye como construida y constructora. Con toda seguridad, el análisis que elaboré del documental independiente está configurado por los factores históricos que me rodean, por los paradigmas disciplinarios a los que me acerqué, por la herencia cultural que recibí, lo mismo que por experiencias y vivencias. Ya el haberme fijado en este tema, dice bastante.

EPÍLOGO

Intentar la comprensión de este fenómeno ha sido una aventura en cualquier sentido posible. Abrirse brecha por caminos prácticamente inexplorados nunca ha sido tarea fácil, los riesgos siempre son mayores. Sin embargo, consideramos que a fuerza de intentos como este, de apuestas ganadas o perdidas, las sendas posibles se hacen cada vez más visibles y los referentes más claros. Este trabajo sólo ha pretendido trazar, a través de tres propuestas fundamentales, una plataforma que sirviese de guía en la comprensión futura del cine documental mexicano, ya fuera para una investigación de tipo local o referente a una problemática específica. Las aportaciones de este trabajo, adquirirán valores distintos en relación lo que se busque conocer; las propuestas a las que me refiero son: 1) reconstrucción genealógica del cine documental mexicano, 2) etnografía del documental contemporáneo y 3) marco teórico para comprender el mecanismo de reproducción en la actualidad.

Entender al cine documental como producto y reflector del desarrollo cultural, como una especificidad en sí misma, nunca ha sido algo obvio. Sólo un número muy reducido de historiadores han considerado al género cinematográfico como fuente de la historia; menos aún como agente de ésta. Es verdad que la aproximación al fenómeno cinematográfico no es simple, siempre se tiene la sensación de estar dejando fuera algún vínculo clave. Sin duda, lo más sencillo

sería aprehenderlo sólo a través de la propia película, despojándolo de todas las relaciones y dimensiones, dejando fuera cuestiones como el público, la producción, la estética, el contexto histórico, el autor, etc. Sin embargo, creemos que aunque la tarea resulte quimérica, sólo tomando en cuenta estos elementos es posible lograr un acercamiento; no sólo a la obra, sino también a la realidad social que refleja. Una lectura antro-po-histórica del cine –independientemente del género– permite alcanzar zonas no visibles de las sociedades, de su pasado; permite hacer finas disecciones y examinar conjuntos hologramáticos del contenido social.

En el caso particular del cine documental, el realizador puede proporcionar a la sociedad una historia complementaria, que sin pretender presentar una realidad ordenada y racional, provee de una mirada generalmente arrinconada por las instituciones. Por ello es que me inclino a pensar que los cineastas de documental, a través de los temas que abordan, reflejan las preocupaciones de ciertos grupos sociales. En los momentos inestables políticamente, la producción se agudiza; en consecuencia, se da una producción artístico-cultural proporcional a las problemáticas sociales; ya sea por mayor eco mediático, por que impactan directamente a la sociedad, ó por ambas. Dicho de otra manera, creo que la producción documental ofrece una radiografía de las problemáticas sociales que aquejan a la sociedad. Esto sucede mediante el efecto catalítico que tiene la cámara y el proceso cinematográfico, a través de estos medios se genera un reflejo nítido de aquello que los sectores artísticos e intelectuales están problematizando. Tal reflejo revela los valores, miedos y sueños de una parte de la

sociedad, sus concepciones de desarrollo, bienestar, etc. Sin embargo, debemos tener en cuenta que estamos hablando de una cultura cinematográfica, lo que significa se va a reconfigurar en relación a la cultura más amplia de la que forma parte.

En nuestro caso, el cine documental no sólo nos interesó por el uso que se hace de la supuesta capacidad de atrapar la verdad o por el registro gráfico de la realidad; sino también por lo que construye, por lo que tiene de imaginario, de irreal, porque revela aquel espacio donde el autor y el espectador confluyen, compartiendo la visión del mundo. La eficacia de la intervención y operatividad cinematográfica depende siempre de la empatía entre el grupo que produce las cintas, el que las recibe y aquellos que las registran. La utilización y la práctica de estos medios son instrumentos de combate subordinados al grupo que los genera, pero también a la sociedad que los recibe. Esta relación delata todas las formas de censura y autocensura; sugiriendo que las imágenes, junto con las miradas que las atraparon, tienen la posibilidad de proveer la flexibilidad necesaria para que se den los cambios. La manera de mirar, la forma de construir esa mirada, lo mismo que el contexto en que se produce, constituyen el eje antropológico de la historia del documental.

Tanto la genealogía como la etnografía, muestran de manera contundente que el documental tiene una categoría marginal dentro de la cinematografía mexicana. De ahí que sea importante reconocer la dimensión histórica del fenómeno, pues a pesar de que el auge actual se relacione con el acceso a la

tecnología y la red virtual mundial, responde más a un esfuerzo continuo –a una tradición práctica e ideológica- que a un nuevo fenómeno.

Desde sus inicios, el cine documental tuvo como objetivo principal la comprensión del espectador, debía transmitir nuevas miradas, servir para la transformación de la sociedad e intervenir en los planos, político, moral y estético. Las entrevistas, que muestran la opinión de realizadores con diferentes estilos y formaciones, señalan que sin importar estas diferencias los realizadores encuentran al documental como un medio de expresión. Un medio que informa, preserva y cuenta historias de la vida cotidiana en los márgenes de la sociedad. Un medio que apunta hacia un mayor entendimiento entre grupos distintos y hacia el ensanchamiento de la conciencia social. Es innegable que a través de esta labor están heredando una diversa historia visual.

No es fácil medir o valorar la acción que ha ejercido el cine y menos aún el documental, pero algo que queda claro a lo largo de la genealogía propuesta, es que tan pronto como los dirigentes de una sociedad –funcionarios, políticos, científicos, dirigentes sociales, artistas o intelectuales- advirtieron cuál podría ser la función que el cine era capaz de desempeñar, intentaron apropiárselo y ponerlo al servicio de sus intereses, ideas o valores. El recorrido trazado, en primer lugar, permite observar el papel que ha jugado la imagen a través de la cinematografía documental en la historia de nuestro país y los distintos usos que estos actores le han dado. Espectáculo mágico, canal de información, utensilio científico, instrumento educativo, noticiero, herramienta de cambio social, registro de lo

exótico y medio que contribuye al ensanchamiento de los canales de información. En la etapa actual, los usos que prevalecen son: el educativo, el de registro y poseedor de la verdad, así como el de instrumento de cambio e información. Sin embargo, es necesario destacar que estos significados no los encontramos exactamente iguales a los períodos en donde se gestaron. Por el contrario, los encontramos diversificados y fusionados con intereses artísticos, con una política menos contestataria y más neutral, más interesada en un cambio de actitud social, que en una causa específica.

En segundo lugar, muestra de qué manera se tejen realidad y espectáculo hasta conformar una multiplicidad de significaciones que mezclan estos dos elementos a su antojo. Algunas veces el espectáculo la hace de verdad y, otras, la verdad de espectáculo. El resto de estilos se tejen a partir de estos elementos como materia prima en una tabla cromática de significaciones. De este binomio se desprende también una bifurcación clave, la imagen-espectáculo para evadir la realidad y la imagen-verídica para hacer una sociedad más consciente. Una bifurcación que consta de dos fuerzas opuestas y contradictorias, definiéndose una a otra constantemente mediante el ensanchamiento o adelgazamiento de la frontera que las separa.

Un tema a discutir es la existencia o ausencia de una tradición mexicana de cine documental. Si bien yo propuse una genealogía en el primer capítulo, los realizadores afirmaron, dudaron y negaron su existencia. Considero que la negativa se debe –entre otras cosas- a la fragmentación al interior del gremio,

causada por los escasos y nulos apoyos de parte de las instancias culturales del gobierno a la producción cinematográfica. Pero también a un desconocimiento y desvalorización de la trayectoria mexicana de cinematografía documental. Es verdad que a diferencia de otros países, donde ha habido una producción constante, distintos apoyos y hasta espacios dedicados exclusivamente para la proyección documental, en México ésta nunca se ha dado. La genealogía permite observar que ha habido producción, pero es probable que al estar elaborada principalmente en función de políticas gubernamentales, se haya truncado la continuidad artística y creativa. Este aspecto se refleja también en la poca literatura dedicada a este género y a las menudas investigaciones realizadas al respecto. Si bien reconozco una mermada tradición, forjada a fuerza de compromiso, como señalaba el realizador Juan Carlos Rulfo, en México no hay una estructura de pensamiento para la producción de este género.

La agitación actual muestra que sí es posible hablar de un auge del documental independiente, y que éste se asocia a circunstancias propiciadas por el proceso de globalización, como el predominio de los medios audiovisuales de comunicación, el desarrollo de la red virtual mundial y el acceso a la tecnología digital. Sin embargo, como señalaron algunos realizadores tal movimiento puede resultar engañoso, sobretodo si no se superan los desafíos. Con tanta producción, ventanas de exhibición, reflectores y sistemas de premios, se corre el riesgo de que el sentido del documental se pierda, convirtiéndose en una fórmula más, una vía alterna para obtener un reconocimiento. El auspicio de estos encuentros a

través de donativos –público o privados-, tiene también consecuencias; este método de financiamiento puede generar que gente sin trayectoria y sin conocimiento en el campo, se convierta en autoridad por el simple hecho de conseguir los recursos, dejando de lado todo el esfuerzo y el trabajo de décadas anteriores. Igualmente, al recibir tales ayudas económicas, el jurado puede verse constreñido a la hora de premiar uno u otro tema abordado.

Quiero destacar las medidas que proponen los realizadores para superar los retos del contexto actual. Alejandra Islas plantea la organización de todos los realizadores para que juntos puedan exigir sus demandas; aquí, de manera particular, yo agregaría la garantía de que esas organizaciones fueran verdaderamente incluyentes, asegurando que no se redujeran a grupos de amigos e intereses. Juan Carlos Rulfo, propone la búsqueda de un nuevo lenguaje, pero también una estructura de producción en tres etapas que permita, a cualquier producción que cumpla los cánones establecidos de calidad, llegar a sala y no impedirlo de primera instancia, limitando la producción para ser sólo presentada en televisión. Además pide mayor flexibilidad en cuanto a los tiempos de realización. Carlos Mendoza, por su parte, sugiere que es indispensable resolver el asunto del autoconsumo, generando un público interesado en este tipo de cine; pues de esta manera el desarrollo del documental no dependería más de bondadosos donativos, que lo único que hacen es limitar el crecimiento.

Queda mucho por hacer, hace falta una arqueología de la audiencia mexicana en términos cinematográficos y televisivos, aún no sabemos que de qué

manera se repercuten estos trabajos en la sociedad o en la comunidad afectada, tampoco tenemos una historia detallada del desarrollo del documental independiente. Debemos seguir haciendo apuestas.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Medina, Iñigo y María Sara Molinari; 1999; "Entre dos indios. Nacionalismo e Identidad en el cine"; México; en: Nueva Época; Boletín oficial; INAH; Julio-Septiembre; No. 55; pp. 21-26.

Alonso, Manuel y Luis Matilla; 1990; Imágenes en acción; Madrid; Akal.

Alfaro Telpala; Guillermo; 1996; El testimonio de las imágenes: el uso de la fotografía y la cinematografía en antropología; en Rutsch, Mechthild (comp.); La historia de la antropología en México; Mexico; UIA-INI-Plaza y Valdés.

Allen, Robert C., Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte; 1995; Teoría y práctica de la historia del cine; Barcelona; Paidós Ibérica-Paidós Buenos Aires.

Almán, Rick y Carles Roche Suárez; 2000; Los géneros cinematográficos; Barcelona; Paidós.

Altuschull, J. Herbert; 1988; Agentes de poder: la influencia de los medios informativos en los asuntos humanos; México; Publigráficos.

Aparici; R. (coord.); 1993; La revolución de los medios audiovisuales; Madrid; Ediciones de la Torre.

Ardévol Elisenda; Por una antropología de la mirada: representación y construcción de datos audiovisuales; <http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/000221.html>

Ayala Blanco, Jorge; 1967; "El DF visto por el cine mexicano"; Veracruz; en La palabra y el hombre; Revista de la Universidad Veracruzana; Julio-Sept.; pp. 581-591.

Ayala Blanco, Jorge; 1967; "El DF visto por el cine mexicano"; Veracruz; en La palabra y el hombre; Revista de la Universidad Veracruzana; Julio-Sept.; pp. 581-591.

Ayala Blanco, Jorge; 1968; Aventura del cine mexicano; México; Ed. Era.

Barillas, Edgar; Marisol Guirola y Rafael H. Vacaro; 1983; Documentos fílmicos de la historia de Guatemala; Guatemala; Materiales de la Cinemateca Universitaria; Enrique Torres.

Barillas, Edgar; 1996; "Historias para el cine. La historia en la pantalla. Aportaciones del cine a la formación de la comunidad imaginaria en Guatemala"; en: Estudios; Guatemala; No. 3-96; pp. 191-206.

Bonfil Batalla, Guillermo; 1999; "Notas sobre el cine documental en la antropología"; en: Desacatos; México; CIESAS; pp. 187-193.

Baudrillard, Jean; 2002 (1978); Cultura y Simulacro; Barcelona; Ed. Kairós.

Bazin, André; 1999; ¿Qué es el cine?; Madrid; Rialp.

Bermúdez Rothe, Beatriz (comp. y ed.); 1995; Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video; Caracas; Biblioteca Nacional-Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas.

Benet, Vicente; 2004; La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine; Barcelona; Paidós.

Berenzon Gora, Boris y Georgina Calderón Aragón (coords.); 2005; Coordinadas sociales más allá del tiempo y el espacio; México; UACM; Colección Reflexiones.

Bonfil Batalla, Guillermo; 1957; "Dos excepcionales películas profundamente humanas" en Obras Escogidas; México; INI-INAH-Dirección General de Culturas Populares-CNCA-CIESAS-Fideicomiso Fondo Nacional de Fomento Ejidal-Secretaría de la Reforma Agraria; pp-701-705.

Bonfil Batalla, Guillermo; "Notas sobre el cine documental en la antropología"; en: Desacatos; 1999; México; Ciesas; Primavera; pp. 187-193.

Bourdieu, Pierre; 1985; Razones prácticas; Barcelona; Ed. Anagrama.

Bourdieu, Pierre; 2000; Cosas dichas; Barcelona; Ed. Gedisa.

Bourdieu, Pierre; 2001; Contrafuegos 2. Por un movimiento social Europeo; Barcelona; Ed. Anagrama.

Bourdieu, Pierre; 2002; La miseria del mundo; México; Ed. Fondo de Cultura Económica.

Breschand, Jean; 2004; El documental. La otra cara del cine; Barcelona; Ed. Paidós; Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma".

Brito Castrejón, Tania; 2000; "Imagen y personajes de los ancianos en la cinematografía nacional"; en Acta Sociológica; México; No. 30; Sept.-Dic.; UNAM.

Bueno Castellanos, Carmen; 2000; Globalización: una cuestión antropológica; México; Ed. CIESAS-Miguel Ángel Porrúa.

Calderón Quino; Fernando; 1999; "El documental en el Perú"; en: Antropología Visual; Salamanca; Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León; pp. 189-196.

Camarero, Gloria; 2002; La mirada que habla: cine e ideologías; Madrid; Akal.

Castañeda Salgado; Martha Patricia; 2005; De feminismos, verdades y videos. Comentarios al documental: La batalla de las Cruces; en: Pequeño Rodríguez, Consuelo y Leticia Báez Ayala (coords.); Nóesis: Género, feminismo(s) y violencia desde la frontera norte; Chihuahua; UACJ; Vol. 15; No. 28; Jul-Dic; pp.171-176.

Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta; 1998, Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate, México; Ed. Miguel Ángel Porrúa-University of San Francisco.

Careaga, Gabriel; 1981; Erotismo, violencia y política en el cine; México, Joaquín Mortiz.

Caro, Pío; 1994; Las estructuras fundamentales del cine; México; Patria.

Catalá Doménech, Joseph; 1995; La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica; Barcelona; Paidós.

Certau, Michel de; 1993; La escritura de la historia; México; UIA.

Champagne, Patrick; 2002 (1993); "La visión Mediática"; en Bourdieu, Pierre; La miseria del mundo; Argentina; Ed. Fondo de Cultura Económica; pp.51-63.

Ciuk, Perla; 2000; Diccionario de directores del cine mexicano; México; CONACULTA.

Cohen-Seat, Gilbert y Pierre Fougeyrollas; La influencia del cine y la TV; México; FCE.

Colombres, Adolfo; 1985; Cine, antropología y colonialismo; Buenos Aires; Ed. Del Sol.

Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi; 2000; La mirada desenterrada: Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916); El Paso; Cuadro por cuadro.

De los Reyes, Aurelio; 1984; Los orígenes del cine en México 1896-1900; México; SEP-FCE.

De los Reyes, Aurelio; 1987; Medio siglo de cine en México: 1896-1947; México; Trillas.

De los Reyes, Aurelio; 1991; Manuel Gamio y el cine; México; UNAM.

De los Reyes, Aurelio; 1992; Con Villa en México; México, UNAM.

De los Reyes, Aurelio; 1993; Cine y sociedad en México 1896-1930; México; Volumen I y II; UNAM.

De los Reyes, Aurelio; 1995; "Cuando el cine llegó al norte"; en: Cuarto Congreso Internacional de Historia Regional Comparada-Actas 1993; México; UACJ; Vol. II; pp. 543-558.

Duran, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coords.); 1996; México-E. U.: encuentros y desencuentros en el cine; México; IMCINE.

Edmonds, Robert; Jonh Grierson y Richard Meran Barsam; 1990; Principios de cine documental; México; Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM; Material didáctico de uso interno #4.

Eisenstein, Serguei Mijailovich; 1986; El sentido del cine; Buenos Aires; Siglo XXI.

Eisenstein, Serguei Mijailovich, Michael Glenny; Richard Taylor y José García Vázquez; 2001; Hacia una teoría del montaje; Barcelona; Paidós.

Espina Barrio, Ángel; 1999; "Cine y documentales antropológicos"; en: Antropología Visual; Salamanca; Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León; pp. 33-45.

Ferro, Marc; 1980 (1977); Cine e historia; Barcelona; Editorial Gustavo Gili; Col. Punto y Línea.

Focault, Michel; 2005 (1966); Las palabras y las cosas; México; Ed. Siglo XXI.

Fonseca, Maricela; 1996; A cien años de cine en México; México; Museo Nacional de Historia.

Friedemann, Wild; 1984; Centros culturales comunitarios: cine, conciertos, conferencias, debates, juegos, teatros; México; Gustavo Gili.

Gamio, Manuel; 1992; Forjando Patria; México; Ed. Porrúa.

García, Gustavo; 1982; El cine mudo mexicano; México; SEP-Martín Casillas Editores.

García, Gustavo; 1986; La década Perdida. Imagen 24x1; México; UAM-Azcapotzalco.

García Riera, Emilio; 1960; Medio siglo de cine mexicano; México; UNAM.

García Riera, Emilio; 1963; *El cine mexicano*; Cine Club Era, México.

García Riera, Emilio; 1986; Historia del cine mexicano; México; SEP.

García Riera, Emilio; 1997; Historia documental del cine mexicano; Universidad de Guadalajara.

García Riera, Emilio y Santiago Sánchez; Guía histórica del cine 1895-1996; Barcelona; Filmideal.

Getino, Octavio y Fernando E. Solanas; 1973; Cine, cultura y descolonización; Buenos Aires; Siglo XXI.

Getino, Octavio; 1998; Cine y televisión en América Latina: producción y mercados; Santiago de Chile; LOM Ediciones.

Gledhill, John; 2000; El poder y sus disfraces; España; Ediciones Bellaterra.

Gómez Hernández, Alfonso; 1999; "La transmisión visual de la cultura tradicional"; en: Antropología Visual; Salamanca; Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León; pp. 121-130.

González Casanova, Manuel; 1992; Las vistas: una época del cine en México; México; Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

González Casanova, Manuel; 1995; Los escritores mexicanos y los inicios del cine: 1896-1907; Culiacán; El Colegio de Sinaloa-UNAM.

Hayles, Katherin; 1998; La evolución del caos; Barcelona; Ed. Gedisa; Col. Límites de la ciencia.

Halbwachs, Maurice; 2004; Los marcos sociales de la memoria; España; Ed. Antrhopos.

Henley, Paul; 2001; "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica"; en: Desacatos; México; CIESAS; invierno; pp. 17-36.

Henri Piault, Marc; 2002; Antropología y Cine; Madrid; Ed. Cátedra; Col. Signo e Imagen.

Klein, Naomi; 201 (1999); No logo; Buenos Aires; Ed. Paidós.

Konigsberg, Ira, Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín; 2004; Diccionario Técnico Akal de Cine;

Leal, Juan Felipe; 1994; El arcón de las vistas: cartelera del cine en México 1896-1910; México; UNAM.

León, Bienvenido; 1999; El Documental de divulgación científica; Papeles de Comunicación 24; Barcelona; Ed. Paidós.

Lewin, Roger; 1995; Complejidad. El caos como generador del orden; Barcelona; Ed. Tusquets.

Lins Ribeiro; 1996; Globalización y transnacionalización perspectivas antropológicas y latinoamericanas; Brasilia; Universidad de Brasilia; Serie Antropológica 199.

Lins Ribeiro, Gustavo; 2003; Postimperialismo; Barcelona; Ed. Gedisa.

Lozoya, Jorge Alberto; 1992; Cine mexicano; México; Instituto Mexicano de la Cinematografía.

Luna, Andrés de; 1984; La batalla y su sombra: la revolución en el cine mexicano; México; UAM-Xochimilco.

Macdonald, Dwight; 1956; El cine soviético: una historia, una elegía; Buenos Aires; Ed. Sur.

Maciel, David R.; 1994; El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del cine chicano; México; Cuaderno de Cuadernos; UANM-Universidad de Nuevo México.

Márquez, Alicia; 1987; "Breve historia del documental sobre el mundo indígena en México"; en: Los mundos del nuevo mundo; México; IMCINE-Cineteca Nacional; pp. 111-114.

Martín Juez, Fernando; 2002; Contribuciones para una antropología del diseño; Barcelona; Ed. Gedisa.

Melucci, Alberto; 1994; *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*; México; Ed. COLMEX-Centro de Estudios Sociológicos.

Mendoza, Carlos; 1999; *El ojo con memoria. Apuntes para un estudio de cine documental*; México; Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM.

Menéndez, Oscar; 1993; *Cine y realidad*; en: *Antropológicas*; México; Revista de Difusión del instituto de Investigaciones Antropológicas; Nueva Época; UNAM; No. 5; Enero; pp.40-46.

Metz, Christian; 2002 (1963); *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*; Vol. I; Barcelona; Ed. Paidós.

Mier, Raymundo; 2002; "Complejidad: bosquejos para una antropología de la inestabilidad"; en Pérez-Taylor Aldrete, Rafael (comp.); *Antropología y Complejidad*, Barcelona; Ed. Gedisa.

Montemayor, Alma; 1998; *Cien años de cine en Chihuahua*; Chihuahua; Cuadernos de Solar; Instituto Chihuahuense de la Cultura-Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.

Montes Pérez; Carlos; 1999; "Consideraciones sobre el uso de la ciencia antropológica en el estudio de los medios de comunicación y su repercusión"; en: *Antropología Visual*; Salamanca; Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León; pp. 65-74.

Morin, Edgar; 1972; *El cine o el hombre imaginario*; Barcelona; Ed. Paidós.

Morin, Edgar; 2004; *Introducción al pensamiento complejo*; México; Ed. Gedisa.

Nichols, Bill, Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte; 1997; La representaciÓN de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental; Barcelona; Paidós.

Novelo, Victoria; 2001; "Video documental"; en: Desacatos; México; CIESAS; Invierno; pp. 48-60.

Orellana, Margarita de; 1999; La mirada circular: el cine norteamericano de la revolución mexicana 1911-1917; México; Artes de México.

Pancorbo, Luis; 1991; "Televisión: El ojo global"; en Antropología Visual; Salamanca; Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León; pp. 27-32.

Peredo Castro, Francisco; 2004; Cine y propaganda para Latinoamérica; México; UNAM-CISAN-CCyDEL.

Pérez Montfort, Ricardo; 2001; "Sobre cine etnográfico, video documental, internet y otras variantes "modernas""; en: Desacatos; México; CIESAS; pp. 78-82.

Pérez-Taylor Aldrete, Rafael (comp.); 2002; Antropología y Complejidad, Barcelona; Ed. Gedisa,

Pérez-Taylor, Rafael; 2006; Anthropologias. Avances de la complejidad humana; Argentina; Ed. Sb.

Powdermaker, Hortense; 1955; Hollywood: el mundo del cine visto por una antropóloga; México; FCE.

Quiroz Ennis, Martha Rossana; 2001; Video documental en arqueología. Metodología para investigación y divulgación; México; Tesis; ENAH-INAH.

Roca, Lourdes; 2001; "Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación"; en: Desacatos; México; CIESAS; invierno; pp. 37-47.

Rossellini, Roberto y Alain Bergala; 2000; El cine revelado; Barcelona-Buenos Aires-México; Ed. Paidós.

Rovirosa, José; 1992; Miradas a la realidad; Vol. I y II; México; Centro Universitario de estudios cinematográficos-UNAM.

Sadoul, Georges y Jean Rouch; 1973; El cine de Dziga Vertov; México; Ed. Era.

Sadoul; Georges; 1996; Historia del cine mundial: desde sus orígenes; México; Siglo XXI.

Salazar, Ana María (coord.); 1997; Antropología Visual; México; IIA-UNAM.

Sánchez Padilla; 1993; Cine crítico y cuestionamiento social en México de 1968-1976; México; Tesis; Universidad Iberoamericana.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau; 1980; Teoría y práctica de un cine junto al pueblo; México; Siglo XXI.

Sartori, Giovanni; 2004 (1997); Homo Videns: La sociedad teledirigida; México; Ed. Taurus.

Schutz, Alfred; 1996; El problema de la realidad social; Argentina; Amorrortu editores.

Smith, Meter; 2001; El caos. Una explicación a la teoría; Madrid; Cambridge University Press.

Scott, James C., 2000; Los dominados y el arte de la resistencia; México; Editorial Era.

Urrusti, Juan Francisco; 1985; El cine; en: México indígena; México; Instituto Nacional Indigenista; No. 5; Julio-Agosto.

Viña, Moisés; 1991; Índice cronológico del cine mexicano; México; UNAM.

Velleggia, Susana; 1986; Cine: entre el espectáculo y la realidad; México; Claves de Latinoamérica.

Veyne, Paul; 1984; Cómo se escribe la historia; Madrid; Ed. Alianza.

Villela, Samuel; 1990; "Fotografía y Antropología"; en Boletín oficial del INAH-Nueva Época; Num. 29; México.

Vilar, Sergio; 1997; La nueva racionalidad. Comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios; Barcelona; Editorial Kairós.

Wolf, Eric; 1989 (1987); Europa y la gente sin historia; México; Fondo de Cultura Económica.

Zavala, Lauro; 2000; Permanencia voluntaria: el cine y su espectador; México; Universidad Veracruzana. 9

ENTREVISTAS

Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Alejandra Islas; Tepoztlán, Morelos; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Joaquín González de la Vega Velásquez; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Juan Carlos Rulfo; Ciudad de México-Morelia; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Eva Aridjis; México-Nueva York; Trabajo de campo; 2007; (inédita).

Cordero Marines, Liliana; Entrevista de Historia Oral con Carlos Mendoza; Ciudad de México; Trabajo de campo; 2007; (inédita).