



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

Trayectorias de la cultura visual tijuanaense:

Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual
durante el período 1990-2009

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:
LILIANA CORDERO MARINES

TUTORES PRINCIPALES:

DR. RAFAEL PÉREZ TAYLOR IIA-UNAM
DR. MARIO CASTILLO IIA- UNAM
DR. AXEL RAMÍREZ CIALC- UNAM

COMITÉ TUTOR:

DRA. LOURDES ROCA INSTITUTO MORA
DR. ANTONIO ZIRIÓN UAM-I

MÉXICO, D.F. MAYO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

<u>Agradecimientos</u>	5
<u>Introducción</u>	6
Capítulo 1. Lo visual y la frontera: Planteamiento teórico-metodológico	21
<u>Construyendo una antropología de lo visual</u>	21
a) <i>El desarrollo de la Antropología Visual y el cambio paradigmático en antropología</i>	21
b) <i>Cine y audiovisual como fuentes de conocimiento</i>	29
c) <i>Verdad cinematográfica: verdad social</i>	33
d) <i>Superando a Marc Ferro</i>	39
e) <i>Antropología de lo visual</i>	41
f) <i>Lo que hace falta incorporar: experiencias desde nuestros propios entornos académicos</i>	48
<u>Antropología de la Frontera y el Norte de México</u>	52
a) <i>La contemporaneidad cultural y la caducidad de los márgenes convencionales</i>	53
b) <i>Frontera México- Estados Unidos: espacio transnacional</i>	55
c) <i>Atmósferas del Norte de México</i>	56
d) <i>Jóvenes y cultura política en la frontera tijuanaense</i>	60
Capítulo 2. Antecedentes de la producción audiovisual dedicada al documental en la ciudad de Tijuana	63
a) <i>Raíces</i>	64
b) <i>El Colegio de la Frontera Norte y el departamento de comunicación</i>	72
c) <i>Víctor Soto sembrando interés por el cine a través del Cine Club</i>	90
d) <i>Héctor Villanueva, el Taller de Televisión y el colectivo Bola 8</i>	98
e) <i>Surgimiento de nuevos colectivos y búsqueda de profesionalización</i>	103

Capítulo 3. ¿Quién genera la historia audiovisual de Tijuana? Trayectorias profesionales, estrategias de producción y entornos de la práctica audiovisual. 112

La creación de si mismos: autodefinición de los sujetos sociales 113

Cultura técnica: Caminos y situaciones que los llevaron a interesarse por la producción documental 127

a) *La licenciatura en comunicación de la UABC* 127

b) *Loops urbanos* 131

c) *Nortec Collective: un contexto común, el pretexto para unirse y crear* 133

d) *De grupo de amigos a equipo de producción audiovisual en busca de un reflejo urbano y norfronterizo: el caso de Bulbo- Galatea* 136

e) *Experiencias y caminos individuales* 139

f) *La conservación del patrimonio en el Desierto Central* 141

Estrategias de organización y realización 142

a) *Bulbo- Galatea* 143

b) *Producciones 5 y 10* 144

Financiamiento: equipo y recursos para producir 145

a) *La importancia de la experiencia* 145

b) *De invertir para salir a pagar por colaborar* 149

c) *La camaradería, las ganas de hacer el proyecto y el apoyo*

institucional 151

d) *Producción de películas foráneas y autogestión* 152

e) *Con el equipo de la UABC y lo que esté a la mano* 153

f) *“Haz el mayor esfuerzo con lo que tengas”* 155

g) *¿Una beca te lleva a otra beca?* 156

Estrategias de difusión 157

a) *¿Cómo difundir sin internet? La televisión y los tabloides* 157

b) *La exhibición convencional vs la red pública* 159

c) <i>El copiado y los candados de los apoyos institucionales</i>	161
Capítulo 4. El documental tijuanaense: herramienta de construcción social	168
a) <i>Claves para interpretar el documental tijuanaense</i>	168
b) <i>Comunicar para cambiar</i>	181
c) <i>Descubrir, conocer- registrar y apropiarse: Tijuana</i>	184
d) <i>Tijuana a secas/ Una Tijuana sin frontera</i>	199
e) <i>Escapando a Tijuana: Paisajes monumentales, 2008</i>	205
f) <i>Características del documental tijuanaense: La ciudad y la frontera como personaje y contexto de producción</i>	207
<u>Conclusiones</u>	218
<u>Bibliografía</u>	234
Anexo 1-Colección COLEF	247
Anexo 2- Documentales Chicanos	268

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar debo agradecer a todos los documentalistas y videoastas tijuanaenses por haberse mostrado dispuestos a colaborar con la presente investigación. De ellos admiro la determinación y la alegría con las que han sabido acompañar el quehacer profesional.

Al Dr. Mario Castillo, Dr. Rafael Pérez-Taylor, Dr. Axel Ramírez, Dra. Lourdes Roca y Dr. Antonio Ziri3n P., miembros del comit3 tutorial, les agradezco enormemente haber acompa3ado y asesorado la investigaci3n.

Un especial reconocimiento se lo debo a Claudia Cordero Marines, quien elabor3 el dise3o visual del texto y atendió pacientemente todas mis peticiones.

De igual manera quiero expresar mi gratificaci3n a las instituciones y programas que acogieron y apoyaron el presente proyecto: CONACYT, Proyecto PAPIIT-UNAM y al Instituto Mora.

A la Coordinaci3n del Posgrado en Antropolog3a le manifiesto mi retribuci3n por el apoyo que he recibido como estudiante; con especial aprecio a Luz, Vero e Hilda.

A Clau, Estela, Gus y Urbano, mis pilares, les agradezco por su presencia y apoyo incondicional. Como siempre, es a ustedes a quien dedico el esfuerzo vertido.

Introducción

El objetivo principal de este trabajo de investigación es analizar, desde la perspectiva antropológica, la producción audiovisual dedicada al género documental elaborada en la ciudad de Tijuana, Baja California; durante el período que va de 1990 a 2009. El estudio del fenómeno mencionado ha estado guiado por dos ejes principales: por un lado, la complejidad de la región y la cultura norfronteriza; por otro, las particularidades y la historia de la realización documental, así como la importancia que ha adquirido en los últimos años. Mediante una investigación de archivo bibliográfico y audiovisual, reconstruimos la historia de la desconocida etapa en que el Colegio de la Frontera Norte (COLEF) se dio a la tarea de producir documentales como parte de su labor en tanto institución académica. Recogiendo la voz de documentalistas y otros actores implicados, hemos revisado las coyunturas y las instituciones que detonaron la práctica audiovisual contemporánea en la ciudad, mismas que la han dotado de un estilo propio. Finalmente, exploramos al documental audiovisual tijuanaense como una herramienta de construcción social, reelaboración de la memoria y diálogo con el entorno.

En los últimos años, de la mano de un aumento en la producción, el documental ha cobrado mayor importancia y visibilidad. Esta tendencia parece acrecentarse con el paso de los días; y aunque no ha dejado de tener un papel marginal, ha ido aumentando su presencia en los festivales de cine y en las instituciones que otorgan apoyos para la producción y realización. Esto, que algunos han llamado moda, ha provocado que se conciba sólo como una práctica novedosa, como si la producción hubiera comenzado hace pocos años; ignorando casi por completo las etapas previas del documental. No obstante, en nuestro país, al igual que en muchos otros, el quehacer documental ha tenido una larga trayectoria.

En investigaciones previas hemos reconstruido esta genealogía desde una perspectiva nacional.¹ Aunque útil, este enfoque de gran escala corre el peligro de reproducir vicios como el centralismo. Es decir, asumir que la producción cinematográfica y audiovisual que se ha hecho en el centro, más específicamente, en la Ciudad de México, ha sido la única que tenemos. Si bien es la más numerosa, es innegable la necesidad de matizar tal afirmación.

El documentalista Carlos Mendoza señala que el cine documental es más una expresión regional que globalizada –a diferencia del cine de ficción-.² Si tomamos en cuenta lo anterior, pero también que la práctica audiovisual se inserta en diversos ámbitos sociales, posturas políticas y problemas éticos que se transformarán según el lugar donde se produzca, vislumbraremos el inmenso vacío de antropologías e historias que quedan por elaborar acerca de la producción y el lenguaje audiovisual. Por nuestra parte y por razones que posteriormente vendrán a colación, hemos decidido empezar a socavar esa laguna en la frontera noroeste de México. Al ser una práctica que no se circunscribe en un punto espaciotemporal sino que se encuentra en diversos puntos del planeta y tiene un recorrido mayor a cien años, las diferentes expresiones que encontremos asociadas al documental, nos permitirán hacer reflexiones u observaciones de gran escala.

La frontera norte de México ha sido objeto de numerosos estudios, elaborados desde distintas perspectivas y disciplinas. Si bien se ha criticado que la mayoría de los análisis se han enfocado en el lado norte de esa región con un excesivo énfasis en el contacto y en el cruce de las fronteras; para algunos autores, la verdadera importancia de poner los reflectores sobre estas geografías sociales, está en que las zonas fronterizas fracturan la estructura clasificatoria de

¹ Cordero Marines, Liliana; 2007; Documental independiente en México. Orígenes y linderos del documental cinematográfico contemporáneo, una mirada antropológica; Tesis de maestría; FFyL-IIA; UNAM.

² Mendoza, Carlos; 2008; El guión para cine documental; México; CUEC-UNAM; p. 14.

los estados nacionales.³ Y por lo tanto, agregaremos, de los centralismos nacionales.

Ahora bien, en relación con el problema que nos ocupa y desde una perspectiva regional –que contempla el noroeste mexicano, la situación fronteriza y el suroeste estadounidense- encontramos algunas investigaciones que podríamos considerar como los más importantes referentes en la construcción histórica de la cinematografía y la producción audiovisual del noroeste mexicano. Si bien no son trabajos dedicados exclusivamente al documental, lo toman en cuenta y nos ofrecen una idea del contexto histórico en el que se desarrollaron estas cinematografías y videografías.

El trabajo pionero está a cargo de la investigadora Norma Iglesias, quien en 1985 publica un texto llamado *La visión de la frontera a través del cine mexicano*. Es un trabajo de historia cinematográfica que aborda la cuestión fronteriza.⁴ Tres años después, Gary D. Keller da a conocer la compilación llamada *Cine Chicano*⁵; en el que reúne diversas reflexiones relativas a este cine como los festivales, la imagen de las chicanas en el cine, etnomusicología, folclor e historia en el cine chicano, reseñas de películas; entre otros. Sin embargo, el tema central es la imagen del chicano en los cines chicano, de Estados Unidos y México. En este mismo tenor, pero más de diez años después de esta publicación, aparece la investigación de David Maciel:⁶ *El bandolero el pocho y la raza*, en donde –similar a Gary Keller- explora las distintas representaciones en el discurso cinematográfico referentes al pueblo mexicano en las tres cinematografías mencionadas.

Ninguno de los dos autores se ocupa particularmente de la ciudad de Tijuana, pero a nivel regional aportan algunos datos en relación con el documental que resultan relevantes para rastrear sus raíces. El texto de Maciel, por ejemplo,

³ Michaelsen, Scott y David E. Johnson; 2003; Teoría de la Frontera: Los límites de la política cultural; España; Gedisa, p. 26.

⁴ Iglesias, Norma; 1985; La visión de la frontera a través del cine mexicano; Tijuana; Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México.

⁵ Keller, Gary D. (comp.); 1998; Cine Chicano; México; Cineteca Nacional

⁶ David Maciel; 2000; El bandolero, el pocho y la raza; México; Siglo XXI; p. 21.

tiene un apartado dedicado al documental chicano; producción con la cual encontramos ciertas correspondencias con la primera etapa de documental tijuanaense.

De corte histórico pero vinculando constantemente con la cultura local, Gabriel Trujillo se ha dado a la tarea de reconstruir la historia de la cinematografía bajacaliforniana a través de distintos textos: *Imágenes de plata: el cine en Baja California*⁷, *Baja California: Ritos y mitos cinematográficos*⁸, etc.⁹ Él, sin embargo, también hace referencia sobre todo al cine de ficción en la amplia región bajacaliforniana.

En años más recientes, dos jóvenes investigadoras han abordado temas quizá más similares. La investigadora Isis Saavedra –de la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana (UAM-Xochimilco)- se ha avocado a estudiar la imagen de la frontera y la migración de mexicanos a Estados Unidos, a través del cine contemporáneo. El enfoque de este trabajo incluye tanto películas de ficción como documental. Además de lo anterior, considero que las principales diferencias con la presente investigación radican en el enfoque y la metodología. Mientras que ella hace un recorte en función de temas específicos –la frontera y la migración- abarcando toda la región limítrofe, nosotros nos ocupamos de los documentales elaborados por tijuanaenses sin importar el tema que traten.

La segunda diferencia es de mayor relevancia. Desde una perspectiva metodológica, el universo de investigación que Isis Saavedra plantea está conformado principalmente por películas y archivos –bibliográficos o hemerográficos-. Ni este tipo de investigaciones, ni la gran mayoría de los estudios de análisis cinematográfico consideran dentro de sus opciones realizar entrevistas directamente a los directores de las películas que planean interpretar, o bien, analizar los contextos en que se produjeron esos trabajos. Dicho de otra manera, consideramos que uno de los mayores aportes de la presente investigación está

⁷ Trujillo Muñoz, Gabriel; 1997; *Imágenes de plata: el cine en Baja California*; Tijuana; XV Ayuntamiento de Tijuana.

⁸ Trujillo Muñoz, Gabriel; 1999; *Baja California: Ritos y mitos cinematográficos*; Mexicali; UABC.

⁹ Trujillo Muñoz, Gabriel; 2005; *La cultura bajacaliforniana*; Tijuana; CECUT-CONACULTA.

en poner en práctica métodos y técnicas de la antropología en el análisis de la historia audiovisual contemporánea.

La segunda referencia es una investigación de maestría que concluyó la antropóloga Adriana Cadena Roa en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) durante 2010.¹⁰ El objetivo principal de este trabajo fue explorar los procesos de producción, organización y difusión de tres colectivos tijuanaenses dedicados, sobre todo, a las artes audiovisuales. Sólo uno de estos colectivos tenía entre sus intereses hacer documental, el otro estaba dedicado cien por ciento a la ficción, mientras que el tercero a la radio por Internet y fiestas de música electrónica. Aunque nosotros también incluimos a los dos primeros dentro del universo de la presente investigación, la diferencia central está en que nuestro principal foco de atención es el documental, por lo que trabajamos con realizadores que producen de manera individual y con agrupaciones. Dicho de otra manera, construimos un universo más numeroso en términos de actores sociales, pero concentrándonos en una práctica específica. En parte, la tesis de la Mtra. Adriana Cadena nos permitió conocer las dinámicas de las asociaciones de artistas en Tijuana y centrarnos en las especificidades que acompañan al documental.

En cuanto a la construcción del universo, comenzaré respondiendo una pregunta que me hicieron repetidamente los realizadores con quienes trabajé durante las distintas estancias que hice en Tijuana: *¿Por qué elegiste trabajar en Tijuana?* Soy del centro de México, más específicamente de la Ciudad de México; por diversas razones mi conocimiento del territorio nacional se extendía sobre todo hacia el sur y centro del país: Chiapas, Oaxaca, Michoacán, Quintana Roo, Veracruz, Puebla, Hidalgo, Querétaro, Morelos. Lo más al norte que conocía era San Luis Potosí. Sin embargo, en la historia familiar hubo siempre un referente hacia el norte, al cual sólo tuve acceso mediante los recuerdos y memorias que

¹⁰ Cadena Roa, Adriana; 2010; Experiencias locales-Resonancias globales. Dinámica cultural y procesos de producción artística en la ciudad de Tijuana en la última década. Estudios de caso de tres grupos de creación artística; México; Tesis de Maestría en Antropología Social; CIESAS.

mis padres atesoraron después de haber vivido un año en Saucillo, Chihuahua, mientras mi padre hacía el servicio social de la carrera de medicina.

La curiosidad por aquella *lejana* y compleja región, llena de mitos e historias de aventuras, se intensificó a la par de mi inquietud por el documental. La investigación que concluí en 2007, me mostró la necesidad de estudiar la práctica audiovisual en relación con un contexto específico pero abarcable en una investigación doctoral. Al enterarme que la actividad cultural tijuanense había desarrollado una producción pequeña pero estable de documental me decidí a explorar la opción de realizar el proyecto en aquella ciudad. Hice dos visitas breves con la intención de reconocer el espacio, el cual definitivamente me cautivó. La posibilidad terminó de concretarse cuando un conocido regresó muy contento después de haber participado en **Bordocs 07**, un pequeño e incipiente festival tijuanense dedicado a las producciones audiovisuales de no ficción. Después de platicar un poco acerca de sus experiencias y mis intereses, rápidamente me puso en contacto con las organizadoras principales -Itzel Martínez y Adriana Trujillo quienes además son dos de las documentalistas más reconocidas de la ciudad-. Ambas se mostraron muy abiertas y dispuestas a colaborar con el proyecto que yo había planteado. Por lo tanto, una vez que logré concluir algunos pendientes que tenía en la Ciudad de México, me di a la tarea de preparar una estancia larga en Tijuana y, finalmente, hacer las maletas.

Cuando llegué, de inmediato me encontré con las dificultades que plantea la incesante transformación social. Ni Itzel Martínez, ni Adriana Trujillo estaban en la ciudad, ambas estaban fuera explorando otras ciudades y proyectos; en consecuencia, tuve que reorganizar la estrategia de trabajo partiendo de cero. Lo primero que hice fue hacer una visita al COLEF para revisar su acervo bibliográfico, pero también para contactar a los investigadores que, por cuestiones afines a mi tema, pudieran darme algunas pistas. Las charlas con el Dr. José Manuel Valenzuela fueron de gran ayuda. No sólo me ayudó a comprender la importancia de la investigación que estaba comenzando, sino que me proporcionó los datos de un buen número de personas vinculadas con el ámbito universitario y

artístico, contexto en el que tiene lugar la producción audiovisual dedicada al documental.

Por las características del fenómeno que pretendía explorar -es decir, un fenómeno que tiene lugar principalmente en las ciudades, entre jóvenes mayoritariamente universitarios, con acceso a la tecnología digital y un gusto por ella como medio de expresión-, sabía que las características del trabajo de campo que debería realizar no se darían en el sentido clásico que plantea la antropología. Como veremos en los siguientes capítulos, las actividades que encierra la práctica audiovisual son diversas y los realizadores no dedican todo su tiempo a hacer documentales. Además, Tijuana es una ciudad muy extensa y las diligencias que realizan los documentalistas no se circunscriben a una sola zona de la ciudad.

Teniendo claras tales dificultades, el siguiente paso fue escribir a cada una de las personas que tenía en mi lista, explicándoles los motivos, el tema del proyecto que me encontraba realizando en su ciudad y solicitándoles un encuentro o entrevista. La mayoría de los datos que había obtenido eran direcciones de correo electrónico; en consecuencia, el medio para contactarlos -evidentemente- fue Internet. Desde una perspectiva simplista, el uso de estos medios para contactar informantes podría resultar soso e incluso cuestionable. En no pocas ocasiones, he escuchado a investigadores afirmar que la antropología urbana es poco menos que aburrida y carente de valor en términos de experiencia con la alteridad. Vergonzosamente, lo único que hacen estas concepciones es denigrar la riqueza cultural de las ciudades y sus dinámicas, haciendo evidente que con todo y las trayectorias que *respaldan* a estos académicos han sido incapaces de superar los desafíos de la disciplina en el mundo contemporáneo; es decir, la concepción del *Otro* como una entidad exótica y alejada de la cultura que porta el investigador, así como la anacrónica y artificial noción del mundo, entre otras.

Contrario a lo que podría esperarse, establecer contacto vía correo electrónico, plantea serios desafíos en el plano de la alteridad. El disfraz más común de estos medios radica en la supuesta impersonalidad. Sin embargo, yo me encontré con una dinámica profundamente personal. No sólo recibí respuestas

de todo tipo, sino que, aún sin hacerlo plenamente consciente, la gama de reacciones ante este primer contacto me brindaba ya un esbozo de las dinámicas espaciotemporales de la ciudad fronteriza, la configuración artística tijuanense, sus estrategias de funcionamiento, las tensiones que hay al interior del mundo documental y las que existen en relación con centralismo mexicano, etc.

Algunos respondieron de inmediato, mientras que otros sólo pude conocerlos hasta la siguiente temporada de campo, una vez que quedó demostrada mi persistencia e interés en platicar con ellos, pero también el compromiso con la producción audiovisual tijuanense dedicada al documental. Tuve oportunidad de hacer el compromiso evidente durante la estancia de investigación que realicé en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Esto fue posible gracias a la iniciativa y paciencia que mostró Florencia Alaye, una querida amiga que estaba trabajando en la Secretaría de Cultura de la Ciudad de la Plata, Argentina. Desde el 2008, ella se encuentra a cargo de una parte de la cartelera de aquel organismo gubernamental y, después de escuchar sobre los realizadores tijuanenses así como mi experiencia en aquella ciudad, me propuso que preparáramos un ciclo de documental tijuanense. El ciclo me permitió hacer un ejercicio de cooperación con los realizadores, dándome acceso a otra perspectiva del entramado cultural y su dinámica. La mayoría de ellos encontraron en esta propuesta una buena oportunidad para dar a conocer algo de su trabajo en aquella zona del mundo, hubo quien incluso exploró la oportunidad de ir personalmente para presentar sus trabajos, otros más, aceptaron participar pero sin involucrarse mucho; y, situado en el extremo contrario del entusiasmo, tuvimos un solo caso de un incipiente colectivo que no le interesó participar.

De esta manera, el ciclo me abrió el camino con algunos realizadores y, en otros, permitió que se estrecharan los lazos. Por otra parte, la experiencia me brindó un ejemplo concreto de las cualidades de la vida fronteriza. Uno de los aspectos que más me preocupaba era el asunto de los envíos, por la distancia y los costos. Sin embargo, esta fue una inquietud solipsista fundada en la oferta de servicios de envíos que tenemos en la Ciudad de México; misma que no planteó

ningún obstáculo para los realizadores tijuanaenses. Como parte de su dinámica cotidiana, sólo debían cruzar a Estados Unidos, pagar poco menos de dos dólares a una agencia y en dos días yo recibiría el DVD con el documental. Esto contrastó con la experiencia que había tenido Florencia Alaye al proponer ciclos similares a distintos grupos de documentalistas del DF; debido al fuerte gasto que representaba el envío de los documentales hasta Argentina, se dificultaba llevarlos a cabo.

Para concluir este punto, es nuestra responsabilidad señalar que la disciplina ha dejado como tarea pendiente reflexionar sobre la ineludible incorporación de fuentes alternativas, nuevos registros y maneras de conocer la alteridad. Sin dejar de lado la respectiva crítica con que debe ser analizada cualquier fuente, en la actualidad estas formas emergentes de relacionarse y convivir cuestionan fuertemente el paradigma clásico de acercarse a los sujetos y recoger datos en antropología.

Si bien el Dr. José Manuel Valenzuela me proporcionó un número considerable de contactos, el resto los obtuve usando la llamada técnica “bola de nieve”. Es decir, cada vez que conocía o hablaba con algún realizador o con alguna persona vinculada con el ámbito artístico le pedía que me sugiriera con quién más debía platicar. En ocasiones, ellos mismos me proporcionaban la información para contactar a otros realizadores, en otras –cuando no tenían los datos- esperaba a contactar a alguien que los conociera. De esta manera, el universo fue creciendo hasta que poco a poco se cerró. En total hice 19 entrevistas a profundidad, la mayoría de ellas a documentalistas, las otras a gente que ha estado vinculada en diferentes momentos al mundo del documental tijuanaense.

Mientras concertaba las reuniones con los realizadores, conseguí la autorización para revisar el archivo del Centro Cultural Tijuana (CECUT). Este joven acervo había comenzado a conformarse apenas unos años antes, con la necesidad de documentar las actividades que se realizaban en el Centro. El registro comenzaba en 1996 y, desde esa fecha, pude hacer el seguimiento de las

actividades relativas al documental que se realizaron en lo que, se considera, el centro cultural más importante del noroeste mexicano. La exploración me dio una perspectiva del tipo de documental que se proyectó en cada época, cómo fue aumentando su exhibición con el tiempo, el momento en que aparecieron los primeros cursos de realización cinematográfica de la ciudad y cómo se dio la aparición del documental tijuanaense en las carteleras. Como pude terminar la revisión de este archivo antes de iniciar las reuniones, me di a la tarea de pulir el diseño de las entrevistas y las preguntas en función del panorama que había adquirido. Gracias a esta tarea pude contextualizar con facilidad la trayectoria de los realizadores, lo que me permitió atajar el camino y recoger los datos con mayor certeza.

En promedio, las entrevistas constaron de 16 preguntas abiertas. La duración variaba en función de la persona y la extensión de sus respuestas. Algo muy interesante fue que, en todas las entrevistas, me encontré con un gran entusiasmo por hablar y disertar sobre la producción audiovisual dedicada al documental en la ciudad. Siempre hallé un gran arrebató por compartir las experiencias y reflexionar sobre ellas. En varias ocasiones las preguntas se respondían solas en el diálogo y ni siquiera tenía que enunciarlas, a medida que avanzaba la conversación lo único que tenía que hacer eran preguntas breves para puntualizar algunos datos. Como investigadora, encontrar esta actitud es muy gratificante porque es buen augurio de la pertinencia de la investigación, refleja la necesidad –política- de hablar y construir sobre el tema.

Para el 2008 ya habían pasado seis años de que la revista *Newsweek* publicara un artículo en el que señalaba a Tijuana como una de las principales “mecas de producción artística” en el mundo. Si bien la mayor efervescencia artística tuvo lugar también en ese tiempo, los realizadores sabían que tanto ellos como su ciudad, eran observados y estaban orgullosos de ello. Son conscientes de la importancia histórica de posicionarse, en consecuencia, tienen mucho que decir y contar.

La expectativa general de este trabajo fue elaborar una aportación seria al conocimiento de la producción audiovisual contemporánea dedicada al documental en un tiempo y espacio determinados. Dicho de otra manera, aprehender a detalle la relación existente entre el quehacer documental y el contexto en el que se produce. Con una perspectiva fundamentalmente antropológica, nos dimos a la tarea de identificar y establecer no sólo las funciones de este ámbito creativo, sino las distintas líneas temporales y espaciales que conforman el fenómeno, tales como la vida cotidiana, los distintos procesos sociales, la construcción del *Otro*, e incluso los mecanismos productivos. De esta manera, podríamos elaborar un aporte serio al estudio de Tijuana y la dinámica fronteriza como participante en la historia y cultura local.

Las conjeturas que motivaron la presente investigación son diversas. La primera de ellas tiene que ver con la certeza de que la producción audiovisual es susceptible de usarse como fuente para la investigación social. Consideramos que el documental refleja las características de la conformación social del espacio donde se crea. Es capaz de mostrar los anhelos, imaginarios, conflictos y transformaciones de una sociedad. En el caso particular que nos ocupa, las tensiones de la ciudad, la composición de sus habitantes, la cultura política, etc. Asimismo, creemos que el predominio del lenguaje visual y el desarrollo tecnológico, suscitados por la llamada globalización, no sólo tienen la capacidad de articular lógicas plurales de un mismo contexto sociocultural, sino que ha cobrado un papel primordial en la construcción y desarrollo de los grupos político-culturales. Convirtiéndose en un medio de acción, interpretación y cambio.

En el caso específico de Tijuana, vislumbramos que el documental ha sido y será, agente del proceso social y cultural. Ha contribuido a modificar las maneras locales de entender, analizar y significar la realidad, generando novedosas formas de narración y representación sustentadas en nuevas tecnologías y modos de organizar la producción. Por su parte, la línea fronteriza que marca la colindancia con EU, no representa un límite sino un continuo de relaciones que se extiende

hacia el norte, cuya manifestación puede observarse en el ámbito del documental de la ciudad.

Para presentar los hallazgos de la presente investigación, hemos dispuesto un orden de exposición que consta de cuatro capítulos, un apartado para conclusiones y dos anexos. El primer capítulo, *Lo visual y la frontera*, está conformado por una disertación de orden teórico y metodológico en relación con los dos ejes principales: lo audiovisual y lo fronterizo. En el primero, exploramos el puente entre la antropología y la concepción de las imágenes como fuente de conocimiento. En el otro, revisamos distintos aspectos que nos ayudarán a comprender la complejidad de la región, tales como la contemporaneidad cultural y la caducidad de los márgenes convencionales, la dinámica transnacional, la cultura política de los jóvenes en la región, entre otros.

A través de una revisión etnográfica y hemerográfica, en el segundo capítulo, *Antecedentes de la producción audiovisual dedicada al documental en la ciudad de Tijuana*, hacemos una minuciosa reconstrucción histórica del surgimiento, la presencia y el desarrollo de la producción dedicada al documental en Tijuana. Su importancia radica en que fue el mismo telón de fondo que propició el interés por la producción audiovisual en general. Sin embargo, la riqueza no se agota ahí, incorpora resultados interesantes como el vínculo con el documental chicano, o el papel de las instituciones académicas de la región.

El tercer capítulo, *¿Quién genera la historia audiovisual de Tijuana? Trayectorias profesionales, estrategias de producción y entornos de la práctica audiovisual*; tiene la intención de propiciar que los sujetos sociales se enuncien a sí mismos y definan la práctica audiovisual en función de las tensiones que ellos mismos enfrentan. Por ello, pusimos en práctica un fuerte tono descriptivo y, en ocasiones, presentamos extensos testimonios. En este apartado los documentalistas tijuanaenses elaboran una rememoración de los caminos personales que los llevaron a interesarse por la práctica audiovisual, pero también reflexionan acerca de aspectos como los recursos que tienen a su alcance para producir o las estrategias de difusión y realización.

El último capítulo, *El documental tijuanense: herramienta de construcción social*, tiene como meta examinar y desarrollar los descubrimientos que hicimos acerca de los significados de la práctica audiovisual y el papel de estos en la reproducción social contemporánea de la ciudad fronteriza que habitan. Este apartado, nos permitirá conocer los objetivos al hacer un documental, pero también, la manera de entender el género y definirlo. Nos acercaremos a la caracterización que hacen de su trabajo, el estilo del documental tijuanense como consecuencia de la escasez de espacios formativos.



ciclo cine comp.
el mejor cine
latinoamericano

Tijuana México

17 de febrero al 1° de marzo de 2009

C.C. Pasaje Dardo Rocha 50 e/ 6 y 7 - La Plata

Agradecemos la colaboración y participación a todas
las personas que hicieron posible este ciclo.

Entrada general \$3
sáb. y dom \$4
Función Martes a domingos | 18 hs.



secretaría de cultura y educación
MUNICIPALIDAD DE LA PLATA
www.cultura.laplata.gov.ar

Cine Municipal Select

ciclo cine comp.
el mejor cine
latinoamericano

Tijuana México
febrero 2009

Entrada general \$3 sáb. y dom \$4
Función Martes a domingos | 18 hs.

TODOS LOS VIERNES SON SANTOS / Martes 17 y 24



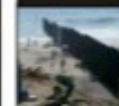
Director: Héctor Villanueva
Todos los Viernes Son Santos es la primera producción de cine independiente hecha en Tijuana. A través de un documental en forma de reportaje se relata la historia de los inexplicables asesinatos que sucedieron cada viernes en Torrecitas -un pequeño poblado-; y la investigación que siguieron las autoridades hasta el inesperado descubrimiento del asesino.

QUE SUENE LA CALLE / Miércoles 18 y 25



Director: Abel Martínez del Caltano
Que suene la calle es un video documental que se adentra en la dinámica de una ciudad como Tijuana, a través de la perspectiva de sus adolescentes que viven en la calle. Cuatro mujeres menores de edad nos cuentan sus historias, nos relatan sus vivencias y comparten con nosotros sus sueños y deseos. Son ellas quienes toman las cámaras y actúan para mostrarnos su realidad y vivir los momentos más representativos de su vida en pequeños fragmentos de video. Cada una desde su barrio, desde su espacio personal y urbano, nos adentra a un lado desconocido de esta ciudad fronteriza para hacernos ver la complejidad de crecer y hacerse adulto bajo esas circunstancias.

GEOGRAFÍAS CRUZADAS / Jueves 19 y 26



Directora: Adriana Trujillo
A través de un ejercicio de transferencia de medios, este documental pone a dialogar a dos grupos de adolescentes, uno tijuaneño y otro de Zaragoza, España. Estas imágenes son intercambiadas y vistas por el grupo contrario, lo que los invita a reflexionar sobre sus propias experiencias y necesidades, generando un acercamiento entre ambos.

FRONTIER LIFE / viernes 20 y 27



Director: Hans Fjellstad
Frontier Life es un largometraje que explora más allá de la mal afamada Tijuana, más allá de la amenaza creada por los medios masivos de comunicación, y explora por el corazón e identidad de una ciudad que ha ido más allá de su figura cultural de cantina del viejo oeste. Este film no está hecho para mostrar o moralizar lo que encuentre. Se acerca a Tijuana por su propia esencia, viendo a la ciudad no tanto en relación a Estados Unidos, la frontera u otras regiones de México, sino por su interior, dentro de su contexto.

LA RESISTENCIA / sábado 21 y 28



Director: Sergio Brown
Documental sobre las elecciones del año 2006 en México y la resistencia civil pacífica al fraude electoral.

DRAGONES URBANOS / domingo 22 y 1° de marzo



Director: Pavel Valenzuela
Es un proyecto audiovisual donde se narran las prácticas cotidianas y usos sociales de la comunicación de un grupo de lanzamiento de la ciudad de Tijuana. A través de las voces de estos personajes se muestra como es que se constituye el oficio de lanzar fuego, las estrategias de vida que se desarrollan en las calles, así como los códigos y las formas de comunicarse de este sector de la población.



secretaría de cultura y educación
MUNICIPALIDAD DE LA PLATA
www.cultura.laplata.gov.ar

Cine Municipal Select

Afiches Municipalidad de La Plata, Argentina 2009

UBICACIÓN GEOGRÁFICA

Franjas fronterizas México-Estados Unidos



Fuente: Gasca Zamora, 2002

Capítulo 1.

Lo visual y la frontera: planteamiento teórico-metodológico

La práctica audiovisual dedicada al documental es una actividad totalizadora que engloba aspectos culturales, estéticos y políticos. Pero también, como iremos descubriendo, forma parte de procesos industriales, tecnológicos y económicos. Para abordar un fenómeno de tal complejidad, dedicaremos el presente capítulo a construir un marco referencial de análisis que introduzca los ejes analíticos a la luz de los intereses antropológicos. Hemos optado por poner en práctica una mirada tanto interdisciplinar como transdisciplinar¹ con el fin de explorar y articular el campo desde dos perspectivas analíticas: Antropología de lo visual y Antropología de la Frontera y el Norte de México

Construyendo una antropología de lo visual:

El desarrollo de la Antropología Visual y el cambio paradigmático en antropología

En los albores del siglo XX, el desarrollo tecnológico que permitió tanto el perfeccionamiento de la fotografía como del cine, propició un novedoso aumento de producción y circulación de imágenes. Estos sucesos, nunca antes vistos en la historia de la humanidad, se insertaron en la incesante transformación social

¹ “Entendemos interdisciplinar y transdisciplinar en el sentido que lo hace Sergio Vilar: “pluri- y multi-, sólo se refieren a cantidades (varios, muchos). En cambio, inter- y trans-, aluden a relaciones recíprocas, a cooperación, a interpretación e intercambio. En la inter- y en la transdisciplinariedad se produce una *fertilización cruzada* de métodos y conocimientos sectoriales (disciplinarios) en pos de una integración ampliada del saber, hacia un “todo” relativo, manteniendo los conocimientos de las “partes”. Para que haya inter- y transdisciplinariedad es preciso que se produzca una transformación recíproca de tales o cuales disciplinas en relación con éste o aquél sujeto-objeto-contexto complejo. (...) la transdisciplinariedad (...) da nuevos enfoques a las ciencias y a las artes.” Vilar, Sergio; 1997; La nueva racionalidad; Barcelona; Kairos.

provocando fuertes virajes en la manera de emitir, transmitir y recibir mensajes. Algunos especialistas han llamado este periodo como el origen de la cultura visual.²

En la investigación antropológica los avances tecnológicos también encontraron cabida. Las fotografías tomadas por viajeros, cónsules, misioneros o militares, fueron usadas para estudiar las diferencias físicas entre los distintos grupos humanos. Incluso, según la revisión que realizó Juan Naranjo en torno al uso de este medio en la antropología, algunos investigadores encontraron más práctico analizar fotografías que hacer largos viajes para levantar datos en campo.³ Pronto se dieron cuenta que el registro fotográfico era muy diverso y no facilitaba la comparación. Al no tener claro desde qué perspectiva estaban tomadas las imágenes, la información precisa que podían aportar era mínima.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX el tamaño de las cámaras fotográficas se hizo cada vez más pequeño y accesible en términos de costos. Con estos cambios los antropólogos tuvieron la oportunidad de elaborar por sí mismos los registros visuales. Antropólogos como Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Gregory Bateson y Lévi-Strauss, echaron mano de la fotografía como un instrumento de trabajo. Es importante notar que se preocuparon poco por reflexionar en torno al registro visual. Según el conjunto de documentos que Juan Naranjo recupera de estos antropólogos, muestra que las deliberaciones hechas por tales investigadores en relación con el uso de la fotografía se reducen a pequeñas anotaciones en sus diarios de campo o a intercambios informales de opiniones entre ellos mismos.

A partir de 1898, el cine también se empleó como una herramienta antropológica. Pero, según el repaso que hace Paul Henley, el registro fílmico en antropología decreció considerablemente entre la segunda y tercera década del

² Naranjo, Juan (ed.); 2006; Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006); Barcelona; Ed. Gustavo Gili; pp. 11, 13.

³ *Idem.*, pp. 13-14.

siglo XX.⁴ Una situación similar sucedió con el uso de la fotografía en las publicaciones antropológicas a partir de 1920. Henley sugiere que la disminución del registro visual en antropología, durante ese periodo, se debe fundamentalmente a los paradigmas teóricos de la posguerra. Tanto el funcionalismo como el estructuralismo, el marxismo o la sociobiología, tienen como objetivo principal la búsqueda de principios universales aplicables a todos los grupos humanos. En otras palabras, la meta de tales supuestos es el hallazgo de códigos abstractos existentes más allá de las expresiones materiales de la cultura.

La cámara, en cambio, se caracteriza por aprehender manifestaciones específicas: una festividad, una charla entre ancianos, la construcción de una casa, la elaboración de una comida, una faena en época de cosecha, un petroglifo, un testimonio en lengua indígena, etc. Por más profesional y adiestrado que sea el registro cinematográfico o audiovisual, no puede mostrar en pantalla – por ejemplo- las estructuras elementales del parentesco planteadas por Lévi-Strauss. La imagen documental, por sus características, resultó poco útil como herramienta para la deliberación teórica. Acompañar tal cambio en los intereses de la disciplina antropológica estaba fuera del alcance de lo filmable.⁵ No es casualidad que en el ámbito de la sociología, la sociología visual esté aún en ciernes, a más de un siglo del primer registro fílmico en antropología.

⁴ “El primer uso del cine en la investigación de campo etnográfica, que se considera fue la breve secuencia de una ceremonia de iniciación melanesia filmada por Alfred Haddon, poco antes del final de la Expedición Cambridge en 1898 a Torres Straights, un pequeño archipiélago entre Queensland y Nueva Guinea. (...) [Baldwin] Spencer siguió su consejo [de Haddon] y llevó una cámara en su célebre expedición al Desierto Central de Australia, donde logró filmar algunas notables secuencias de danza aborígen. Pero Haddon y Spencer no eran los únicos entusiastas: otro antropólogo influyente de la época, que no sólo estaba interesado en el cine sino que lo utilizó, fue Franz Boas quien, hasta 1930, a la edad de 70 años, filmó una serie de danzas kwakiutl. Pero el entusiasmo de estos distinguidos iniciadores de la disciplina no fue compartido por muchos otros de las generaciones subsiguientes, (...) Una de las notables excepciones mejor conocidas fue Gregory Bateson (...). Junto con Margaret Mead, quien era alumna de Boas, Bateson filmó diez horas de material en su célebre expedición a Bali y Nueva Guinea de 1936 a 1938.” Henley, Paul; 2001; “Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica”; en: *Desacatos*; México; CIESAS; No. 8; invierno; pp. 18-19.

⁵ Henley, Paul; 2001; *Op. Cit.*; pp. 22,24.

Henley señala que para eliminar la distancia entre el cine –o la producción audiovisual- y la antropología, es fundamental una correspondencia entre intereses teóricos y metodológicos. Desde hace más de una década, nota la presencia de algunos factores que han ido acortando, poco a poco, el camino que lleva a la aceptación de lo audiovisual como una herramienta primordial de la investigación etnográfica. El primero de ellos consiste en una combinación entre modificaciones de los paradigmas teóricos en la antropología y ciertos avances tecnológicos que hacen más accesible el equipo, lo que simplifica el uso de la cámara en el campo, lo mismo que el tratamiento posterior del material.⁶

Las otras transformaciones que Henley observa en el panorama teórico de la antropología, se vienen gestando desde la década de los años ochenta. Entre ellos, pone de relieve cinco puntos que encuentra muy eficaces para el desarrollo y fortalecimiento de la Antropología Visual.

1. “El creciente interés en la descripción de casos etnográficos particulares, además de la mayor apertura para experimentar en la presentación de tales declaraciones.
2. La aceptación de que la vida social no es la mera expresión de sus estructuras subyacentes, sino más bien un asunto procesal, que depende de una base cotidiana de muchos tipos distintos de representaciones sociales para mantener jerarquías, definir fronteras y generar significados. La descripción etnográfica, por ende, se vuelve un proceso de elucidación de estas representaciones más que una demostración de sus funciones o papeles en un sistema abstracto.
3. El reconocimiento de que una variedad de significados –políticos, religiosos, personales, etc.- asignados a una serie de posturas diferentes pueden adscribirse a los eventos sociales. La consecuencia metodológica de esto es que, hasta cierto punto, los textos antropológicos se quedan abiertos y permiten que se representen muchas voces.
4. El énfasis en la intersubjetividad de la situación de la investigación de campo, aunado al reconocimiento de que el saber antropológico es el producto de una relación, a menudo dispareja, entre el investigador de campo y temas que plantean asuntos éticos potencialmente difíciles.

⁶ La socialización del formato digital, la portabilidad del equipo y la posibilidad de editar el material filmado en una computadora personal, son factores que se enmarca en las predicciones de Paul Henley en relación con la Antropología visual a principios del siglo XXI.

5. La conciencia de que aún el texto antropológico más “científico” está constreñido y estructurado por convenciones retóricas que permiten que el público entienda no sólo el contenido del texto sino también qué tipo de texto es y qué tipo de autoridad suscribe.”⁷

Este clima teórico, menciona Henley, propicia una postura más flexible hacia la incorporación del cine etnográfico en la disciplina. La cámara resulta más ventajosa cuando las expresiones cotidianas de los grupos humanos -emociones, experiencias, voces, conflictos, etc.- no son entendidas sólo como reflejos menores provocados por fuerzas profundas de la cultura humana. Por sus características, el cine y el registro audiovisual vuelven a tener sentido para la descripción etnográfica; son particularmente útiles para captar aspectos y datos concretos, así como las enunciaciones de los sujetos.

Desde la perspectiva de este autor, un punto más que favorece el reencuentro entre los medios audiovisuales y la antropología, es la comprensión de la disciplina como la consecuencia del vínculo que el investigador establece con el *Otro* y las particulares intersubjetividades de tal encuentro. En consecuencia, la presencia de una videocámara en una comunidad determinada, formaría parte de la dinámica intersubjetiva propia de la investigación antropológica. El aparato, igual que la presencia del investigador, constituye un efecto catalítico que genera conocimiento y experiencia entre los sujetos que participan de tal convivencia. En este punto, creemos importante agregar que la intersubjetividad no debe ser entendida como un relajamiento del rigor metodológico en la investigación antropológica. Por el contrario, consideramos que tales intersubjetividades son dignas de interpretarse en la medida en que el antropólogo enuncia, en el resultado de la investigación, las características del contexto y las condiciones en que se produjo el encuentro con el *Otro*.

La puesta en práctica de medios audiovisuales en una investigación antropológica, ofrece otras opciones que pueden resultar fructíferas, sobre todo en

⁷ *Idem*; p. 25.

la interacción con la *otredad*. Una de ellas, consiste en “acercar la tecnología a los protagonistas del estudio etnográfico y ver lo que pueden hacer con ella”.⁸ Los resultados de esta técnica han sido diversos, uno de los más importantes es la colaboración entre el antropólogo y los sujetos del estudio, Henley incluso habla de un género emergente de documentales que tiene como tema central la defensa de los grupos indígenas. Sin embargo, nosotros agregaríamos el surgimiento de una producción audiovisual hecha por y para comunidades indígenas.

Otra posibilidad del uso de los medios audiovisuales cobra sentido cuando entregamos o devolvemos los resultados de nuestras investigaciones a la comunidad con la que estuvimos trabajando. La gran mayoría de las veces regresamos con un ejemplar en formato de libro, ya sea la tesis misma o bien la publicación de ésta. En el mejor de los casos, los sujetos en cuestión hojean unos momentos el texto y lo guardan en algún lugar de la casa. No pasa lo mismo cuando el antropólogo vuelve con fotografías o escenas documentales -ya sean filmadas o videograbadas en la comunidad-, de inmediato surgen sonrisas y distintos tipos de expresiones. Lo que queremos hacer notar aquí, al plantear estos dos escenarios, es que si nos interesa el punto de vista del *Otro* en la construcción del conocimiento⁹, hay mayores probabilidades de que los sujetos se interesen más por un resultado de tipo audiovisual que por uno escrito. Difícilmente, una tesis escrita generará el mismo diálogo que podrá propiciar un documento audiovisual.

Esto no significa, como también apunta Henley, que el texto en la investigación antropológica deba ser eliminado o que su relevancia haya disminuido. La escritura tiene cualidades muy distintas a las que ofrece el lenguaje audiovisual. Por ejemplo, es más apta para expandir la experiencia en el campo a

⁸ *Idem*; p. 28.

⁹ Nos referimos sobre todo a tres principios que reflejan la importancia de devolver o compartir los resultados de investigación con la comunidad estudiada: 1) Es una forma de contrarrestar el colonialismo que caracterizó al surgimiento de la disciplina y limar la relación desigual entre investigador y sujeto. 2) El diálogo con el *Otro*, en relación con los resultados alcanzados es el inicio de un ejercicio de corroboración de la interpretación y enriquecimiento de la investigación misma. 3) El *Otro* no puede ser jamás reducido a un medio, tiene derecho a saber cómo está siendo representado y qué se dijo de él.

través de una descripción extensiva y minuciosa de determinado contexto. En cambio, el proceso de elaboración de una película, forzosamente debe echar mano de la reducción y la síntesis. La propuesta de Henley es que tanto la escritura, como el lenguaje audiovisual, poseen distintos atributos que debieran ser usados de manera conjunta si se pretende llegar a resultados etnográficos más profundos y completos.¹⁰

Algo que Henley no menciona son los ejercicios que la antropología latinoamericana ha estado haciendo en este campo desde hace ya varias décadas. En México, la utilización del cine como herramienta en el conocimiento antropológico tuvo lugar en momentos muy tempranos de la disciplina. Cuando el antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio se dio a la tarea de estudiar la zona del Valle de Teotihuacán a principios del siglo pasado, echó mano del cine en distintas fases de la investigación con la determinación de preservar las costumbres, explorarlas y darlas a conocer. Antes, durante y después de la etapa de excavación, pidió que se filmara la zona con el fin de que este material fuera usado por su equipo de investigación. También hizo filmar cantos, danzas, festividades, etc. de la población del Valle, con el objetivo de resguardar la tradición y usarla, posteriormente, como herramienta didáctica entre los mismos habitantes. Para difundir los resultados de la investigación en México y el mundo, filmó los sitios arqueológicos e incluso dirigió la puesta en escena de la leyenda de Tlahuilcole.¹¹

Hasta donde tenemos noticia, después de Gamio tuvieron que pasar varias décadas para que los antropólogos mexicanos volvieran a hacer uso del cine, lo cual en buena parte puede explicarse por la tendencia mundial en la disciplina antropológica, señalada por Henley, de hallar las estructuras subyacentes del comportamiento humano. En 1960 la tendencia comienza a quebrantarse con la fundación del Departamento de Cine en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), donde los antropólogos fundadores del Departamento -Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz- estuvieron produciendo documental etnográfico durante

¹⁰ *Idem*; pp. 27, 34.

¹¹ De los Reyes, Aurelio; 1991; Manuel Gamio y el cine; México, UNAM.

más de diez años. Cabe mencionar que en ocasiones, lo hicieron con ayuda de cineastas.

En la década siguiente, los años setenta, el Instituto Nacional Indigenista (INI) absorbe la tarea que habían comenzado Bonfil y Muñoz a través de la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA). El primer objetivo fue, simplemente, hacer un registro de las distintas expresiones y clasificarlas pensando en que fueran útiles para los investigadores. Más tarde optaron por poner en marcha un *rescate audiovisual* de los 56 grupos étnicos con el objetivo de darle una difusión masiva a esta producción y propiciar, en la conciencia nacional, la existencia de un México pluricultural. Hasta 1990 se habían terminado 43 películas y varios videos.¹²

También en 1990 el AEA pone en marcha el proyecto *Transferencia de medios*, que consistió en capacitar a las comunidades con elementos teóricos y técnicos para que elaboraran videos de acuerdo a sus propias inquietudes. El INI les entregó a distintos grupos indígenas, islas de edición, cámaras de video, tripies y otros accesorios. De acuerdo a los resultados de la revisión que ha hecho el Catálogo Latinoamericano de Cine y Video Indígena, esta estrategia tuvo resultados importantes. Algunas de las organizaciones que se apropiaron del lenguaje audiovisual para manifestar sus inquietudes fueron el Comité de Defensa de la Libertad Indígena en Palenque, Chiapas. Este comité produjo *Marcha XI'Nich* (1992) que, dirigida por Mariano Estrada, registra la marcha hacia la Ciudad de México realizada por choles y tzeltales exigiendo la liberación de los presos políticos de sus comunidades. Una agrupación zapoteca denominada Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra de Juárez hizo, bajo la dirección de Crisanto Manzano, *Don Chendo* (1992). Este documental contiene la historia de uno de sus líderes que había sido asesinado. En los años posteriores surgieron eventos para exhibir estos trabajos, un buen ejemplo sería el Festival Internacional

¹² Ahued, Eduardo; 1987; "El Archivo Etnográfico Audiovisual"; México; en: Instituto Nacional Indigenista 40 años; INI; pp-540-541.

de Cine y Video Indígena, o también, el Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas.¹³

Hasta aquí hemos revisado la consistencia del vínculo entre la disciplina antropológica y los medios audiovisuales, así como también la historia de este vínculo en la antropología mexicana. Sin embargo, para entender la complejidad del fenómeno que nos ocupa hace falta poner en práctica una perspectiva histórica que contribuya a formular la percepción de los documentos audiovisuales como fuentes de conocimiento.

Cine y audiovisual como fuentes de conocimiento

En comparación con otras fuentes históricas, el cine adquirió la categoría de fuente de conocimiento muy tarde. Marc Ferro señaló, en la segunda mitad de los años setenta, que esto se debió a un principio clasificatorio anidado tempranamente en la disciplina histórica.¹⁴ Este modelo jerarquizó los documentos otorgándoles mayor o menor importancia según el grupo social del que provinieran. Se consideró que los archivos del Estado, las leyes, las declaraciones ministeriales, los discursos, los textos legislativos y jurídicos, elaborados por la clase económicamente privilegiada, eran los que se apegaban más nítidamente a los hechos. En segundo lugar, se encontraban los periódicos y demás publicaciones. Al final de la lista y con muy escasa atención, estaban los relatos, las fuentes de historia local y las biografías pertenecientes a los más desfavorecidos. En esta estructura de poder, las clases dominantes encontraron al cine como un pasatiempo de relevancia menor que gustaba mucho entre los sectores populares. De esta manera, al ser un pasatiempo asociado con la cultura popular difícilmente podría figurar en la misma lista que los documentos emitidos por el Estado.

¹³ 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 y Pueblos Indígenas.

¹⁴ Ferro, Marc; 1980; Cine e Historia; Barcelona; Gustavo Gili.

Esta categorización comenzó a superarse cuando la Escuela de los Annales formuló un concepto distinto de hecho histórico, el cual se percató que aquellos eventos que se han considerado fundamentales para la Historia de la Humanidad, son susceptibles de modificarse debido a la complejidad histórica. Para el caso mexicano podríamos decir que sucesos como la Independencia, la Reforma o la Revolución Mexicana pueden reinterpretarse a través de la integración de otras fuentes, por lo que la percepción que tenemos de ellos podría variar. Con esta mirada Fernand Braudel concibe la larga duración del tiempo histórico, es decir, la capacidad de concebir un fenómeno cultural o mental que se transforma muy lentamente, a lo largo de los siglos, mezclando los materiales culturales más duraderos de las distintas civilizaciones. La fuente indiscutible, máxima de conocimiento histórico y cambios tecnológicos sería, entonces, la historia sociocultural y de las mentalidades colectivas. Jacques Le Goff, uno de los representantes contemporáneos de esta corriente denominada Nueva Historia, sugiere no tratar los fenómenos como hechos objetivos sino como representaciones y estudiarlas como tal. Este cambio de concepción permitió que tal disciplina generara una materia histórica muy distinta. Primero sólo basada en particularidades económicas y sociales; después, basada en fuentes –escritas o no- de origen y tradición popular, artes y tradición oral.

Desde esta nueva perspectiva fue posible percibir el valor histórico de la práctica cinematográfica y se perfiló como una superficie donde la configuración social se refleja, abstrae y cobra forma. Con base en los postulados de Marc Ferro, revisaremos distintos vínculos entre cine e historia que nos permiten llegar a esta concepción. Si bien ellos mismos nos guiarán para reflexionar sobre nuestro campo específico de estudio, es importante mencionar que Marc Ferro llegó a estas conclusiones en un momento de la historia visual muy distinto al que nos encontramos ahora. Por adelantar dos de las diferencias más importantes, diremos que Ferro no alcanzó a contemplar en su análisis la producción hecha en soportes como el video o el formato digital, sólo tomó en cuenta lo que estaba hecho en cine. La otra distinción importante está en que se avocó exclusivamente a estudiar películas de argumento o ficciones. En ninguno de sus textos menciona

al género documental. En consecuencia, presentaremos las propuestas que nos parecen útiles de Ferro para nuestro análisis enfocado en el documental, y echaremos mano de los planteamientos elaborados por otros autores que cuentan con estudios actualizados y más adecuados en términos geopolíticos.

Los cineastas, igual que cualquier actor social, poseen una visión del mundo que los compromete con determinados principios. En función de ellos algunos realizadores deciden posicionarse de manera que puedan reforzar las corrientes ideológicas dominantes, mientras que otros se mantienen independientes erigiendo nuevos puntos de vista que les permitan defender sus ideas propias. De ahí que la práctica cinematográfica nunca sea imparcial. Sin importar el género o el estilo, cualquier decisión, ya sea de orden estético, técnico o económico, constituye siempre un acto político. Desde un acercamiento con la cámara hasta la elección de un personaje o la solicitud de una beca para sufragar los gastos de la producción, son decisiones que revelan sistemas de percepciones insertos en el funcionamiento social que, en ocasiones, ni el cineasta ni el espectador advierten de manera consciente.¹⁵

Es muy común que las películas, ya sean ficciones o documentales, exploren o hagan referencia a períodos históricos. La mayoría de las veces, los momentos referidos son usados para contextualizar las historias que se desean contar. Pero en otras ocasiones, las alusiones hechas a determinados eventos tienen el objetivo de recuperar o desacreditar un suceso con base en cierto punto de vista. De esta manera, a través de la difusión de la cinta se pone en circulación una determinada mirada del pasado que puede contribuir a la interpretación oficial, o bien, oponerse a ella. Este uso de la historia en el cine cobra mayor relevancia al tomar en cuenta el postulado de Maurice Halbwachs acerca del carácter selectivo de la memoria.¹⁶ Una película podría contribuir a modificar la percepción que se tenga de un hecho en función de cuántas personas la vean, qué grado de credibilidad se le otorgue o qué se discuta alrededor de ella. Con esto no estamos

¹⁵ *Idem.*, .p. 14

¹⁶ Halbwachs, Maurice; 2004; Los marcos sociales de la memoria; España; Ed. Anthropos.

diciendo que las películas tienen el poder de cambiarle la memoria a todo aquel que entra a las salas de cine, pero sí que pueden formar parte de los distintos mecanismos que reconfiguran permanentemente la memoria colectiva.

La práctica cinematográfica y audiovisual tiene lugar siempre en un determinado contexto espaciotemporal que, de una u otra forma, deja huella en las películas. De ahí que Ferro proponga la posibilidad de realizar dos tipos de lecturas históricas a través del cine. La primera supone que en el proceso de realización y producción de una película tienen lugar tensiones de distinto orden. Los forcejeos pueden darse durante el rodaje, con los productores, o incluso, en el ámbito de la distribución. Estas resistencias y formas de organización dejan rastro en la película y en la trayectoria que siga durante la etapa de exhibición. La segunda, consiste en tener en cuenta que cada grupo social percibirá las imágenes elaboradas por otros en función de sus propias coordenadas socioculturales, lo que permite vislumbrar una relación histórica entre la película y la reacción que tenga el público.¹⁷ De esta manera encontraremos organizaciones políticas que echen mano de la proyección de cierto filme con el fin de discutir o dar conocer determinada problemática. En este punto vale la pena aclarar que la presente investigación sólo tiene como objetivo poner en práctica la primera, de estas dos aproximaciones, planteadas por Ferro.

Un factor determinante a considerar es la tecnología, Marc Ferro señala que cualquier cambio en el equipo fílmico modificará también la forma de hacer cine. Observa que con el advenimiento de las cámaras Súper 8 y el sonido sincrónico, por ejemplo, la producción cinematográfica se vuelve más dinámica, abre la posibilidad de hacer retratos distintos de la sociedad y acercarse a otros grupos.¹⁸ Incluso, debido a la mayor accesibilidad y manejabilidad que ofrecía este formato, las comunidades y los grupos tuvieron la posibilidad de ya no ser solamente un objeto exótico de filmación, sino de convertirse también en realizadores y posicionarse políticamente.

¹⁷ Ferro, Marc; *Op. Cit.*, pp. 12 y 68.

¹⁸ *Idem.*, p. 13.

En la trayectoria cinematográfica mexicana el fenómeno mencionado por Ferro puede observarse a fines de la década de los años sesenta cuando, durante el movimiento estudiantil, los alumnos de cine salieron a filmar los sucesos. En la década de los setenta, los mismos estudiantes y otros aficionados, aprovecharon también las bondades del nuevo formato. En este caso, emprendieron viajes a distintas regiones del país para registrar y denunciar la situación de precariedad que azotaba a las comunidades indígenas, pero también para hacer un registro del México -que sentían- se estaba perdiendo. Autores como Álvaro Vázquez Mantecón, afirman que en México

“los superocheros tuvieron una capacidad de ofrecer una visión de mundo diferente a la que ofrecía el mundo de la “alta cultura”. Es precisamente su marginalidad la que les confiere la capacidad de reflejar en un nivel muy primario los procesos culturales y las preocupaciones estéticas del momento. En este sentido es indudable que el superocho mexicano jugó un papel importante en la recomposición del panorama cultural mexicano posterior a 1968.”¹⁹

La culminación de la transformación que trajo el formato Súper 8, podría ser el proyecto *Transferencia de medios* –auspiciado por el INI- que revisamos previamente y tuvo lugar a principios de la novena década del siglo XX. Lamentablemente, Ferro no alcanzó a disertar sobre los cambios que trajo el video o el formato digital, pero es un hecho que la accesibilidad a estos equipos ha aumentado exponencialmente, modificando de manera estructural el mapa de la producción audiovisual como podremos observar en lo sucesivo con el documental tijuanaense.

Verdad cinematográfica: verdad social

Antes de comenzar este apartado en el que intentaremos mostrar que el parentesco entre cine e historia está presente y se plantea de manera explícita entre los mismos realizadores de documental, debemos tener claro que no es

¹⁹ Vázquez Mantecón, Álvaro; 2007; “Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8”; en: Colección de Cine Independiente Mexicano: Superocheros antología del súper 8 en México 1970-1986; México; Filmoteca de la UNAM.

posible elaborar una definición rígida y delimitada del género. Una clasificación así nos daría ciertas comodidades pero ignoraría características o las sometería al dudoso campo de la generalización. Es posible encontrar diversas y casi opuestas opiniones sobre la manera más apropiada de elaborar un documental. Desde los procedimientos más ortodoxos hasta los más laxos, hay una inmensa gama de maneras de proceder. No hay una sola fórmula de construir una mirada y abstraer la experiencia de la elaboración documental. Lo que sí encontramos son algunos principios con los que los documentalistas experimentan y negocian para construir lo que más adelante llamaremos *verdad cinematográfica*, o bien, *verdad social*.

La imagen, desde una perspectiva puramente sensorial, da la impresión de ser la nítida manifestación de un hecho. Probablemente esta sea la sensación más seductora cuando vemos el contenido y la forma de una imagen. Todos hemos experimentado aquél coqueteo de certeza sensorial diciéndonos que *eso que vemos* sucedió exactamente en los mismos términos en que lo percibimos a través de la imagen. No es extraño, como menciona Jean Breschand, que el nombre del género que estudiamos provenga de la palabra *documento*; acepción latina que se refiere a una prueba o una verdad.²⁰

Pero, desde una perspectiva sociocultural, consideramos que esta credibilidad es reforzada por una profunda interiorización de la idea de la imagen como algo verosímil. Mediante el uso de fotografías para ilustrar las notas en los periódicos o las imágenes en los noticieros televisivos, se intenta hacer sentir a los lectores o televidentes que la realidad es quien habla. Son ellas las que le permiten al público vincularse de manera –aparentemente- directa con los sucesos. Los documentalistas tienen bastante clara esta doble concepción y echan mano de ella para construir y dar a conocer su mirada. De esta manera, el efecto de verosimilitud en el documental estará mediado por la sensación de veracidad que evoca la imagen, la idea de credibilidad generalizada en la cultura de masas y la visión del mundo del realizador. Por nuestra parte, sólo nos

²⁰ Breschand, Jean; 2004 (2002); *El documental: la otra cara del cine*; Barcelona; Paidós; p. 4-5.

detendremos a explorar el último; el cual consideramos de mayor importancia para esta investigación.

Entre los sucesos que registra la cámara durante el rodaje de un documental, y el público que los ve cuando ya es un producto terminado, hay un proceso intermedio que modifica los acontecimientos de manera activa. Los eventos no quedan grabados en el documental para ser presentados ante un público, estos pasan por un proceso de abstracción que los reconstruye y resignifica. Aunque la cámara esté registrando sucesos aparentemente ajenos al operador, el simple emplazamiento de una toma implica una interpretación de aquello que se está filmando. La elección de un encuadre en detrimento de otro, revela la inevitable subjetividad de quien toma la decisión. Lo mismo pasa cuando se decide quién será entrevistado o qué testimonio es más pertinente en función del discurso y la historia que se pretende contar. La combinación de escenas mezcladas con elementos auditivos integra significados al registro que originalmente no tenía.²¹ Por eso es que el punto de vista del grupo de trabajo siempre queda impreso en la narración de los hechos y la manera de abordarlos. El efecto de verosimilitud, al que apelan los documentales, está mediado de principio a fin por la intencionalidad de quien hace el registro y por su particular visión del mundo. Es decir, el documental opera mediante dos principios: el hecho de que el registro cinematográfico evoca la sensación de percibir la realidad y el hecho de que esa *realidad* que presenta el documental constituye sólo una aproximación cargada de subjetividad.

Para continuar revisando este punto retomaremos al documentalista José Rovirosa quien tiene una postura interesante al respecto que nos gustaría rescatar en cierta medida. En un primer momento, ve al documental como el “mejor vehículo propagador de las ideas”. Por ello, considera, es fundamental que el producto fílmico posea la mirada y las convicciones del realizador. Esto, menciona en un segundo momento, es lo que permitiría diferenciarlo de noticieros, reportajes

²¹ Mendoza, Carlos; 1999; El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental; México; CUEC-UNAM; pp.29-31, 81-84, 95.

turísticos o incluso documentales educativos.²² A diferencia de Rovirosa, consideramos que la manera de entender el mundo es tan ineludible para los seres humanos que siempre van a dejar huella en todo lo que hagamos, incluso en los reportajes, noticieros, etc. Creemos que aún en los ejemplos que menciona, las intenciones y los sistemas clasificatorios del grupo que los produce están siempre presentes; incluso cuando se pretenda evitarlo. No obstante, coincidimos con él en que pensar el documental como un artefacto que, de manera explícita, da a conocer posturas ante el mundo a la vez que lo retrata nos parece una idea sumamente sugerente.

En primer lugar, desplaza el falso problema de la objetividad y la fidelidad de la imagen. Es decir, si el objetivo de los documentales es presentar la postura política de un grupo ante una problemática determinada y no presentar una *realidad*, resulta ocioso seguir discutiendo y aclarando la imposibilidad de alcanzar un registro fiel. En segundo lugar, nos obliga a concebir el documental como una manera de relacionarse con el mundo—la técnica cinematográfica o audiovisual— y tomar una postura ante él. Una vía mediante la cual un grupo de individuos plasma, abstrae su experiencia y conocimiento del mundo.

El proceso de realización parte de una postura política o una visión del mundo y se transforma en una búsqueda constante que permite discernir al grupo de trabajo con qué se está de acuerdo y con qué no.²³ De ahí que algunos documentalistas afirmen que la tarea primordial sea profundizar en los eventos y contemplarlos creativamente para que se revele la “verdadera realidad”. Pero también, a través de un trabajo interior, es necesario mostrar las convicciones y compromisos. En función de estos aspectos se reestructura el mensaje y se comunica.²⁴

²² Rovirosa, José; 2006; “La posición ideológica del documentalista”; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 74-75.

²³ Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*, p.7.

²⁴ Loridan, Marceline; 2006; “Recordando a Joris Ivens: Marceline Loridan en conversación con documentalistas mexicanos”; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 12, 16, 20.

En relación con el nivel de compromiso que el realizador mantenga con el tema que esté trabajando, la producción del documental se convertirá en una lucha simbólica por dar una visión legítima del mundo. En este sentido, es interesante revisar el comentario de la documentalista Margarita de Orellana. Para ella, la postura política del realizador debe ser explícita en el documental: “Lo anterior no implica que el documental no pueda hablar con fidelidad de la verdad de ciertas realidades.”²⁵ Es decir, en la medida en que un documentalista se sienta comprometido con una causa, en esa misma medida sentirá que se está apegando a los hechos y está siendo congruente en la manera de abordarlos.

De esta forma, cada documental reestructura el campo de lo visible y desplaza la mirada del público hacia nuevos confines.²⁶ El punto de partida será una serie de fenómenos que carecen de sentido para el público, pero que evocan sentimientos en el interior del cineasta. El reordenamiento e interpretación que haga de estos sucesos estarán mediados por el lugar que ocupe en la sociedad y por la reacción emotiva e intelectual ante esta.²⁷ Mediante este proceso el cineasta ofrece al público la interpretación que le parece pertinente darle al fenómeno, esperando que este pueda alcanzar el nivel de reflexividad o concluir lo que el documental quiere sugerirle.

La complacencia del público no se logra solo a través del intelecto, sino también de los sentidos. En el primer aspecto se espera que se manifieste ante los estímulos asignándoles significados que se vinculen a su experiencia cotidiana y le permitan juzgar la validez del relato cinematográfico. En este punto la función estética es elemental.²⁸ Como menciona Gilles Deleuze, la narración por sí misma no es evidente en las imágenes, sino que requiere de una modulación de las estructuras sensibles, de aquello que provoca emociones y genera cuestionamientos, conjeturas o respuestas. Este cine no apela solo a la imagen

²⁵ Orellana, Margarita; 2006; “Los eternos debates: cuatro enfoques sobre el documental”; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 61.

²⁶ Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*, p.52, 60-61.

²⁷ Mora Catlett, Juan; 2006; “Estructura y estética del documental”; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 62-66.

²⁸ *Idem.*, pp. 62-66.

como un recurso meramente denotativo, sino a la modulación y composición de los distintos elementos cinematográficos que combinados logran conectarse sensorialmente con el espectador.²⁹

Un tema que suele generar tensiones, en la elaboración de documentales, es la cantidad limitada de recursos materiales y humanos. Es habitual observar que una misma persona cumpla dos o más funciones en la elaboración del proyecto. En otras ocasiones una misma persona es director, fotógrafo, sonidista y editor. Esta capacidad que se manifiesta en la ampliación continua de los saberes y las capacidades, es una de las “cualidades máspreciadas del documentalista, capaz de llevarlo a remontar dificultades y financiar sus proyectos con más tenacidad que dinero.”³⁰ Estas dificultades, como Ferro observa, se quedan impresas en el texto audiovisual.

José Rovirosa recupera a Pudovkin y Ambruzzese para decir que todas las intenciones que hemos revisado hasta ahora componen la “verdad cinematográfica” que no es otra cosa que la “verdad social”. O mejor dicho, la reproducción o representación de la sociedad. Esta mirada supone una correspondencia entre las estructuras de las formas fílmicas y las formas humanas.³¹ Es decir, si por un lado, los documentalistas pertenecen a un grupo social cuya visión del mundo está construida en función de un punto espaciotemporal, y por otro, a través de los documentales exponen su punto de vista referente a una situación determinada; entonces podemos suponer que el documental hablará tanto de la realidad que refiere como de una forma de mirarla y comprenderla. Esta forma de organizar la mirada y lo visible, en el documental, es lo que compone la verdad cinematográfica o audiovisual, que a su vez consideramos un hecho o una práctica social. De manera particular consideramos que todo documental implica la toma de una postura política. Incluso si su interés es puramente estético, la decisión de tomar ese camino y no otro ya nos está

²⁹ Deleuze, Gilles; 2004; La imagen-tiempo; España; Paidós.

³⁰ Mendoza, Carlos; *Op. Cit.*, p.103

³¹ Rovirosa, José; *Op. Cit.*, pp. 74-75.

diciendo bastante sobre el contexto que rodea al realizador y lo lleva a generar esos intereses y no otros.

Superando a Marc Ferro

Aún con el temprano llamado de Marc Ferro señalando la importancia del cine para la disciplina histórica en la década de los años setenta, en las ciencias sociales en general sigue vigente la falta de atención tanto a la fotografía como al cine o la producción audiovisual. Esta situación es aún más notoria si tomamos en cuenta, como señala Lourdes Roca, el papel que las imágenes y su arrolladora circulación tuvieron en el siglo XX. El alcance masivo de la televisión y el cine, convirtieron de manera irreversible al recurso audiovisual en un medio eficaz para elaborar y difundir saberes, lo que a su vez ha constituido una de las características principales del mundo contemporáneo.³² El mismo Paul Henley, ubica a los medios visuales como un factor central del sistema político de la modernidad.³³

Ahora bien, si tenemos en cuenta que en el ámbito de la investigación cada nuevo enfoque pone de relieve regiones de estudio que solían escapar a nuestra mirada, y que éstas a su vez nos guiarán por vías desconocidas de exploración, debemos entonces preguntarnos cuál es el tipo de materia que se ha comenzado a vislumbrar. Lourdes Roca, pone uno de los reflectores en los mecanismos a través de los cuales operan los medios de comunicación, sobre todo los que no son de alcance masivo –distintos a la televisión o al cine comercial- y constituyen medios de expresión más democratizados como el formato digital o internet.³⁴ En la misma tónica, otros autores como Pérez Montfort, asumen esta preocupación y señalan que es primordial para las ciencias sociales contemporáneas reflexionar en las divisiones económicas y políticas que están surgiendo entre quienes tienen acceso a las tecnologías y aquellos que no. Pero también la necesidad de

³² Roca, Lourdes; 2001; "Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación"; en: Desacatos; México; CIESAS; invierno; pp. 38, 39, 44.

³³ Henley, Paul; Op. Cit., p. 17.

³⁴ Roca, Lourdes; Op. Cit., p. 46.

encontrar espacios donde disciplinas como la antropología y el cine puedan coincidir.³⁵

Además de la convicción en el cambio paradigmático, los autores contemporáneos que hemos mencionado hasta ahora –Lourdes Roca, Paul Henley y Pérez Montfort- tienen en común con Ferro la concepción de la tecnología como un elemento trascendental. Antes de hablar de los cambios en este ámbito, es importante notar un hecho que Ferro no alcanzó a percibir. En el contexto de la llamada Nueva Historia, la apertura a lo audiovisual vino a reforzar la importancia de la oralidad por las cualidades del soporte cinematográfico o audiovisual.³⁶ A través de una cámara, es posible registrar los múltiples matices del testimonio; la tonalidad de la voz, la expresión facial, el lenguaje corporal, etc.

Ya revisamos con Ferro los cambios que trajo el formato Súper 8, ahora veremos aquellos que se dieron con la tecnología del video y el formato digital. En términos técnicos los beneficios más evidentes han sido una paulatina disminución de costos, la reducción física del equipo, -y por lo tanto, una mayor maniabilidad-, simplificación en el proceso de edición, lo mismo que una mejor calidad de proyección. Contrario a lo que se suele creer, la tecnología no se reduce sólo a máquinas sino también forma parte de procesos sociales y organizativos, por lo que –evidentemente- hubo mutabilidades en este ámbito.

Como menciona Lourdes Roca la industria cinematográfica y televisiva se han caracterizado por ser un medio de expresión sumamente restringido para la población en general. Con todo y el gran alcance que tienen, la decisión de lo que ahí se expresa está en manos de un número muy reducido de personas. En cambio, la aparición del video ha permitido una dinámica opuesta porque democratiza las posibilidades de enunciación y representación; dicho de otra manera, los públicos pueden ahora convertirse también en realizadores. Una

³⁵ Pérez Montfort, Ricardo; 2001; “Sobre cine etnográfico, video documental, internet y otras variantes “modernas””; en: Desacatos; México; CIESAS; pp. 78-82.

³⁶ Roca, Lourdes; Op. Cit., pp. 37-38.

consecuencia lógica de este nuevo entorno, es la creciente diversidad y cantidad de información que se registra y/o pone en circulación.³⁷

Sin embargo, en este contexto tan prometedor para el uso del video en las ciencias sociales y el estudio de los hábitos que se generan en relación con esta práctica en la sociedad en general, es necesario también tener en cuenta las desventajas de los soportes más recientes en tanto fuentes de conocimiento. La imagen registrada en video tiene aún una calidad muy por debajo de la que ofrece el celuloide. Pero más preocupante aún es el tiempo corto de vida. A decir de Henley, el deterioro es implacable a los diez años de haber hecho el registro, pero la depreciación puede comenzar antes.³⁸ En otras palabras, si la tecnología no logra vencer este desafío, las posibilidades de apreciar estos documentos visuales son permanentemente menguadas por el paso tiempo.

Por su parte, en el campo de la exhibición debemos anotar que el desplazamiento de los mensajes que han proliferado a partir del video tiene una faceta doble. Por un lado, pueden mostrarse sin restricciones en espacios o circuitos alternativos en donde la cantidad de público suele ser muy variable; por otro, siguen siendo inaccesibles a los foros, garantizados en términos de audiencia masiva, como el cine comercial y la televisión.

Antropología de lo visual

Para aportar a la construcción de una Antropología de los Visual, nos gustaría retomar al teórico de documental Bill Nichols, quién en concordancia con los antropólogos, historiadores y cineastas a los que hemos acudido hasta ahora, concibe al documental como una forma cinematográfica que si bien se encuentra ligada a estrategias narrativas o ficcionales, mantiene un vínculo indeleble con el mundo histórico. Desde su perspectiva, este nexos conforma la característica más representativa del género debido a que contribuye a la formación de la memoria colectiva. Mediante la diversidad de los temas que los realizadores abordan a

³⁷ Roca, Lourdes; *Op. Cit.*, pp. 40, 45.

³⁸ Henley, Paul; *Op. Cit.*, pp. 19-20.

través de los documentales, se va trazando un universo de cuestiones éticas, políticas, ambientales, filosóficas, legales, etc., las cuales están ligadas a un tiempo y un espacio. Presentan interpretaciones y perspectivas sobre los acontecimientos que forman parte de la experiencia compartida de los grupos sociales: “el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o creemos que otros se lo encuentran”.³⁹ En una línea similar, Lourdes Roca agrega que filmar es hacer memoria y que es en este hecho donde reside el carácter colectivo del cine.⁴⁰

En el nivel de la práctica y las funciones del filme, estos documentos audiovisuales contienen un capital que se puede usar para la defensa social o la transmisión de noticias. Asimismo, tienen todas las posibilidades de estimular el diálogo acerca del tema que tratan. Es por ello que cuando hablamos de documental nos referimos a una mirada anclada espaciotemporalmente, a una manera de interpretar y entender el mundo, pero también a una manera de relacionarse con él.

Con base en los aspectos que revisamos sobre el documental desde la posición misma de los realizadores, y en concordancia con el planteamiento de Nichols, consideramos que el documental, en tanto discurso de lo real, inevitablemente interpreta y abstrae la experiencia colectiva de un grupo. Sin embargo, es necesario tener claro que la construcción de determinada representación estará cargada de incertidumbre, cambio y oposiciones, donde perviven y se confrontan diversas maneras de ver el mundo. El documental, resultado de este proceso, corresponderá a la “construcción auténtica de una realidad social”.⁴¹

Por lo tanto, siempre que esté contextualizado, cualquier documento –en papel, celuloide o video- es viable para ser estudiado y extraerle información sobre el contenido mismo y el momento espaciotemporal en el que fue creado. En consecuencia, nos gustaría recalcar que todo filme tiene valor como documento y

³⁹ Nichols, Bill; 2007 (1997); *La representación de la realidad*; España, Paidós, p.13.

⁴⁰ Roca, Lourdes; *Op. Cit.*, p. 45.

⁴¹ Nichols, Bill; 1997; *Op. Cit.*, p. 40.

es objeto de análisis porque revela diversos aspectos de la configuración social como modelos clasificatorios y aproximaciones socio-históricas. En tanto manifestación colectiva que remite a un tiempo y un espacio determinado, correspondería a un hecho y fuente histórica. El contexto también es de gran importancia porque en él se anclan las representaciones y le dan coherencia al dato etnográfico, histórico o social.

Como veremos en los siguientes capítulos, la producción tijuanaense de cine documental es un discurso sobre la realidad social de la ciudad, construido desde la misma realidad social. En él se habrán confrontado al menos dos maneras de conocer, entender y proceder la urbe, la frontera, la relación con el “otro lado”, etc. Estos reflejos o miradas constituyen una representación del mundo histórico, del tiempo y del espacio que los produjo, de las condiciones políticas, económicas y sociales que gestaron tales preocupaciones o perspectivas del mundo social en un sentido amplio: principios organizativos, patrones de exhibición, estilos, etc.

Es el momento de preguntarnos por el procedimiento que nos permitirá llegar a desentrañar la práctica audiovisual dedicada al documental como una herramienta para construir puntos de vista, como uno de los mecanismos de la permanente reconstrucción de la memoria, como reflector de las tensiones del contexto en que esta actividad tiene lugar, pero también en las formas de desempeñarse en tanto medio de comunicación, lo mismo que los detalles – económicos y políticos- relativos al acceso tecnológico, entre otros.

Para respondernos lo anterior, utilizaremos a manera de ancla algunas de las dimensiones de la práctica audiovisual propuestas por Bill Nichols, las cuales permitirán reflexionar desde una perspectiva histórica y antropológica los puntos enumerados en el párrafo anterior.⁴² No obstante, es necesario mencionar que si bien la propuesta de Nichols nos parece acertada, también vemos la necesidad de hacerle adecuaciones que la hagan más pertinente para la presente investigación. Las superficies que retomaremos para analizar el documental son:

⁴² *Idem.*, pp. 31-63.

- a) Realizadores: Explorar al documental desde la perspectiva de los realizadores implica partir de lo que Nichols llama “una comunidad de practicantes”. Esta colectividad comparte una formación, interés por el medio de expresión y un conjunto de saberes comprometidos con la representación del mundo histórico que se traducen en un conjunto de prácticas o principios colectivos.
- b) Textos: El corpus de textos se refiere al conjunto de documentales que se hayan producido en un margen espaciotemporal. Los elementos que lo conforman deberán tener lógicas propias, pero compartir características con el resto.

También es posible explorar el documental desde la perspectiva de los espectadores, siempre y cuando se limite a un grupo definido. Del público se espera un proceso activo de deducción basado en el propio texto, así como en los conocimientos previos. El documental visto desplegará un conjunto de hipótesis que el espectador confirmará, desechará o modificará en función de su experiencia.

Para nosotros, como mencionamos en la introducción de este trabajo, la dimensión privilegiada la constituyen los realizadores. No sólo son testigos de la práctica audiovisual, sino que son ellos los poseedores de la experiencia. Condensan las vivencias de los cuestionamientos que nos hacemos, pero también las relativas a las distintas dimensiones que Nichols plantea. De ahí que, metodológicamente, nos hallamos avocado a recoger sus voces y reflexiones del universo dedicado al documental en Tijuana.

Los documentales, o textos como les llama Nichols, permiten observar la relación que el realizador establece con el tema que explora y con lo que en antropología llamaríamos alteridad. La cual, además, queda plasmada en el texto fílmico. Nichols se percató de que la manera de exponer un tema en un documental conlleva una manera de vincularse con él; es decir, una forma histórica de representación. A esto le llamaré *modalidad expositiva*. Mediante tal

aproximación encuentra una vía metodológica para explorar la relación más allá de un tiempo y lugar específico. Es decir, podrá usarse independientemente de las cinematografías nacionales y determinados periodos históricos.

Partiendo del principio que el espacio ético es también un lugar histórico, señala que habrá diversas posibilidades en la manera de representar y relacionarse con el *Otro*. Es decir, los principios éticos del director o del equipo de trabajo se harán evidentes durante la realización en aspectos como, por ejemplo, la manera de afrontar las implicaciones o alteraciones que puede sufrir la gente que haya aceptado ser protagonista en el documental.⁴³

Debido a la connotación de pasividad que el término “espectador” contiene, a diferencia de Nichols preferiremos usar el vocablo público porque permite contemplar el carácter activo de este grupo de actores. Sin embargo, es necesario señalar que en los objetivos de este proyecto no se contempló trabajar con este sector por la dificultad que implica en la práctica. No obstante, nos gustaría aclarar que exploraremos este ámbito en la medida en que la información recopilada nos lo permita.

Ahora bien, el planteamiento de una antropología de lo visual estaría incompleto sin una reflexión acerca del soporte en que se encuentran los documentos audiovisuales. Ya hemos señalado, tanto con Ferro como con Nichols, los aspectos que quedan impresos en el material y, aunque una investigación como esta le de mayor prioridad a las voces de los realizadores para interpretar los textos fílmicos, consideramos que el visionado de las obras –por parte del investigador- es fundamental.

Siempre que el celuloide se encuentre en condiciones adecuadas de almacenaje, hay mayores probabilidades que la vida de la película trascienda a la del realizador. Son muy comunes los análisis de filmes que no incluyen la posición del cineasta, ya sea por estrategia metodológica, o bien, porque ya no es posible

⁴³ Nichols propone el término axiografía para referirse a los aspectos de orden ético. Señala que hay otras maneras en que la axiografía se manifiesta en el texto fílmico, tales como la ausencia – fingida- o la presencia explícita del realizador; también se podrían mencionar la cercanía de la cámara a los sujetos, la inclusión o exclusión de información, la ubicación del realizador, etc.

entrevistar al director. Aunque resulte obvio, debemos señalar que tales estudios son todavía posibles por el resguardo que se ha hecho de los rollos.

Sin embargo, en el contexto del video y el formato digital, cuyos tiempos de vida son extremadamente cortos, las posibilidades de examinar cierta producción después de diez años decrece estrepitosamente. Vemos entonces con urgencia, la necesidad de volcar la curiosidad hacia estos soportes con menor duración. Por supuesto, no ignoramos la labor de la gente que está trabajando de manera muy comprometida en la conservación. Por ejemplo, en el caso concreto de Tijuana, a iniciativa de la Cineteca Nacional, se puso en marcha hace ya varios meses la apertura de la Cineteca Tijuana. Pero, es necesario notar que mientras estos sitios se consolidan nuestra labor es primordial.

En este sentido, resulta de amplia relevancia la pregunta que Lourdes Roca se hace al inicio del siglo XXI: “¿Cómo y qué historia hemos conocido el común de las personas y cómo y qué historia vamos a conocer el próximo siglo?”⁴⁴ No hace falta reflexionar mucho para augurar que con todo y la socialización del soporte audiovisual será mucho lo que se pierda en términos de historia social, cotidiana. Los conocimientos de un almacenaje adecuado y su importancia continúa siendo el interés de minorías. Hoy en día podemos lamentarnos –por poner un ejemplo– de los hábitos familiares, momentos especiales o incipientes experimentos audiovisuales a los que pudimos haber tenido acceso por ser grabados en video casero. Si realmente queremos trastocar la tendencia que genera conocimiento sólo a partir de los documentos legados por los grupos privilegiados, debemos:

“reeducar permanentemente a la mirada, de acuerdo con las nuevas teorías y corrientes historiográficas, pero también en coherencia con los nuevos mensajes y sus respectivos soportes, que necesariamente debemos incorporar como fuentes primarias de investigación”.⁴⁵

Debido a la condición social del soporte audiovisual, podríamos afirmar que no tendría caso hacer una única y objetiva Historia del Cine. El desarrollo de este mecanismo tecnológico-cultural nunca ha sido homogéneo. La producción

⁴⁴ Roca, Lourdes; *Op. Cit.*, p. 38.

⁴⁵ Roca, Lourdes; *Op. Cit.*, p. 44.

cinematográfica y audiovisual ha cobrado formas particulares en función de los espacios sociales en que se produce. De ahí que la verdadera necesidad radique en construir historias sociales de las diferentes cinematografías. Si se logra será posible contemplar las miradas de pequeños grupos, en este caso conjuntos de artistas, que se contraponen y desafían a la imaginación colectiva amplia, ya sea promoviendo una modificación en la manera de ver el mundo, ya sea reafirmando una mirada previa.

Como menciona José Antonio Paranaguá, la historia del documental ha sido marginada por la historia monolítica del cine. La producción institucional de documentales y los noticieros cinematográficos, son sólo algunos de los aspectos que se han dejado de lado. Desde su perspectiva, tomar en cuenta las historias audiovisuales desconocidas hasta ahora no sólo es una tarea urgente ante la facilidad del extravío, sino que a través de la integración a la memoria de universos –ricos- de inquietudes y puntos de vista, inevitablemente se transformará la percepción que tenemos del entorno.⁴⁶

Otros autores como Chon Noriega, quien ha estudiado las cinematografías marginadas y la producción de video digital, entienden al cine y al video como objetos de conocimiento insertos en urdimbres culturales y relaciones de poder que atraviesan escalas locales, nacionales y globales. En consecuencia, su propuesta está basada en identificar el compromiso que la película o el documento audiovisual mantiene con temporalidades conflictivas, epistemologías y modos cinemáticos.⁴⁷ En una línea similar, Patricia Aufderheide, considera que el video popular ofrece un espacio desde el cual es posible criticar la relación entre tecnologías de la comunicación y el poder social político. Pero a la vez es una

⁴⁶ Paranaguá, Paulo Antonio (ed.); 2003; Cine Documental en América Latina; Madrid; Ed. Signo e Imagen.

⁴⁷ Noriega, Chon; 2000; Visible Nations: Latin American Cinema and Video; Minneapolis; University of Minnesota Press

herramienta estratégica de intervención en procesos sociales, ya que permite heterogeneidad y simultaneidad.⁴⁸

En lo que al parentesco entre antropología y medios audiovisuales se refiere, sin lugar a dudas, tenemos aún un largo camino que recorrer y explorar. Una tarea fundamental en este alboreado camino, es señalar los elementos que brotan cuando nos acercamos a terrenos desconocidos. No obstante, ya es posible señalar unos cuantos puntos de consenso. En primer lugar está “la necesidad de aprovechar los medios de comunicación y las tecnologías contemporáneas de acopio, almacenamiento y transmisión de datos como herramientas imprescindibles de las ciencias sociales”⁴⁹, nosotros agregaríamos la urgencia de contemplarlos –además- como fuentes de investigación. En segundo lugar está la importancia de la interdisciplinariedad como un enfoque que permite aprovechar de manera más exhaustiva los diversos medios y tecnologías. Finalmente, estaría la certeza de que el cruce entre medios de comunicación y las ciencias sociales resultará sumamente provechosa para entender desde una perspectiva compleja a los distintos grupos sociales.⁵⁰

Lo que hace falta incorporar: experiencias desde nuestras propios entornos académicos

La multiplicidad de opciones que ha desplegado el video ha rendido frutos al interior de las instituciones académicas. Tanto Lourdes Roca como Paul Henley, ambos con experiencias provenientes de distintas geografías –Inglaterra y México respectivamente-, notan que desde la década de los años ochenta, cuando el equipo estuvo al alcance presupuestal de los centros de investigación, un número considerable de proyectos se dieron a la tarea de usar la cámara como una

⁴⁸ Aufderheide, Patricia; 2000; “Grassroots Video in Latin America”; en: Visible Nations: Latin American Cinema and Video; Minneapolis; University of Minnesota Press ; pp. 219-238.

⁴⁹ Pérez Montfort, Ricardo; *Op. Cit.*, p. 79

⁵⁰ *Idem.*

manera más de registrar entrevistas y otra clase de información, pero también comenzó a aumentar el número películas etnográficas.⁵¹

Con el pasar de los años, a toda esta labor se han ido sumando otras prácticas al interior de la misma academia. En términos de reflexión acerca del uso imágenes, ya sea como herramienta de investigación o como objeto de estudio, este trabajo se ha dado –generalmente- en forma de publicaciones. En el ámbito de la experimentación, por su parte, con la creación de laboratorios y cursos. No está dentro de nuestros objetivos hacer un análisis detallado del surgimiento de estos espacios, pero sí creemos relevante hacer un rápido y breve recuento del tipo de trabajo que se ha acumulado en las instituciones cercanas geográficamente a las nuestras.

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ha habido varias expresiones, la más temprana tuvo lugar en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Desde la década de los años setenta hasta la actualidad, ha publicado y traducido un conjunto de libros y artículos relacionados al cine etnográfico, al vínculo entre cine y ciencias sociales, la investigación etnográfica y el documental. En 1997, el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) publicó un libro coordinado por la investigadora Ana María Salazar.⁵² El texto reunió distintos artículos con reflexiones, principalmente, de proyectos de investigación que habían puesto en práctica el registro audiovisual y fotográfico. Sin embargo, la actividad en este ámbito quedó suspendida por más de diez años, hasta que en 2010 se abrió el Seminario Permanente de Antropología Visual a cargo del Dr. Mario Castillo, el cual cuenta con la participación de alumnos e investigadores provenientes de diversas instituciones. Uno de los resultados del Seminario ha sido el Encuentro de Cine Etnográfico, donde estudiantes de posgrados en antropología y disciplinas afines han podido presentar tanto avances como trabajos terminados.

⁵¹ Henley, Paul y Lourdes Roca; *Op. Cit.*; pp. 19, 42

⁵² Salazar, Ana María (coord.) ; 2007; *Antropología Visual*; México; IIA-UNAM

Al interior del Instituto Mora, en el año 2000, se conformó de manera muy temprana el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS). Surgió con el objetivo de usar imágenes como fuentes principales de investigación. En más de diez años de trabajo, ha desarrollado un sistema de información para archivos de imágenes y fototecas digitales; ha revisado el estado de los archivos fotográficos en México; ha trabajado en el rescate, conservación, sistematización y accesibilidad de imágenes –concebidas como fuente primarias, pero también como bienes patrimoniales-; de esta manera, ha logrado describir, normar y documentar varias series fotográficas. En 2005, esta misma institución, publicó el libro *Imágenes e Investigación Social*, coordinados por los investigadores Lourdes Roca y Fernando Aguayo.⁵³ Sin perder el ritmo, en 2012, los mismos investigadores estuvieron a cargo de la publicación *Investigación con Imágenes: usos y retos metodológicos*.⁵⁴

La revista *Alteridades* de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), comenzó a publicar desde el año 2000 artículos relacionados a la exhibición de cine en la Ciudad de México, expresiones populares y cinematográficas, modos en que la problemática étnica se expresa en premios como los óscars y cine etnográfico. El Departamento de Antropología de la Unidad Iztapalapa, creó el Laboratorio de Antropología Visual que cuenta con el equipo necesario para producir video digital.

El Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social (CIESAS) a través de la revista *Desacatos* publicó en 2001, un número dedicado a *Lo visual en Antropología*. Una parte se destinó a artículos que hacen referencia a los debates que han tenido lugar en las ciencias sociales por el uso de los medios audiovisuales, sobre todo los que tienen que ver con el registro y la difusión de los resultados de investigación. El otro segmento estuvo dedicado a la reflexión de la relación entre antropología, cine, internet, video y ciberespacio. Dicha institución,

⁵³ Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (cords.); 2005; *Imágenes e Investigación Social*; México; Instituto Mora.

⁵⁴ Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (cords.); 2012; *Investigación con Imágenes: usos y retos metodológicos*; México; Instituto Mora.

cuenta hoy con un laboratorio audiovisual que ha puesto a la mano de su comunidad talleres de fotografía y producción audiovisual. Pero también con un seminario llamado *Las Ciencias Sociales en el Mundo Audiovisual*.

La Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) abrió en el 2001 el Diplomado en Antropología Visual. La revista *Cuicuilco* perteneciente a esta misma institución ha dedicado dos de sus números al cine. En 2005 surgieron las Jornadas de Antropología Visual, coordinadas por la organización independiente *Etnoscopio A. C.*, con el apoyo de diversas instituciones como la ENAH, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), La Universidad del Claustro de Sor Juana (UCSJ), entre otras.

La *Revista Chilena de Antropología Visual* realizada por el Centro de Estudios de Antropología Visual (CEAVI) publicó su primer ejemplar en el 2001. Al día de hoy cuenta con 19 números que reúnen artículos, a nivel latinoamericano, sobre antropología visual y la importancia de los medios audiovisuales en la cultura. Además de textos incluye etnografías visuales, videos, entrevistas, y reseñas de libros.

La Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) abrió en la sede de Ecuador la Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico. El programa de la maestría está formado por tres ejes principales: 1) Manejo del equipo y las técnicas de producción audiovisual, 2) ética y política de la representación audiovisual, 3) formación teórica en antropología visual, documental contemporáneo, relación de la antropología con el arte contemporáneo e historia de la visualidad.

Sin ánimo de ser exhaustivos y con la certeza de la existencia de otros eventos, publicaciones e instituciones que, sin duda, escapan a este breve listado, queremos hacer notar el generalizado parteaguas que representa el cambio de milenio para la inclusión de lo audiovisual en las ciencias sociales. Por otra parte, llama la atención el alto número de instituciones que iniciaron actividades y

exploraciones en este ámbito, sobre todo, si tomamos en cuenta la sensación generalizada de que el campo está apenas comenzando a romper el cascarón. Como menciona la investigadora Lourdes Roca, si contemplamos la cantidad de trabajo que se ha acumulado desde hace más de diez años en las instituciones que hemos mencionado, podemos señalar que la mayor parte de esta trayectoria no ha sido incorporada como parte de los saberes básicos que cualquier investigador interesado debería obtener. En este sentido hacemos un llamado de atención enfocado a la imperiosa necesidad de socavar esta situación y aprovechamos para marcar, en este gran territorio, la ubicación de una importante veta pendiente de investigación.

Antropología de la Frontera y el Norte de México

Desde una perspectiva teórica, en este apartado trataremos de construir el contexto donde tiene lugar la práctica audiovisual tijuanense. Debido a la complejidad de la región, creemos pertinente retomar un conjunto variado de autores que la han estudiado desde distintas perspectivas. Consideramos que de esta manera será posible entender tanto los procesos socioeconómicos que atraviesan el espacio y que se expresan en la cotidianidad de los habitantes, como las implicaciones epistemológicas –en la Historia de México- de explorar la zona norfronteriza. Nos acercaremos a la composición juvenil de la región desde la perspectiva de la cultura política, lo que nos permitirá ubicar el tipo de participación que los documentalistas tijuanenses tienen en dicho campo. Pero también, reflexionaremos sobre la importancia de pensar la cultura más allá de las concepciones homogéneas y los estados nacionales.

La contemporaneidad cultural y la caducidad de los márgenes convencionales

Las fronteras han sido constitutivas de toda vida social. En términos generales, cuando pensamos en la idea de *frontera* inmediatamente nos remite a un límite espacial y jurídico. Como señala Alejandro Grimson, la propia concepción de “cultura” a la que tanto recurrimos en ciencias sociales para designar un conjunto integrado de prácticas o significados, ha sido también productora de fronteras o líneas divisorias entre grupos.⁵⁵ Con base en estos dos principios, una comunidad cultural tiende a ser circunscrita a un territorio y, por lo tanto, a una frontera física. Un ejemplo paradigmático de esta noción –tan recurrida– serían los estados nacionales, los cuales suponen una correspondencia entre formas simbólicas y territorio físico.

En una frontera como la que hay entre México y Estados Unidos, los inconvenientes de estas primeras concepciones salen a flote rápidamente. Al ponerlas en práctica en este caso particular, se genera una oposición frontal entre los que viven del lado mexicano y los que viven del lado estadounidense. Debido a que es una oposición fundada en la lógica de los estados nacionales, el siguiente contraste que construye este linde es la desigualdad existente entre el poderío económico y político de ambos lados. Bajo este principio organizador, la frontera automáticamente se convierte en el lugar donde termina una cultura dominante y empieza una cultura –aparentemente– dependiente.

Sin embargo, consideramos que los sistemas simbólicos se desplazan independientemente, no sólo de las fronteras nacionales, sino también de cualquier límite espacial. En consecuencia y en contraste con las ideas simplificadoras anteriormente expuestas del fenómeno fronterizo, este trabajo de investigación encuentra más apropiadas aquellas concepciones de la frontera que reconocen identidades o grupos transhistóricos. Es decir, redes sociales que trascienden los límites geopolíticos.

⁵⁵ Grimson, Alejandro; 2003; “Introducción”, en: Scott Michaelsen y David E. Johnson; Teoría de la frontera; España, Gedisa.

Un autor sugerente en esta línea es Homi Bhabha, quien plantea que las culturas nacionales se encuentran en un profundo proceso de redefinición, ya que el nacionalismo solo puede lograrse mediante la eliminación de la mayor parte de los tejidos de la historia. Desde su perspectiva, es necesario desechar la lógica binaria a través de la cual se ha edificado el sentido de la diferencia. De ahí que su propuesta tenga como objetivo primordial pensar la cultura contemporánea más allá de los límites convencionales. Es decir, de los estados nacionales, de las entidades culturales homogéneas y separadas entre ellas, pero también más allá de la diversidad cultural.⁵⁶

Desde su perspectiva, la *diversidad cultural* es una construcción artificial que se opone a la *diferencia cultural*. Mientras que la primera suele referirse a conjuntos de rasgos étnicos o culturales, la segunda hace referencia a un proceso de negociación que persigue el reconocimiento de las configuraciones culturales surgidas durante el transcurso de la historia. Dicho de otra manera, Homi Bhabha considera más acertado poner atención en los encadenamientos de sucesos que propician la diferenciación -y por lo tanto, la emergencia de una comunidad- que en determinar una composición de rasgos.

Observa que la demografía del internacionalismo contemporáneo no puede ser comprendida sin la historia de la migración poscolonial, la diáspora cultural y política, los exiliados, los refugiados políticos y económicos, lo mismo que los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes. Como el internacionalismo, la contemporaneidad cultural es un proceso permanente de desplazamiento y disyunción, caracterizada por discontinuidades, desigualdades y minorías. Más que en los grupos culturales ya dados, el verdadero interés estaría en estos desplazamientos sociales.

Con base en la posición de este autor, sería posible entender a la frontera México-Estados Unidos como un momento o sitio de tránsito que no sólo relaciona el lugar y el mundo, sino también múltiples temporalidades e interacciones simbólicas. Pero también nos permitirá observar, reconocer y valorar los procesos

⁵⁶ Bhabha, Homi K; 2002; El lugar de la cultura; Buenos Aires; Manantial.

que posibilitaron la emergencia de la comunidad contemporánea de documentalistas tijuanaenses.

Frontera México-Estados Unidos: espacio trasnacional

Para entender la frontera México-Estados Unidos, retomaremos a Gasca Zamora⁵⁷ quien da cuenta de los dos principales procesos que explican su configuración. El primero, de orden socioeconómico, se origina en la rearticulación mundial del capitalismo donde surgen estrategias que descentralizan territorialmente los procesos productivos. Ahí se fomentan procesos de multilateralismo y regionalización, circulación del capital, mercancías, flujos de información, movilidad de las personas y estereotipos culturales que hacen más permeables las fronteras y más frágiles a los Estados-nación. Coexisten megatendencias mundiales y situaciones históricas locales. Es decir, la lógica de este espacio es –fundamentalmente- económica.

El segundo tiene que ver con la tecnología. Esta se erige como uno de los ejes dinamizadores de la globalización y diversos cambios territoriales. Los desarrollos en comunicación, informática y nuevos materiales posibilitan procesos simultáneos a escala planetaria que diluyen la vinculación de la sociedad con un lugar concreto. Aparece así una conformación real y virtual de eventos, organizaciones y comunidades vinculadas globalmente (Banco Mundial, flujos financieros, empresas trasnacionales, cambio climático, *mass media*, movimientos ecologistas, estilos de vida, etc.).

Con esta base surge el espacio social transfronterizo, cuya configuración es resultado de un proceso de interacción a escala territorial entre dos o más países. Los diversos actores, procesos y fenómenos –económicos, sociales y políticos– asumen características trasnacionales en la medida que trascienden y se articulan

⁵⁷ Gasca Zamora, José; 2002; Espacios trasnacionales: interacción, integración y fragmentación en la frontera México-Estados Unidos; México; UNAM-Miguel Ángel Porrúa.

más allá de los marcos, proyectos y territorios nacionales. Es decir, está permeado por entrecruzamientos entre unidades y actores de los estados-nación que conforman regiones y territorios diferentes al resto del país.

Sin embargo, Gasca Zamora señala que tal dinámica tiende a generar relaciones desiguales entre las naciones. Las marcadas diferencias de uno y otro país, en este caso México y Estados Unidos, dan como consecuencia costos y beneficios diferenciales que provocan nuevas asimetrías y conflictos a escala binacional y transfronteriza. Ejemplo de lo anterior sería la migración ilegal de indocumentados, el narcotráfico y la limitada colaboración para resolver problemas ambientales comunes o de recursos compartidos. Las ciudades fronterizas como Tijuana se vuelven lugares atractivos para que el capital foráneo relocalice o inicie nuevos negocios.

La comprensión de la frontera requiere entonces, considerar las intersecciones entre los estados-nación, en este caso México-Estados Unidos; pero también la diversidad de tiempos y espacios donde convergen distintas sociedades creando situaciones geopolíticas y geohistóricas específicas. La zona norfronteriza, a diferencia de otras regiones de México ha tenido la posibilidad de incrementar vínculos y articularse con mayor fuerza hacia Estados Unidos, originando la creación de una malla compleja de relaciones transfronterizas. Tal dinámica se exagera por la tradición centralista en la política del estado mexicano y por la ausencia de un proyecto que vincule de manera continua -esta región- con el resto del país.⁵⁸

Atmósferas del norte de México

Un eje fundamental a considerar en el entendimiento de la frontera México-Estados Unidos es el norte mexicano como una región que agrupa ciertas configuraciones sociales, distintas a las que se encuentran en el centro y sur. El

⁵⁸Gasca Zamora, José; *Op. Cit.*

investigador Rodríguez Lozano⁵⁹ hace anotaciones que, aunque propiciadas por un interés en la literatura de la zona, serán fundamentales para acercarnos con una perspectiva crítica al contexto que nos ocupa.

Comienza con un señalamiento que confronta el orden hegemónico nacional porque encuentra que estudiar la producción cultural de los estados norfronterizos implica trastocar el mapa sociocultural que ha construido el centralismo. Es decir, la tendencia a focalizar la atención en las manifestaciones que tienen lugar en la capital del país y considerarlas como las únicas dignas de ser exploradas. Tal propensión ha hecho que se pierdan de vista otras experiencias igual de fecundas. De ahí la necesidad de mitigarla.

La zona norte de México es viable para resaltar hábitos y prácticas distintas. Uno de los rasgos que agrupa y distingue a este territorio es el límite geopolítico. Rodríguez Lozano elabora una revisión crítica y útil, para este estudio en particular, de las aproximaciones teóricas que se han avocado a la comprensión de esta frontera. La primera de ellas tuvo lugar en la década de los años ochenta, dentro de los discursos teóricos chicanos, los cuales problematizaron el término y lo vincularon al símbolo de Aztlán.⁶⁰ Algunos de los principales exponentes fueron Gloria Anzaldúa⁶¹ y José David Saldívar⁶².

Gloria Anzaldúa, por un lado, encuentra la frontera y las dinámicas que ahí tienen lugar como un tercer país, una tercera cultura, distinta a las que se encontrarían hacia el norte y el sur. Por otro, el territorio fronterizo, significaría también -para la comunidad chicana- el regreso a la tradición mexicana o latinoamericana. Es decir, el asiento de la identificación deseada. Sin embargo, en

⁵⁹ Rodríguez Lozano; Miguel G.; 2003; Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo; México; UNAM

⁶⁰ Aztlán representa una región mítica de la cual habría salido el pueblo mexicano para habitar Tenochtitlán. Hay distintas versiones sobre su ubicación, algunas de ellas la encuentran situada al norte del territorio mesoamericano, otras –incluso– en regiones como la Isla de Vancouver. Más allá de adherirse o contradecir una u otra, lo importante aquí es entender la recuperación que la comunidad chicana hace de este símbolo. Es decir, habitar la región norfronteriza como una forma de regresar al territorio originario. Sin embargo, cabe mencionar que Aztlán y la frontera no son equivalentes.

⁶¹ La publicación en 1987 de su libro *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*

⁶² La publicación en 1997 de su libro *Border Matters. Remapping Cultural Studies*

opinión de Rodríguez Lozano, desde estas perspectivas la noción de frontera se metamorfiza, se vuelve textual y teórica; anulando cualquier apreciación real, geográfica, del espacio compartido por Estados Unidos y México, así como las diversas experiencias que subyacen en la práctica social y cotidiana. No obstante, para nuestro tema de interés, es necesario tenerla en cuenta porque al menos un realizador retoma frecuentemente un discurso similar al planteado por Anzaldúa en sus trabajos.

En la siguiente década, los años noventa, la noción de frontera se popularizó en el mundo de las letras chicanas y la academia estadounidense; sin embargo, en palabras de Rodríguez Lozano dicha noción nada tiene que ver con la cultura producida en la frontera norte de México. Otros autores, como García Canclini han entendido a Tijuana como “el laboratorio de la posmodernidad”⁶³. Sin embargo, señala, estas propuestas tienden a hacer de la frontera una leyenda, a olvidar el límite geográfico, empírico y sus múltiples conflictos.

A pesar de que la zona norfronteriza entera comparte disposiciones económicas, históricas, políticas y sociales, Rodríguez Lozano da cuenta que la cultura de la región se gesta al calor de las prácticas sociales y al interior de los microespacios geográficos dados a partir de los estados. Dicho de otra manera, aunque Ciudad Juárez, Nuevo Laredo, San Luis Río Colorado, Nogales y Tijuana tengan en común ciertas dinámicas, de ninguna manera podemos usar la misma imagen de frontera para referirse a todas ellas. Por el contrario, existe una basta heterogeneidad cultural que es, además, cruzada por problemáticas como migración tráfico de drogas, explotación laboral en fábricas, escasez económica, disputa por bienes energéticos, etc.

Como resultado de la tendencia a uniformar la frontera norte de México, Rodríguez Lozano señala que el verdadero reto está en describirla con toda la diversidad que contiene, sin perder de vista la valoración efectiva que los actores

⁶³ García Canclini, Néstor; 1989; *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*; México, DF; Grijalbo-CNCA.

tienen del espacio común entre países. Ya habíamos mencionado que llega a estos planteamientos mediante el estudio de la literatura norfronteriza; sin embargo, cabe puntualizar que lo hace trazando un camino muy similar al que nosotros seguiremos.

Con el fin de aprehender la diversidad de la frontera, el papel que tiene en la vida social e histórica de México, así como acercarse al mundo desde el cual los escritores producen, Miguel Rodríguez lozano contempla tres dimensiones de análisis. Estas son la ubicación geográfica, histórica y biográfica. Es decir, se incluyen aspectos relativos al espacio social, temporal y contextual, a partir de los cuales es posible conocer e interpretar las propuestas de los autores, lo mismo que entender el vínculo entre el contexto de producción y las normas estéticas. La propuesta metodológica es valiosa porque ayuda a revelar las discontinuidades que atraviesa el cotidiano, pero sobre todo por su utilidad para explorar espacios geográficos más pequeños que tienden a ser ignorados por la historia oficial, sin hacer a un lado las dinámicas de mayor escala que pueden influirlos. De esta manera, muestra Rodríguez Lozano, es posible reflexionar más allá del centralismo, lo que a nuestra manera de ver genera otros sitios desde los cuales es posible entender los fenómenos que tienen lugar en la región.

Ahora bien, con base en los puntos que hemos revisado hasta ahora, podemos decir que la ciudad de Tijuana posee una particular disposición social e histórica, en donde el límite fronterizo también constituye un talante característico. Es decir, la particular configuración que encontramos en Tijuana es la que ha permitido la producción audiovisual dedicada al documental que exploraremos a lo largo del presente texto; además de otras expresiones notables como la literaria. Mientras que, en otras ciudades fronterizas, encontraremos –sin duda- otras manifestaciones igual de valiosas.

Por razones que se harán evidentes en los siguientes capítulos, creemos que vale la pena mencionar, brevemente, algunos de los resultados que Rodríguez Lozano halló en relación con la producción literaria. El contexto que permitió esta expresión estuvo formado por diversos factores: el crecimiento

económico en la zona, el interés de la clase media en el ámbito de las letras, la presencia de universidades con departamentos enfocados en las humanidades, la creación del Programa Cultural de las Fronteras (PFC) creado en 1985 por el gobierno federal, la apertura del CECUT y COLEF, la llegada de consejos culturales independientes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Estos factores propiciaron la apertura de editoriales, revistas y talleres –apoyadas o no por instituciones gubernamentales-, lo que permitió una importante producción durante la década de los años noventa.

En lo que a las características de la producción se refiere, se encuentra con una beligerancia en los procesos artísticos; entre otras cosas, ésta destaca la heterogeneidad social y cultural de la zona, así como la idea de frontera -abordan temas como la migración, la pobreza y orgullo fronterizo-. Descubre un interés por atrapar el ambiente, escribir desde su ciudad y nutrirse de ella.

Hasta aquí hemos revisado dos paradigmas esenciales para entender la región que ocupa nuestra atención. A saber, Tijuana como un espacio transnacional, pero con circunstancias propias dentro de la diversidad fronteriza. Ahora es tiempo de conocer más de cerca aspectos relativos a la población tijuanaense; más específicamente, el contexto político que rodeó a los documentalistas como jóvenes bajacalifornianos.

Jóvenes y cultura política en la frontera tijuanaense

Monsiváis Carrillo hace un estudio relativo a la cultura política y la juventud en la región bajacaliforniana.⁶⁴ Aunque no se concentra solamente en Tijuana, aporta información de gran relevancia para la presente investigación. Desde su perspectiva, lo primero que se debe tener en cuenta al acercarse a la región es el particular régimen fiscal que opera en la zona. El cual propicia un flujo cuantioso de mercancías que, a su vez, posibilita una mayor inserción de los jóvenes de la

⁶⁴ Monsiváis Carrillo, Carlos Alejandro; 2004; Vislumbrar ciudadanía. Jóvenes y cultura política en la frontera noroeste de México; México; COLEF-Plaza y Valdés.

región, en la dinámica de las industrias culturales. Hoy en día tales configuraciones, cobran gran importancia porque tienen una parte activa en los circuitos de transmisión simbólica y gestión de identidad.

Cuadro 1 Equipamiento cultural I (%)

	Tipo de uso	Radiograbadora	CD	TV	TV cable	Video
Baja California	General	66.6	46.6	72.1	22.8	56.4
	Exclusivo	24.6	17.6	23.4	5.2	12.8
México	General	70.4	39.3	75	15	39
	Exclusivo	17.2	9.6	14.7	3	5.8

Fuente: MONSIVÁIS Carrillo, Carlos Alejandro. *Vislumbrar ciudadanía. Jóvenes y cultura política en la frontera noroeste de México*. Edit. Plaza y Valdés editores. Colegio de la frontera norte. México 2004. Página 104

Cuadro 2 Equipamiento cultural II (%)

	Tipo de uso	Videojuegos	Teléfono	Computadora	Internet	Vehículo
Baja California	General	21.6	48.4	20.7	7.1	48.6
	Exclusivo	5.6	11.3	7	2.3	15.3
México	General	14.2	34	10.4	4.8	27.1
	Exclusivo	4	4.6	2.5	1.3	4.3

Fuente: MONSIVÁIS Carrillo, Carlos Alejandro. *Vislumbrar ciudadanía. Jóvenes y cultura política en la frontera noroeste de México*. Edit. Plaza y Valdés editores. Colegio de la frontera norte. México 2004. Página 105

Un segundo punto a considerar es que en la frontera hay una dinámica permanente de intercambiabilidad de referentes, así como campos intersticiales, rizomáticos atravesados por intensos procesos. En la frontera tijuanaense, Monsiváis Carrillo ubica entre los habitantes tres versiones distintas de entender el entorno. La primera interpreta a la ciudad y al límite geopolítico como una región apocalíptica, llena de peligro –inseguridad, violencia-, vicios –consumo de drogas, prostitución-; es decir, un espacio propicio para las prácticas ilegales. La segunda interpretación de la frontera, se sitúa en el extremo opuesto. Esta hace una apología del límite geopolítico, ubicando a la ciudad como un sitio lleno de posibilidades, sobre todo para la industria y las maquiladoras. Esta perspectiva está sustentada en gran medida por las clases más privilegiadas de Tijuana, las cuales tienen un fuerte apego a una moral de tipo religioso.

Por último, encuentra un sector formado por jóvenes vinculados con la comunidad artística, que ve la frontera como una celebración del hibridismo cultural. Desde los distintos campos del arte, estos actores elaboran propuestas irónicas y contestatarias de los intercambios fronterizos a los que están expuestos. Lo interesante aquí es que con base en las experiencias de vida suscitadas por la vida en la frontera elaboran una resignificación social de la región. En ella, los actores sociales se vuelven relevantes para la construcción del espacio civil.

Aunque no implica necesariamente que este fragmento de la población genere propuestas políticas que influyan en la gestión pública, es muy importante porque es justamente con ellos con quienes se genera el documental tijuanense. Mientras que el mapeo de las tres versiones de la frontera que propone Monsiváis Carrillo sirve para entender las distintas fuerzas con las que la producción documental dialogará.

Hasta aquí, hemos revisado las propuestas de diversos autores que nos parecen relevantes para entender el papel que la producción audiovisual tijuanense dedicada al documental, tiene en la comunidad. En los siguientes capítulos nos daremos a la tarea de presentar y revisar detenidamente los datos etnográficos que recogimos durante nuestra estancia en la ciudad.

Capítulo 2

Antecedentes de la producción audiovisual dedicada al documental en la ciudad de Tijuana

El período que aborda este capítulo, está conformado por una serie de sucesos que en ocasiones se dan de manera simultánea; o bien, se traslapan entre sí. Establecer un estricto orden cronológico y enunciarlo como tal, resultaría arriesgado porque los testimonios y referencias recogidas sobre el terreno reflejan experiencias diversas, así como distintos encadenamientos de los eventos. Por esta razón, lo que haremos será presentar los sucesos de manera que el lector pueda tener claro qué tipo de fenómenos fueron propiciando la producción audiovisual contemporánea en la ciudad de Tijuana, siempre y cuando no se pierda de vista que cada uno de ellos forma parte de la misma urdimbre.

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, los años ochenta y noventa, la práctica cinematográfica experimentó una seria transformación a partir de los avances tecnológicos que dieron lugar al video y, más tarde, la llegada del formato digital o el soporte en dvd. Estos hechos permitieron, en primera instancia, un abaratamiento del equipo audiovisual y, más importante aún, una mayor accesibilidad a estos medios. La posibilidad de grabar –ya fuera un hecho real o un montaje- dejó de ser solamente el privilegio de unos cuantos. Las cámaras de video se convirtieron en un bien relativamente costeable;¹ grupos o realizadores solitarios comenzaron a experimentar con este formato y a producir sus propios guiones. No obstante, aún debían superar el costoso alquiler de una isla de edición para finalizar aquellos trabajos. Unos cuantos años más tarde, con la cámara digital y la posibilidad de editar desde una computadora personal, tales costos disminuyeron significativamente.

¹ Tan costeable que el uso casero que poco a poco le fueron dando las familias a los formatos de 8 mm. y 16 mm. para grabar sus fiestas y otros eventos que consideraron relevantes, se incrementó considerablemente.

Todos estos factores propiciaron una socialización de la práctica audiovisual que detonó –principalmente- la producción independiente, así como también una realización más vinculada con dimensiones locales; permitiendo en ciudades como Tijuana, una producción propia. Sin embargo, es preferible partir de la década de los años noventa porque es hasta ese momento que los cambios mencionados a nivel de la tecnología se comienzan a percibir más palpablemente.

Raíces

Si bien hasta ahora no hemos hallado ningún registro anterior a los años noventa de una producción en el género documental elaborada por tijuanaenses, diversos autores² señalan un vínculo temprano de la ciudad y la región con distintos ámbitos de la cinematografía. Debido a que el objetivo del presente texto no es hacer una detenida exploración histórica del desarrollo de la práctica audiovisual anterior a la década de los años noventa, debo mencionar que la revisión que haremos a continuación será más bien somera. Sólo se detendrá para señalar los momentos con mayor actividad.

En la década de los veinte el empresario de Mexicali, Rafael Corella, se convirtió en el primer productor de cine de la región bajacaliforniana con la elaboración de los documentales *A través de Sonora* (1924), *A través de Baja California* (1925), *Mexicali* (1926) y la ficción *Raza de bronce* (1927). Estos documentales fueron catalogados en la época como “películas de carácter netamente mexicano y amplio espíritu nacional”³; sin embargo, tenían como fin promocionar a los estadounidenses los atractivos que esta región ofrecía, lo mismo que exaltar y dar a conocer las bellezas naturales, que en el caso de Tijuana, eran sobre todo casinos, bares, casas de juego, playas, campos de golf, etc. *A Raza de Bronce*, por su parte, se le reconoció por ser una “cinta pro patria, donde se destacaron los valores indigenistas y nacionalistas de la revolución

² Aurelio de los Reyes, Gabriel Trujillo Muñoz y Aída Silva Hernández.

³ Trujillo Muñoz, Gabriel; 2005; *La Cultura Bajacaliforniana y otros ensayos afines*; México; CONACULTA-CEECUT; pp. 193, 195.

mexicana”;⁴ tuvo como finalidad enaltecer la imagen del país en un momento en que ésta se encontraba deteriorada por los estragos revolucionarios.

No obstante, en términos de actividad audiovisual, el rasgo más distintivo de la segunda década del siglo XX fue la producción cinematográfica extranjera – fundamentalmente norteamericana-. Justamente en esta época, que coincide con la vigencia de la Ley Seca en Estados Unidos, se origina la imagen cinematográfica de Tijuana como un contexto caracterizado por el exceso y la violencia, construida en contraposición con el pretendido puritanismo norteamericano. El cronista de la región, Gabriel Trujillo Muñoz, señala en uno de sus textos:

“Ya sea que contemplemos desiertos o ciudades, casinos y aduanas, carreteras y hoteles, lo que vemos realmente es la construcción de un mito fascinante: el de una tierra de todos y de nadie que el séptimo arte ha ubicado como un universo aparte, como un cosmos autónomo, donde todo puede suceder y todo es un peligro y una sorpresa, una nueva oportunidad para vivir o morir.”⁵

Fuera de los espacios dirigidos al turismo norteamericano, a principios de la tercera década los habitantes permanentes de la ciudad no contaban con muchas opciones para divertirse. En consecuencia, las salas de cine se convirtieron en una opción sumamente socorrida. En un principio, el mismo espacio que se usaba para proyectar las películas también se usaba como pista de baile u otras actividades. A fines de ese período estos espacios estaban ya exclusivamente dedicados a la exhibición de películas.⁶

Otro rasgo interesante y poco conocido de estos años fue la producción de cine porno que se extendió hasta 1943. Para algunos, este hecho se relaciona directamente con la crisis económica de 1929. Al parecer era posible conseguir de manera clandestina sexoservidoras dispuestas a participar en estas películas “que

⁴ *Idem.*, p. 195.

⁵ *Idem.*, p. 188.

⁶ Hernández, Aída Silvia; 2003; Perfiles de Tijuana: Historias de su gente; Tijuana; CONACULTA-CECUT; Colección: Divulgación Cultural; pp. 170-173.

contaban, ya entonces, con un público entusiasta y circuitos de distribución internacionales.”⁷

En los años setenta, los hermanos Bilbatúa⁸ filmaron en esa ciudad fragmentos de reportajes sobre temas como la pesca del atún, la langosta y el abulón, la carretera transpeninsular, carreras de ciclismo, etc. Posteriormente, con motivo de las campañas políticas, la ciudad de Tijuana se filmó, por ellos mismos, en 16 mm.

Dicho de otra manera, con toda la actividad en los distintos ámbitos de la práctica audiovisual que tuvieron lugar en la ciudad, es importante destacar que hay dos características principales en la producción cinematográfica de las ocho primeras décadas. La primera consiste en que la producción elabora en Tijuana se hizo en celuloide. La segunda, y más importante, es que fue mayoritariamente hecha por agentes externos a la ciudad y la región. Los intereses que las motivaron, nacionales o extranjeros, fueron siempre empresariales.

Muy probablemente, el antecedente más directo de la primera etapa de producción documental en la ciudad de Tijuana -en cuanto a género, temas de interés y condiciones de producción-, sea el documental chicano surgido en la década de los años sesenta. Esta producción se gestó con una generación pionera de cineastas chicanos que, debido al reducido presupuesto que tenían para producir y el bajo costo que implica la realización de un documental en relación con la elaboración de un largometraje de ficción, se volcó a la producción de documentales. Esta actividad, estuvo íntimamente vinculada con el Movimiento Chicano. Desde el interior de la producción se le concibió como un arte

⁷ Trujillo Muñoz, Gabriel; *Op. Cit.*, p. 196.

⁸ Ángel Bilbatúa y Demetrio Bilbatúa -de origen español- se iniciaron en el cine mexicano durante la segunda mitad de la década de los años cincuenta. En la década siguiente comenzaron a trabajar para *Telesistema Mexicano* de Emilio Azcárraga, empresa que años más tarde se convertiría en la actual *TELEVISA*. Participaron en diversos proyectos audiovisuales, muchas veces al servicio del gobierno mexicano. Tienen más de 1000 documentales filmados en 35 mm.

comprometido con su realidad social. A través de este género la comunidad chicana encontró una vía activa en la conformación de su historia y cultura.⁹

Tratando de aprovechar las facilidades de distribución y exhibición en los circuitos alternativos como instituciones educativas, estaciones de televisión, bibliotecas, festivales de cine y video, tuvo como objetivo eliminar los estereotipos que había construido el cine de Hollywood acerca de la comunidad chicana. Es decir, hacer un cine que representara todas las facetas de la experiencia chicana. Las mujeres cineastas, por ejemplo, lograron una significativa contribución en cuanto a temas y estética retratando sus problemas y miradas.

Pese al reconocimiento acumulado al interior y exterior de Estados Unidos, es necesario mencionar que el camino no fue sencillo. Los realizadores debieron vencer dificultades económicas, la indiferencia de los productores comerciales, el rechazo de los distribuidores que no veían ninguna rentabilidad en este cine y la condición de minoría, lo que disminuía las posibilidades de dar a conocer sus puntos de vista.¹⁰

Los temas más recurrentes en esta producción oscilan entre la caracterización del movimiento chicano en relación con las raíces históricas, la problemática socioeconómica de la comunidad, la cultura chicana, la experiencia migratoria mexicana, la crítica a los estereotipos formados en torno a ellos, las importantes contribuciones económicas de los trabajadores mexicanos a Estados Unidos, la condición de la mujer chicana y la situación de la frontera México-Estados Unidos. El interés de este último se relaciona con que un buen número de chicanos tienen familia en el lado sur de la frontera, pero también a que en ese momento la mayor parte de la población chicana era descendiente directa de migrantes mexicanos.

⁹ Maciel, David; 2000; El bandolero, el pocho y la raza; México; CONACULTA-Siglo XXI; p. 142

¹⁰ *Idem.*, p. 153



Escenas del documental *The Lemon Grove Incident*, (1980),
de Paul Espinoza.
Fuente: Maciel, 2000

Uno de los documentalistas chicanos más reconocidos ha sido Jesús Salvador Treviño, autor de *Yo soy Joaquín* (1967) y *Yo soy chicano* (1972). Respecto a este modo de expresión consideraba: “El arte fílmico chicano debe ser claro en sus denuncias contra brutalidades actuales y pasadas e ir más allá: atender las necesidades de la comunidad, reflejar la belleza de nuestra forma de vida, señalar nuestro camino para el futuro, unirse a la causa común.”¹¹

La investigación que hace David Maciel en torno a esta temática señala que sólo en el periodo que va de 1967 a 1980 se produjeron 42 documentales; número que se siguió incrementando de la misma forma durante toda la década de los noventa.¹² Algunos autores señalan que la importancia de esta producción radica en que la comunidad chicana tuvo la oportunidad de exteriorizar sus vivencias y confrontar los estereotipos.¹³

Como observaremos a continuación, la producción de documental chicano que hemos revisado rápidamente, presentará en términos regionales y temas de interés, una gran similitud con la colección de documentales elaborada por el Colegio de la Frontera Norte (COLEF) durante la década de los años noventa. En cuanto a las condiciones y estrategias de producción, el documental chicano presentaría más similitudes con los documentales que se elaboran a partir del año 2000. Debido a estos y otros factores que revisaremos en el siguiente apartado, consideramos que el documental chicano representa el antecedente más directo del género documental en Tijuana.

¹¹ *Idem.*, p. 147

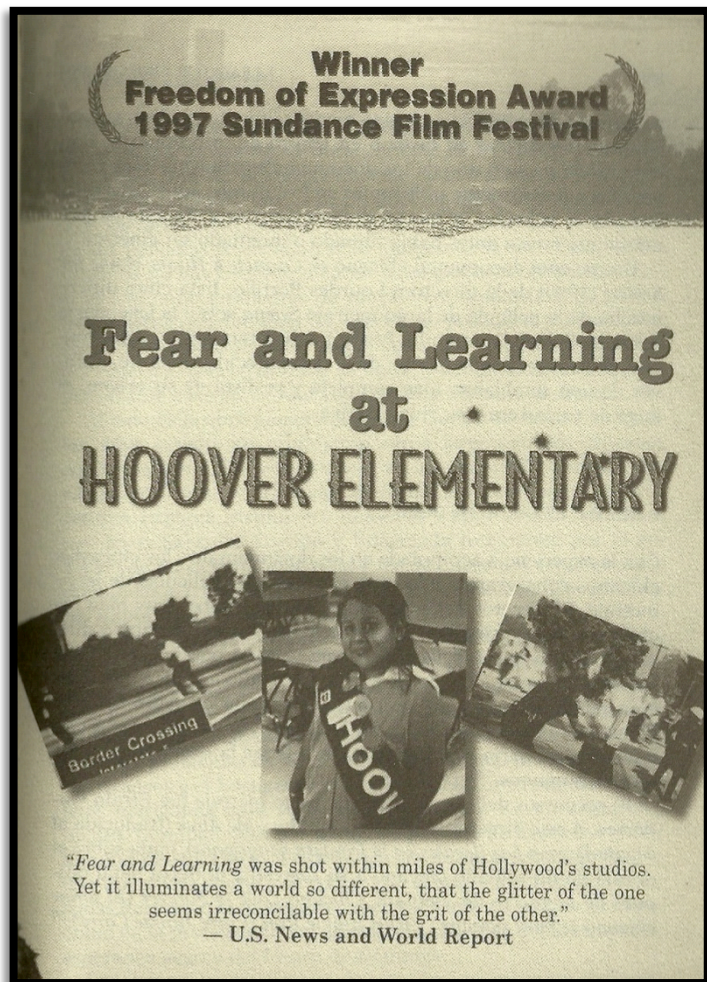
¹² *Idem.*, p. 143

¹³ En el Anexo 2 elaboramos un listado donde mencionamos algunos de los títulos más destacados.

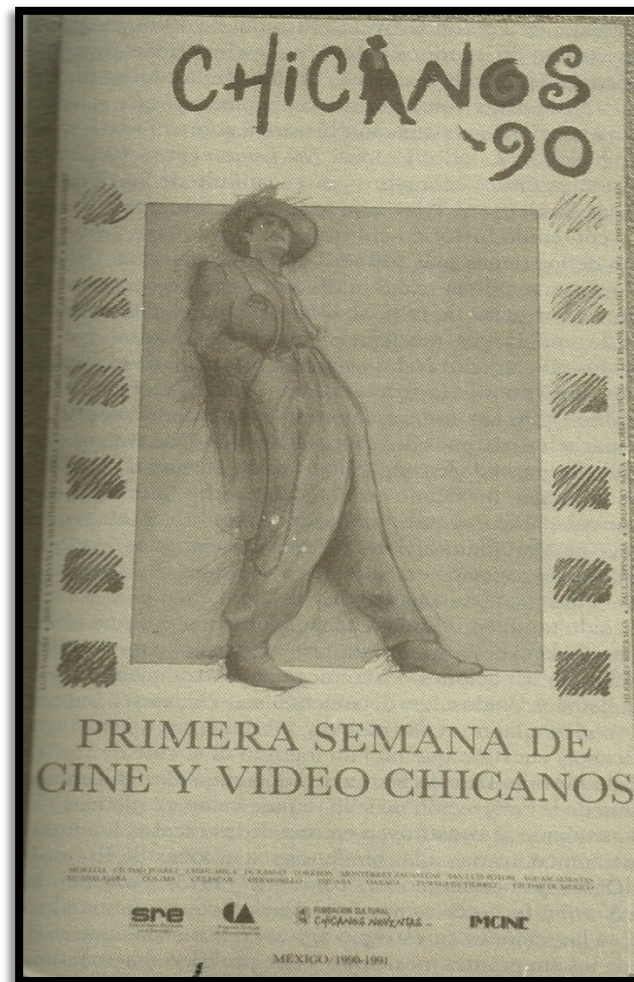


Filmación del documental *Yo soy chicano*, (1972) de Jesús Salvador Treviño.

Fuente: Maciel, 2000



Cartel del documental *Fear and Learning at Hoover Elementary*, (1998)
de Laura Angélica Simón.
Fuente: Maciel, 2002



"Cartel de promoción de la Primera Semana de cine y Video Chicanos, México, 1990-1991"
Fuente: Maciel, 2000

El Colegio de la Frontera Norte y el departamento de comunicación

Durante el sexenio de Miguel de la Madrid, 1982-1988, se observó un notable interés por el norte de México. De la mano de un proyecto descentralizador, en la zona fronteriza se establecieron nuevas instituciones de investigación científica. En Tijuana se creó el Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, que más tarde se convertiría en el COLEF y la Universidad Iberoamericana (UIA). Aunque ya existía la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), estas dos instituciones contribuyeron a reforzar la actividad académica de la ciudad.

Como menciona Cuauhtémoc Ochoa en su investigación sobre cultura política en Tijuana, antes de ese momento, la política cultural era tomada en cuenta por las autoridades estatales solamente en una dimensión discursiva.¹⁴ Es decir, las prioridades gubernamentales y los organismos públicos dedicados a la cultura, no cubrían las necesidades recreativas de la población. No había vinculaciones entre las propias instituciones ni tampoco de éstas con el movimiento dedicado a la creación artística. Con el intento de mitigar este tipo de situaciones y fomentar la revaloración de la cultura nacional, es que surgen las políticas descentralizadoras. Una de las medidas tomadas desde los poderes centrales fue dotar a los estados para que, de manera regional, fomentaran el desarrollo cultural nacional.

Como parte de estas acciones en 1983 se pone en marcha el Programa Cultural de las Fronteras (PCF), el cual tuvo dos resultados significativos:¹⁵

- a) Motivó intercambios de experiencias entre comunidades fronterizas y chicanas con colectividades del centro del país.

¹⁴ Ochoa Tinoco, Cuauhtémoc; 2009; "De la bohemia a las instituciones. El sinuoso camino de las políticas culturales en la ciudad de Tijuana"; en Andamios. Revista de Investigación social; México; vol. 6, número 11, agosto; UACM; pp. 323-352.

¹⁵ *Idem.*, pp. 337-339, 341.

b) El programa mismo “se convirtió en un catalizador de procesos culturales locales”¹⁶

Pero también comenzó a apreciarse lo que en ese momento se llamó la “cultura popular del norte de México”: culturas indígenas, culturas juveniles –punk, cholos, cultura chicana, música popular –el corrido-, etc. En la ciudad de Tijuana en particular, los efectos del PCF se manifestaron en actividades teatrales, musicales, literarias y exposiciones que –en palabras de Cuauhtémoc Ochoa- “abonaron la actividad cultural de la ciudad”¹⁷ y “se han convertido en componente ineludible del quehacer cultural urbano y referente simbólico de lo fronterizo”.¹⁸ De ahí que el ímpetu de instituciones académicas como las que llegaron a Tijuana, centrara su interés en los distintos fenómenos –políticos, sociales y económicos- de la región fronteriza.

A principios de los años noventa, cuando la actividad académica y cultural de la ciudad había logrado cierta estabilidad, en el COLEF se gestó una preocupación por hacer video. En términos tecnológicos, el equipo ya era accesible para este tipo de instituciones. Con la creación de un departamento de comunicación, este esfuerzo se materializó en 11 documentales hechos en video, en donde se abordaron temas acordes con los intereses del PCF, con las políticas que pretendieron reforzar la cultura nacional y con los intereses de los investigadores del COLEF.

Lamentablemente, el COLEF no guardó el registro de dónde y cuándo se presentaron estos documentales. Hablando desde la experiencia etnográfica, puedo relatar que en el año 2008, en el comienzo de esta investigación, me encontré con esta colección de documentales de manera más bien casual. Cuando elaboré el proyecto no sabía que existía esta producción. Durante una asesoría con el Dr. José Manuel Valenzuela del COLEF, él recordó la existencia de estos documentales para los que había dado una entrevista en calidad de

¹⁶ *Idem.*, p. 341.

¹⁷ *Idem.*, p. 342.

¹⁸ *Idem.*

especialista de la región. Sin embargo, no fue sencillo acceder a ellos. Fue Florisse Vázquez del Departamento de Difusión, perteneciente a esta misma institución quien logró localizarlos y darme una copia.

No se recordaba con nitidez que se tenían, quién los había hecho, menos aún, cómo y dónde se habían difundido. En el 2008, la etapa del COLEF como institución productora de documentales estaba olvidada. Sin embargo, la primera vez que los vi pude reconocer algunos de ellos que, según mi memoria, había visto en más de una ocasión en canales culturales de la televisión nacional. Por fortuna, el desarrollo de la investigación nos ha permitido, poco a poco, reconstruir una buena parte de esta historia.

Este singular momento, en la trayectoria de la producción audiovisual en Tijuana en el género documental, tiene la riqueza suficiente para dedicarle una tesis doctoral. Sin embargo, optaremos por dejar esta veta para proyectos venideros y sólo exploraremos las principales características de la colección, la relación con la ciudad, el cotidiano fronterizo y la transformación del lenguaje visual. Si bien no podremos detenernos a revisar cada documental, añadimos un anexo¹⁹ donde será posible encontrar las descripciones de cada uno.

Como ya mencionamos, fue cerca de la década de los noventa que se produjeron estos documentales. Hacemos referencia a este lapso de tiempo porque solo tres de ellos indican, en los créditos, el año en que se hicieron. La distancia con el proyecto descentralizador del gobierno mexicano, la puesta en marcha del PCF, junto con los años que sí aparecen y los mismos datos contenidos en los documentales, nos permiten sugerir que se produjeron más hacia la primera mitad de la década de los años noventa o incluso, durante la última parte de los años ochenta. En la omisión de este tipo de información o en la ausencia de créditos, encontramos una de las primeras condiciones de la colección: el carácter experimental. Por más insignificante que pueda resultar este detalle, nos muestra un trabajo más amateur que adiestrado.

¹⁹ Anexo 1

Los documentales tienen una duración de entre 13 y 47 minutos. La mayoría de ellos poseen una estructura narrativa basada en la explicación de una voz en *off*. Este recurso suele alternarse con fragmentos de entrevistas hechas a los actores sociales en cuestión o a investigadores del COLEF, como especialistas en el tema tratado. Las imágenes tienen un contenido homogéneo y su función parece ser, únicamente, ilustrativa.²⁰

Cuatro de ellos inician acompañados por una suerte de promocional que contiene imágenes alusivas a la dinámica fronteriza con Estados Unidos, lo que nos permite inferir que se estaba pensando en una serie. Sin embargo, debido a que algunos fragmentos grabados fueron usados en más de un documental, diremos que la serie tuvo más un objetivo práctico²¹ y menos artístico. Otros aspectos como la variación en la complejidad del discurso o el hecho de hacer más o menos explícito el compromiso del COLEF con determinada problemática, nos permite suponer que estaban pensados para distintos tipos de público.

Como se habrá notado, la autoría de la colección se le adjudica a la institución, a través del Departamento de Comunicación, y no a un autor. Revisando los documentales con detenimiento, sobresale la participación de unos cuantos investigadores del COLEF;²² pero sobre todo, una figura especialmente activa en esta tarea: el investigador Jorge Bustamante. Hasta ahora no hemos podido registrar directamente su experiencia; sin embargo, en la gran mayoría de los documentales, es su voz la que pregunta a los actores y recoge los testimonios. En numerosas ocasiones, se le entrevista en calidad de experto. Escuchamos sus opiniones ante determinada problemática y los compromisos del COLEF con el desarrollo de la región.

Quizá, entonces, no sea casualidad que una buena parte de la colección estuviera dedicada a registrar y dar a conocer los proyectos de investigación y propuestas elaboradas en el mismo COLEF, en torno a los desafíos del área

²⁰ Más adelante tendremos oportunidad de ahondar sobre este punto.

²¹ Educativo y de difusión de las labores del COLEF, como veremos más adelante.

²² Norma Iglesias, Laura Velasco, José Manuel Valenzuela, Omar Contreras, Alfredo Hualde; entre otros.

norfronteriza. No sabemos para quién o qué estaban destinados, pero sí podemos decir que se vio a este formato como una manera de difundirlos o presentarlos. Entre las posturas de Bustamante y el enfoque de los proyectos encontramos una clara correspondencia.

Los temas revelan las inquietudes de esta comunidad durante la segunda mitad de los años ochenta y la década de los noventa: la dependencia del sector industrial y la creciente necesidad de mano de obra calificada, la situación de los migrantes, la reivindicación de la identidad nacional y regional, el ahorro del agua y la contaminación en la ciudad. Para cada uno de ellos, se da a conocer la estrategia sugerida según los resultados de determinada investigación; o bien, las acciones que decidió tomar el COLEF como institución.

En la dependencia del sector industrial, por ejemplo, se propuso modificar los planes de estudio en función de las necesidades industriales; de esta manera, los egresados de las escuelas estarían capacitados para realizar trabajo calificado. En el tema del agua, propusieron descentralizar el sistema de tratamiento de aguas negras y reusarlas para la industria o mantenimiento de las áreas verdes de la ciudad.²³ Entre la comunidad migrante, el propio COLEF se dio a la tarea de darles a conocer sus derechos, registrar y grabar las denuncias de los abusos que experimentaron y facilitarles el trámite de documentos oficiales. Asimismo, desarrolló un proyecto de investigación para mostrar que los habitantes norfronterizos tenían la misma identidad nacional que un habitante del centro o sur del país.

Este punto es interesante porque permite observar la postura de una institución académica que se comprometió con el desarrollo de la región que estudia y habita, así como también un posicionamiento activo en la construcción de la ciudad y el mejoramiento de vida de los habitantes. En la voz de Jorge Bustamante y durante uno de los documentales,²⁴ destaca de manera muy

²³ En la siguiente década encontramos el documental *Frontierlife* (2002) que hace referencia a esta problemática.

²⁴ *Aguas Negras*

explícita, un pronunciamiento que diferencia el trabajo y la experiencia de la institución como conocedores de la zona para hacer propuestas concretas, de las burocráticas y lentas acciones del gobierno.

Más que una confrontación, lo que se intenta poner de relieve en estos documentales es que estas propuestas tienen una mayor legitimidad, porque se sustentan en el carácter científico de la institución y en el vínculo que tiene con la población. Pero también, en la independencia y libertad que tiene en relación con el gobierno. El documental *Migrante con el Dr. Bustamante*, tiene una estructura similar a la manera en que se presenta un trabajo de investigación; es decir, se presentan la justificación, hipótesis, metodología, resultados y conclusiones. Lo que nos muestra el fuerte reconocimiento al proceder del método científico.

De una manera implícita, la ciudad de Tijuana es otro de los temas más recurrentes. Sólo un documental se refiere a ella como argumento central; no obstante, los otros la muestran desde distintos perfiles. Una ciudad que plantea múltiples contradicciones, necesidades y desafíos. Para los migrantes, es presentada como un sitio lleno de oportunidades, pero también colmada de problemas. En el documental *De Copal y de sombra*, se la presenta como un espacio abierto a la migración donde los mixtecos –igual que cualquier otro grupo social- pueden revivir y conservar las tradiciones.

Tanto *Tijuana* como *Vinculación, educación y trabajo*, muestran la próspera modernidad que alcanzó la urbe debido a la industrialización y la liberalización económica; lo que la ha convertido en “un laboratorio privilegiado”²⁵, pero también en una ciudad esperanzadora y llena de posibilidades. No obstante, *Aguas Negras*, registra una Tijuana en rápido crecimiento, una ciudad en construcción donde aún queda mucho por hacer.

En esta colección de documentales, la frontera se define como un lugar de confluencia de mexicanos y estadounidenses. Un lugar donde la

²⁵ Aún no tenemos claro a qué se refiere con “laboratorio privilegiado”. Tampoco sabemos si este calificativo proviene del estudio que publicó García Canclini en 1990, *Culturas híbridas*, acerca de la ciudad de Tijuana, lugar que llamó “laboratorio de la posmodernidad”.

“internacionalidad”²⁶; es decir, las dinámicas que rebasan lo nacional, son un elemento definitorio de la cultura de la frontera. En este espacio, el principal factor de movilidad serían las necesidades que se cubren a uno u otro lado de la línea.

Por otra parte, también es referido como un lugar de lucha, resistencia histórica y transformación cotidiana en contra del centralismo y el *american way of life*.²⁷ En un buen número de documentales, encontramos con cierta recurrencia el símbolo que representa el pasado mítico de Aztlán.²⁸ Dos documentales tratan como tema central el muralismo chicano. El primero explica la técnica de este tipo de mural y el segundo recoge las experiencias que motivaron el trabajo del muralista chicano Malaquías Montoya, tales como la crítica a la discriminación ejercida sobre los migrantes hispanos. En este último, se presenta a los hermanos Montoya²⁹ como un referente emblemático de las expresiones artísticas de la región.

Es importante poner esto de relieve porque son conceptos y contenidos que marcan una continuidad con la producción previa de documental chicano. En aquella producción encontramos el documental *Barrio Murals* (1983) de Paul Venema, que “ilustra la riqueza de las imágenes pictóricas chicanas”.³⁰ Mientras que *Chicano Park* (1988) “retrata la difícil lucha de los muralistas y los líderes de la comunidad chicana por ganar espacios y fundar un jardín del arte en el barrio Logan de San Diego”.³¹

Como iremos descubriendo, tanto en la producción de documental chicano como en la colección del COLEF, encontramos el compromiso social y el deseo de eliminar estereotipos formados en torno a la comunidad chicana y fronteriza. En este punto, es nuestro deber hacer notar que en el documental chicano el posicionamiento se da desde la identidad de la comunidad, y en documental del COLEF, desde la academia.

²⁶ Usado en el documental *Identidad Nacional*.

²⁷ En los documentales *Tijuana e Identidad Nacional*.

²⁸ Aztlán es la región mítica de dónde provenían los guerreros aztecas, la cual se encuentra ubicada al noroeste de México; es decir, la zona que actualmente ocupa el estado de California.

²⁹ José Montoya –poeta- y Malaquías Montoya –muralista-.

³⁰ Maciel, David; *Op. Cit.*, p. 153.

³¹ *Idem.*, p. 153.

Intentando cotejar los temas que se abordaron en uno y otro contexto, encontraremos una continuidad de intereses, preocupaciones y miradas que, con excepción del tema de mujeres, se pueden observar en el Gráfico 1. No tenemos los suficientes datos etnográficos que nos permiten ahondar en las razones por las cuáles el COLEF no se interesó por la problemática de género. Esta se menciona sólo de manera indirecta durante el documental *Malaquías Montoya*, cuando el muralista hace referencia a ella como uno de sus temas de interés. En relación con las etapas posteriores, podemos adelantar que los símbolos contenidos en estos murales, a través de los trabajos audiovisuales, mismos que encontramos en la colección del COLEF, seguirán estando presentes, aunque de manera menos generalizada, en la producción audiovisual tijuanaense de la siguiente década.

Estados Unidos, en cambio, es un obligado factor en juego. *Tijuana, Identidad Nacional y Aguas Negras*, destacan algunas de las maneras en que los estadounidenses se relacionan con la ciudad: espacio de recreo, turismo y descanso; lugar donde aún es posible vivir de manera distinta y ven reflejados sus sueños de habitar en un medio menos contaminado; zona permisiva para los menores de edad; sitio donde es posible obtener experiencias exóticas. Todos estos son usos que los documentales describen como parte ineludible de la conformación de la metrópoli de los años noventa. Los mismos proyectos que plantea el COLEF se presentan como bilaterales, usan la voz de especialistas estadounidenses como elemento legitimador de sus propuestas y reconocen abiertamente la importancia de tener un vínculo necesario con el sur de Estados Unidos para garantizar el funcionamiento de las estrategias de la región.

En esta misma línea, observamos que el fenómeno migratorio contemporáneo a la década de los noventa –directa o indirectamente- ocupa la atención de la mayor parte de la colección. Con particular énfasis en la migración mixteca y la migración indocumentada, encontramos una postura recurrente ante esta problemática. Esta pone como motivo causal la difícil situación económica en México y la demanda internacional de fuerza de trabajo. Pero también critica la

posición ambivalente de Estados Unidos, la encrucijada entre los beneficios que ofrece y las dificultades que hay que enfrentar. En correspondencia con lo anterior, la figura del migrante es presentada abiertamente como un “hombre libre y luchador”.³²

Gráfico1
Continuidad de intereses entre la colección elaborada por el COLEF
y los temas abordados por el documental chicano



³² Leyenda en pantalla durante el documental *Los que se van*.

Para análisis posteriores en relación con documentales más recientes, me gustaría detenerme en este punto con el fin de resaltar un detalle del documental *Tijuana*. Este documental contiene una breve e informal entrevista a un par de *polleros*,³³ que podríamos suponer se realizaron en las inmediaciones de *El Bordo*, un lugar situado sobre la línea fronteriza en dónde los migrantes ilegales solían reunirse y esperar el momento adecuado para cruzar al “otro lado”. Se trata de dos sinaloenses que después que su primer intento por cruzar la frontera resultara fallido, optaron por quedarse en Tijuana, donde con el tiempo se convirtieron en *polleros*. Ambos usan lentes oscuros y, a diferencia de las otras entrevistas, están colocados de espaldas a la cámara o de perfil a ella. Lo que nos permite suponer que accedieron a la entrevista siempre y cuando sus rostros no se pudieran observar plenamente.

A pesar de su importancia, la figura del pollero es poco conocida e inaccesible, no sólo para la producción audiovisual, sino también para la comunidad de migrólogos al interior de la academia. En general, sabemos muy poco de este actor social. Con todas las dificultades que implica, en ese momento, el equipo del departamento de comunicación logró obtener este testimonio visual y pudo hacer manifiesta la existencia de un rol peculiar en la dinámica fronteriza. Harían falta más de diez años posteriores a la grabación, para que la producción audiovisual tijuanaense dedicada al documental, encontrara la oportunidad de acercarse a estos actores sociales.³⁴

Otro motivo que suscitó esta producción es la crítica al centralismo y la reivindicación de la cultura fronteriza. En dos documentales se hace referencia al centralismo mexicano como una fuerza que la región ha debido combatir. El documental *Tijuana*, expresa que los habitantes “han afianzado su orgullo nacionalista en contra del centralismo de la Ciudad de México”.³⁵ En *Identidad*

³³ De esta manera se les ha denominado a aquellos que, en una suerte de oficio y a cambio de una suma de dinero, se dedican a cruzar ilegalmente personas al lado norte de la frontera. Se entiende que conocen la zona, saben cuáles son los caminos y momentos precisos para que la travesía resulte exitosa. Al perecer se les dice *polleros* porque cruzan *pollos*; es decir, personas inexpertas en el arte de cruzar la frontera ilegalmente.

³⁴ Concretamente nos referimos al documental *Felix: autoficciones de un traficante* (2012), de Adriana Trujillo

³⁵ Frase expresada en voz en off, durante el documental *Tijuana*.

Nacional, se menciona que fue en el centro de México donde se acuñó la idea peyorativa de los habitantes fronterizos como faltos de identidad nacional debido al constante contacto con la cultura estadounidense. Mediante la presentación de una investigación realizada por el COLEF, se trata de mostrar que el sentido de pertenencia nacional no varía en relación con otras regiones del país. Y que, en la frontera, la identidad nacional se cultiva y transforma diariamente adecuándose al contexto sociocultural.

En este último documental, encontramos también una idea interesante expresada en voz en *off*. Esta sostiene que, en la frontera, lo mexicano es más fácil de definir porque es lo no anglosajón. El contacto con Estados Unidos, le exigiría al habitante fronterizo una definición más concreta del ser mexicano, con dimensiones más claras. El documental no explica la manera en que estaría sucediendo ese proceso, ni tampoco nos muestra algún ejemplo. Lo que sí retoma es el testimonio de un hombre que manifiesta una idea muy similar: “aquí yo oigo más patriotismo que allá”³⁶. Cabe mencionar que cuando dice “allá” se refiere al sur del país.

Lo anterior nos muestra, en primera instancia, que tanto en el centro como en el norte, el “ser nacionalista” se percibía como algo positivo o de mayor valor, en detrimento de no serlo. En segundo lugar, salta a la vista que aunque la investigación haya concluido que hay distintas maneras de vivir y expresar la mexicanidad, se afirma que ésta se presenta en la zona norfronteriza con mayor claridad que en otros lugares del país. Al notar esta contradicción sólo nos queda suponer que el documental tuvo como prioridad desmitificar la imagen del fronterizo desnacionalizado, aunque perdió de vista que la argumentación usada podía caer fácilmente en los mismos purismos que construyeron la estigmatización del fronterizo.

Vale la pena detenerme, brevemente, a enlistar las distintas direcciones relativas al tema de la discriminación que, de manera tangencial, se mencionan en estos documentales. El centralismo mencionado recientemente es una de ellas. La segunda sería la que enfrentan los migrantes del lado estadounidense y, la última,

³⁶ Documental *Identidad Nacional*.

con la que se encuentran del lado mexicano, en la misma región norfronteriza. La primera es la que se condena con mayor severidad y se hace explícita a través de la autoridad de la voz en *off*. La que sigue, se hace con un tono más tibio: una leve mención en voz en *off* y un par más en los testimonios, mientras que la última sólo la escuchamos al interior de los testimonios y nunca en la exterioridad de la voz en *off*.

A partir de estos ejemplos, es posible observar que la prioridad central en el discurso de estos documentales es el valor y reconocimiento nacional de la cultura norfronteriza, así como también resaltar que los habitantes de esta zona también poseen una conciencia de mexicanidad. Quizá por ello, no logran percatarse que la voz en *off* de *Tijuana*, usa el término *maría* para referirse a las mujeres mixtecas, sin hacer referencia a la connotación negativa que conlleva.³⁷

Si recordamos los principios del proyecto descentralizador de los años ochenta y los objetivos del PCF, podremos notar que los objetivos y las medidas tomadas siguieron teniendo influencia hasta la década de los noventa. Los principios que motivaron la puesta en marcha del PCF y la fundación del COLEF, fueron un interés por el norte de México acuñado desde el centro que pretendió dotar los estados norfronterizos para fomentar el desarrollo de la cultura regional y nacional. De ahí que una parte considerable de los recursos con que se hicieron estos documentales proviniera de instituciones centralizadas. El “Proyecto Estratégico #7: Apoyo a la educación y la cultura a través de los medios masivos de comunicación” de la Secretaría de Educación Pública (SEP), con el que se hicieron cinco de estos documentales, es el ejemplo más contundente.

Tomando en cuenta lo anterior, no resulta extraño que encontremos en la colección un tono de corte educativo que recuerda la etapa en que los gobiernos posrevolucionarios financiaban la producción de documentales con la intención de proyectarlos e instruir a la población.³⁸ El documental *La técnica del muralismo*

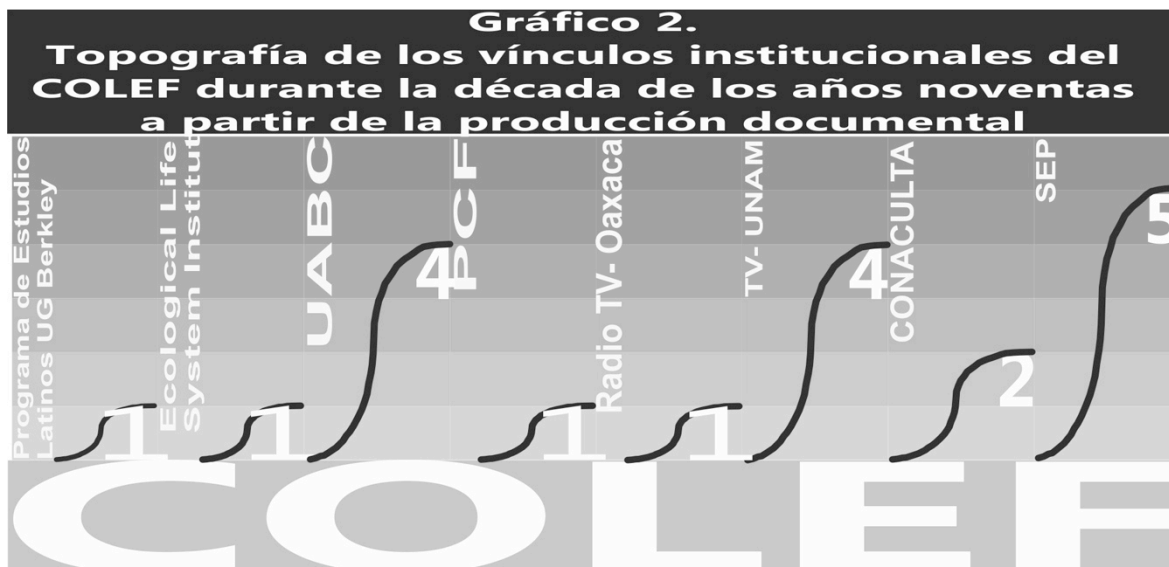
³⁷ Una inquietud similar nos genera el uso del término “raza” en un momento en que el discurso académico ya lo condenaba. En el documental *Malaquías Montoya*, se define el trabajo del muralista como “producto de la mezcla de razas y culturas”.

³⁸ Cordero Marines, Liliana; *Op. Cit.*, pp 48-56.

chicano, es una buena muestra. La estructura narrativa simula una conversación maestro-alumno en donde un joven hace preguntas a Malaquías acerca de cómo realizar un mural. El dialogo nunca tuvo lugar, pero se construyó editando fragmentos de una entrevista hecha al muralista chicano y la grabación de las preguntas en un estudio.

Resalta también el nombre del proyecto de la SEP (Secretaría de Educación Pública) mediante el cual se apoyó la producción de este trabajo, porque nos muestra que en la década de los noventa una institución gubernamental de gran peso concebía al documental como un medio masivo de comunicación. De alguna manera, esta colección de documentales es resultado de esta proyección y de las maneras en que se creía podía usarse. Sin embargo, es necesario señalar que a pesar de la pertinencia y el esfuerzo, no logró prosperar en el sentido de sistematizar una producción audiovisual que articulara los intereses de instituciones gubernamentales, instituciones académicas y necesidades en una región específica.

El vínculo interinstitucional que suscitaron estas producciones se dio principalmente con instituciones académicas y de educación; estas colaboraron ya fuera aportando recursos o en algún momento del proceso de producción. El gráfico que presentamos a continuación muestra las instituciones que participaron en la elaboración de la colección y el número de documentales en que lo hicieron.



Si tomamos en cuenta el principio bilateral del COLEF, llama la atención que solamente en dos ocasiones instituciones estadounidenses hayan tenido participación, mientras que seis diferentes organismos mexicanos participaron en esta producción en más de una ocasión. En cierta medida, lo anterior podría deberse a los actores y fuerzas en juego; basta con recordar los principios descentralizadores y los apoyos para el fomento regional que en buena medida detonaron esta producción.

Por otra parte, también nos sugiere que las relaciones no se dan de la misma manera hacia el sur de la frontera que hacia el norte. Estas dependen, de manera diferencial, del flujo, la cantidad y el tipo de recursos que estén en juego. En ese momento de la producción audiovisual en Tijuana, el lado norte de la frontera aportó sobre todo legitimidad y asesoría. Mientras que, el lado sur, -además de todo lo anterior- proveyó recursos económicos y materiales. En cuanto a la inquietud acerca de la breve participación de instituciones o actores estadounidenses en esta producción, sólo diremos que en etapas posteriores encontraremos una diferencia sustancial.

En relación con el lenguaje visual, un rasgo que encontramos en esta colección es la concepción institucional que se tiene del uso de la fotografía y la legitimidad de la imagen, en una aparente relación directa entre ciencia-

investigación y documental. Esta idea se expresa con mayor contundencia en el documental *Migrante con el Dr. Jorge Bustamante*, en torno al Proyecto Cañón Zapata. Mediante el uso de fotografías, este proyecto tuvo como principal propósito conocer de “manera objetiva”³⁹ el número de personas que cruzaban ilegalmente a Estados Unidos en la zona limítrofe conocida como Cañón Zapata; y, de esta manera, conocer el impacto de la Ley Simpson-Rodino⁴⁰ en el flujo migratorio.

El uso y valor que se le otorga a las fotografías en el proyecto mencionado, permite suponer que la elaboración de los documentales -ya sea mediante la presentación de proyectos de investigación, grabando entrevistas o fragmentos de fenómenos sociales-, corresponde a un interés por el uso de la imagen como herramienta metodológica en las ciencias sociales, pero también a una apuesta por la certidumbre de los datos que, desde esa perspectiva, podrían ofrecer las imágenes en video.

Sin embargo, esta postura resulta un tanto paradójica y nos revela algunos aspectos del desarrollo y transformación del lenguaje visual que iremos revisando a lo largo de este trabajo. Es verdad que la mayoría de estos documentales contienen pequeños fragmentos de entrevistas hechas a los actores sociales en cuestión, pero la estética generalizada que permea es el relato o descripción, a través de una voz en *off* externa, de los sucesos o situaciones tratadas. Es decir, una de las principales características de esta colección es la gran cantidad de información que se añade a las imágenes y el peso decisivo que estos recursos tienen para la comprensión del documental.

No obstante, si estuviéramos convencidos de la contundencia irremediable de la imagen, los recursos externos serían innecesarios. La tabla que se muestra a continuación nos muestra que la imagen no habla por sí sola. Y que, incluso

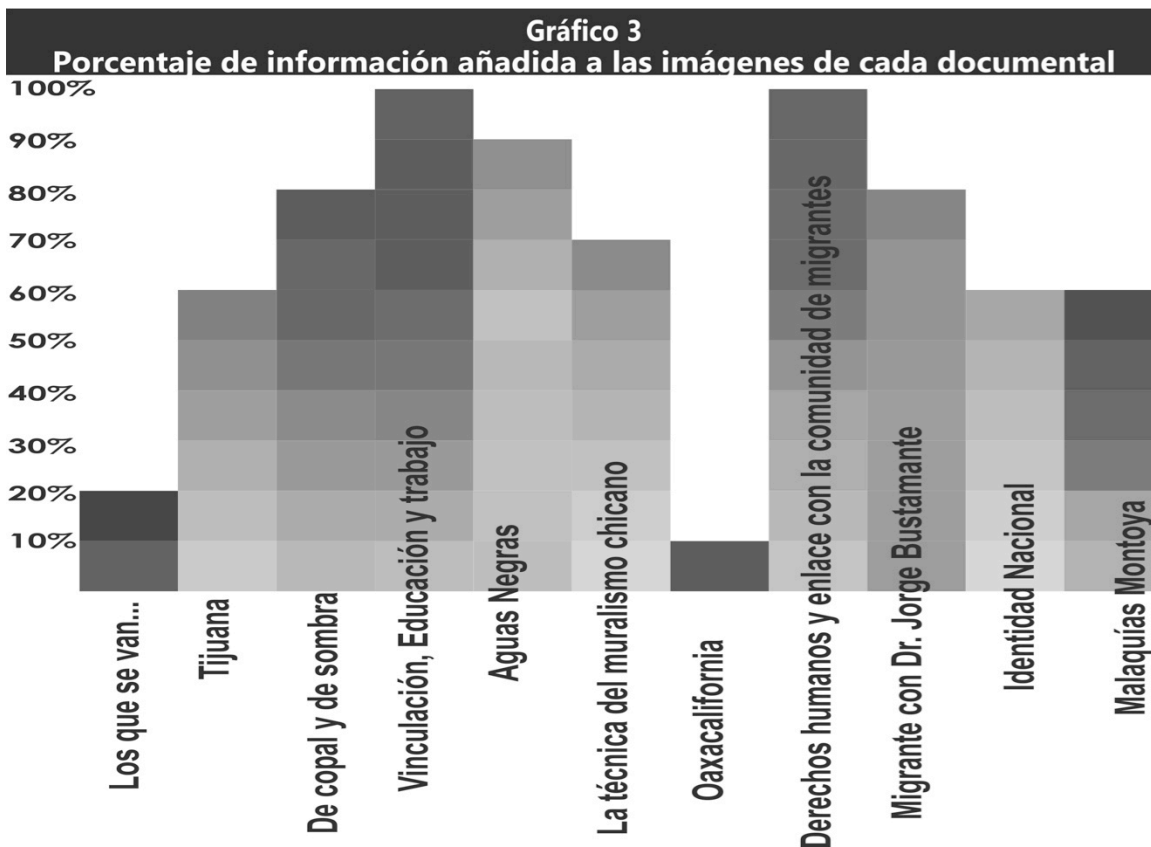
³⁹ Documental *Migrante con el Dr. Jorge Bustamante*.

⁴⁰ Se puso en marcha en 1986.

quienes han creído en ella como un indicador irrefutable, han debido echar mano de otros recursos para darse a entender.⁴¹

A pesar de lo anterior, la colección del COLEF tiene imágenes con gran fuerza y contenido documental. Si bien el contenido visual es más bien homogéneo e ilustrativo, debemos reconocer la importancia de los momentos en que se logró captar aquella Tijuana, *confiable* para cruzar hacia el norte, incluso para niños y familias enteras. Grabaciones que nos permiten comparar la manera en que ha cambiado la fisionomía de la cerca, haciéndola cada vez menos porosa a la vista y al cuerpo humano. Vemos los rostros cansados de jóvenes, adultos y niños, durante la larga espera del agitado y titubeante momento que los llevará a su idea de una vida mejor. Los documentales del COLEF nos permiten presenciar las persecuciones de la *Border Patrol* a grupos de personas que corren entre las colinas polvorientas y desérticas con el único deseo de escapar.

⁴¹ Nos referimos principalmente al uso de voz en off, pero también a letreros y gráficos usados como parte argumental en un documental.



Esta colección archiva, además, imágenes que se han convertido en emblemas de la cotidianidad fronteriza: cruces de madera sobre el muro limítrofe que denotan la muerte de migrantes durante su paso hacia Estados Unidos; escaleras construidas con llantas que reflejan la composición y los materiales usados en los asentamientos urbanos irregulares.

Desafortunadamente, para el cambio de milenio estos documentales habían dejado de hacerse. No conocemos las razones que llevaron a parar la producción. En la actualidad, sólo el investigador José Manuel Valenzuela Arce, ha conformado un equipo de trabajo que se da a la tarea de elaborar registros visuales relativos a sus respectivas líneas de investigación. Hasta donde tenemos entendido él hace los guiones y jóvenes documentalistas tijuanenses se encargan de la realización. Estos exploran las leyendas de personajes tijuanenses como Juan Soldado y Malverde, temas como el casino de Gregorio Rocha, y otros más que se acercan a grupos o identidades emergentes como cholos y punks, o bien fenómenos religiosos como la Santa Muerte. Sin embargo, es necesario notar que

esta producción corresponde a una iniciativa individual; es decir no se da de manera sistemática en aquella institución. Hasta aquí, el gráfico 4 intenta mostrar las principales etapas en la historia del documental mexicano que, consideramos, nutrieron la colección de documentales hecha por el COLEF.



Víctor Soto sembrando interés por el cine a través del Cine Club

Desde fines de los años setenta, el profesor Víctor Soto de la Escuela de Humanidades de la UABC, ha tenido una influencia determinante en el desarrollo de la producción audiovisual de la ciudad; sobre todo, aquella que está ligada a la Universidad. Su participación comienza con la fundación del primer Cine Club de la región; el cual fue acuñando el interés por el cine entre la comunidad universitaria. Este espacio de exhibición tuvo lugar en una sala de proyecciones de la UABC, donde debió primero vencer la idea del cine como un pasatiempo meramente recreativo, muy ajeno a una fuente de aprendizaje.

Víctor Soto: “El cineclub yo lo empecé a organizar desde febrero del 79; entonces, en febrero del 79, lo que hago es el *abc*. Tengo que empezar por exhibir la historia del cine, entonces, empiezo con Expresionismo Alemán. Y a partir de ahí, empiezo con todo lo que tiene la Fílmoteca [de la UNAM]. (...) Una de las cosas al principio fue ésa, que las gentes, los maestros, no querían que se hicieran las funciones de cine, porque para ellos iban a hacer que los chavos -en masa- iban a salirse de los salones e irse al cine. (...) El problema era que no sabían que el material no era tan popular. Entonces, que iba a requerir un esfuerzo y que iba a ser lento. Entonces, a la hora que empezaron a darse cuenta de que no eran las corretizas, ahora ellos, cuando iban al cine, se daban cuenta qué material era y ellos eran los que llevaban a los alumnos. Entonces fue al revés. (...) porque muchas veces, la película era su responsabilidad; eso ayudó mucho. Luego había la otra cosa de que había idiomas (...). Entonces, por ejemplo, películas en francés ¿de dónde las sacaban? Entonces, iban a poner un ciclo de Francia y allí estaban todos. Si iba a ser de Alemania, ahí estaban los demás. Entonces esa fue otra posibilidad, porque no había en dónde conseguir material. Era compartir intereses.”⁴²

Víctor Soto, poco a poco fue encontrando la manera de hacer funcionar el Cine Club y lograr que llegara a las otras ciudades de la región. Asimismo, consiguió el apoyo de la UABC, que se encargó de pagar los costos de transportación de las películas. En Tijuana, las exhibiciones del Cine Club se fueron adecuando en función de los horarios estudiantiles.

⁴² Soto, Víctor; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Calle 9, Tijuana, Baja California; 1 de junio, 2008.

Víctor Soto: "...busqué las horas en que podía ser posible que no fueran a sentir que iban a perder clases. Exhibía a las doce del día y a las ocho de la noche. (...) Y además empezaron a hacer convenios con los maestros, tener en la semana clases hasta las ocho y ese día salirse."

"El aporte de la Universidad fue muy importante. Porque cada ocho días teníamos que recibir una lata enviada, y pagar los fletes. No nos cobraban prácticamente nada de renta. Pero pagar los fletes implicaba estar pagando un recibo y un envío cada ocho días. (...) Duraba toda una semana la película, pero llegaba el lunes, la recogía el lunes y el martes había función en Ensenada, y luego el miércoles era función aquí. Eran dos funciones en Ensenada, luego dos funciones en Tijuana el miércoles, el viernes a Mexicali, y el lunes salía la película de regreso. Y el sábado en Tecate. Entonces, la misma película se exhibía hasta seis veces. Quedaba cubierta toda una semana de exhibición. Pero se logró que hubiera equipo de cine en Ensenada, en Tecate, en los cuatro municipios había proyectores. Entonces, eso, era nada más llegar e instalar."

También presentó el cine de la Nueva ola alemana, la Nueva ola polaca y la Nueva ola francesa; entre muchas otras corrientes. Sin embargo, aunque con menos frecuencia en relación con el género de ficción, presentaba documentales.

Víctor Soto: "...Entonces, tener la posibilidad ya de abrir el campo y sobre todo abrirlo al trabajo documental, que nunca lo dejaba de lado. Por lo menos, en el semestre, yo me hacía la idea de poner uno o dos documentales y aparte cuidar la posibilidad de que vinieran gentes a dar cursos. Porque esas eran la alternativa que tenía con el Cine Club."

Aunque las proyecciones de este género no fueran tan frecuentes, el público tuvo la oportunidad de ver un interesante repertorio conformado por algunos clásicos del cine etnográfico, el documental producido por el CUEC, el documental compilado en aquel tiempo por el consulado chino, el del catálogo de la Filmoteca de la UNAM, el del Instituto Goethe y del Instituto Francés de América Latina (IFAL).

Víctor Soto: "...los documentales pues es *Nanuk el esquimal*, (...) Sobre todo, una que causó impacto y que yo no imaginé jamás que tuviera era la de *El hombre de Arán*, dirigida por Robert J. Flaherty."

"Luego tuve la posibilidad de que me empezaran a prestar películas en el IFAL y que me prestaran en el Instituto Goethe. (...) Entonces, pude poner trabajo documental muy formal, más nuevo -con estas gentes-, documental muy serio,

mucho más con peso político, y aparte pues la programación más actualizada cada año...”

“Se empezó a tener la posibilidad de que el Consulado Chino nos prestara películas que no se exhibían comercialmente en China y que llegaron aquí. (...) Y aparte, bueno, pues tenían material de documental.”

“Pero por otro lado, acuérdate que en ese momento, empiezan las promociones de cine experimental y empiezan a haber los concursos también y empieza a haber la producción ya del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM, del CUEC. Que tiene mucho trabajo en documental, entonces a partir de ahí empiezo a completar los programas con los trabajos sobre Posadas, Siqueiros, Diego Rivera. Lo que podía yo incluir en un programa y que eran de 5, 10 minutos, porque tampoco eran así, los largometrajes, no, no había presupuesto y eran trabajos muy bien hechos de gentes que ahora son profesionales, porque en ese momento eran sus primeros... sus *operas primas* ¿no?. (...) Entonces, llegaron todos los documentales de Nicolás,⁴³ que son bellísimos. Y luego, llegaron también los documentales por parte de la UNAM, de la generación esta de Eduardo Maldonado, y esta generación que produjo lo del *Chahuistle* y la de *Chapopote*.⁴⁴ Esos documentales que me los prestaron en la UNAM.”

“...pude poner todo el ciclo del 68 que tiene la UNAM. Todo ese trabajo se exhibió (...) *El Grito* lo puse varias veces.”

El tipo de películas y documentales que se presentaron, así como los vínculos institucionales que Víctor Soto tejó para dotar la programación del cineclub, nos muestran que estaba interesado en proyectar un cine menos comercial y más avalado por instituciones con cierto reconocimiento. Él mismo considera que gracias al apoyo de las instituciones “podíamos tener programación que competía fácilmente con los programas de arte de San Diego”

A su vez, podemos suponer que el cuidado vertido en la programación refleja la concepción del cine como una herramienta de aprendizaje, conocimiento y difusión. Un ejemplo de lo anterior, serían las proyecciones exhibidas en relación con movimiento estudiantil de 1968, suceso que abrió una brecha generacional en

⁴³ Nicolás Echevarría.

⁴⁴ Se refiere a la generación del documentalista Carlos Mendoza.

la sociedad mexicana. Como universitario de su tiempo,⁴⁵ Víctor Soto sabía la importancia de aquel período en la vida del país; no es de extrañarse que en más de una oportunidad, exhibiera estos documentales en aquella región, a pesar del tabú que pudiera existir en torno al tema.

Además del apoyo que recibió para costear los gastos del cineclub y tener acceso a las películas, Víctor Soto recibió otro tipo de apoyo institucional. Este fue necesario para estar siempre a cargo del contenido de la cartelera y también para validarlo. La mayoría de las veces bastaba con el apoyo de la UABC, pero en otras ocasiones, cuando la elección de las películas o documentales era cuestionada, había que echar mano de la comunidad científica de Ensenada, de la legitimidad que gozaban instituciones como la SEP o programas gubernamentales como el PCF.

Víctor Soto: “Me dejaron, durante más de veinte años, programar lo que yo quise. Y cuando alguien salía así con que *oye porque no pones....*, pues no, porque eso no va a funcionar. Y una de las cosas que me funcionó muy bien fue, para que no bajara de nivel y para que se mantuviera así, fue la aprobación de la comunidad científica de Ensenada. (...) Entonces, yo me agarraba de ahí. *No pero es que esas películas alemanas incomprendibles ¿quién las va a ver?, Pues las van a ver en Ensenada.*”

“Con Zafra mantuvimos una buena relación. Y Zafra tenía mucho; que era casi video todo y eran puros documentales explosivos. Eso llegó a través de la SEP. Entonces como era enviado por la SEP, pues ni modo. Y era el apoyo Cultural de las Fronteras. Si llego, pues llegó. Entonces, de esa manera, pues lo podíamos poner donde fuera...”

Revisando estos mecanismos de legitimación, la comunidad científica de Ensenada surge como un personaje que, de vez en cuando, participa también en la construcción de la actividad cultural tijuanense. En este mismo sentido, nos volvemos a encontrar con el PCF y la SEP; cuyas iniciativas no sólo alcanzaron la incipiente producción audiovisual del COLEF, sino también la programación del primer cineclub de la región.

⁴⁵ Nació en Durango, pero estudió la carrera de medicina en la UNAM.

No sabemos qué tipo de público asistía al resto de las sedes donde se proyectaba el cineclub, pero en Tijuana el público que asistía era: “Pues, de todo, de todo. Pero principalmente el universitario, era el idóneo, porque era el que menos posibilidades tenía...”. Víctor recuerda que el cineclub nunca tuvo problemas de público; por el contrario, entre los asistentes, evoca a “los incondicionales que empezaron a salir, ¿no?, como Héctor Villanueva”.⁴⁶ Es decir, universitarios que no se perdían una sola función. Al parecer, lo anterior se debió – en parte- a la situación en que se encontraban las salas de cine comerciales; lo que también nos muestra la importancia del Cine Club. De no ser por este esfuerzo, es probable que el público interesado en este tipo de cine se hubiera formado varios años más tarde.

Víctor Soto: “No tenían opciones en las salas, eso fue mi ventaja y la de la Universidad, porque –finalmente- pues sí logro crear un buen nivel de audiencia. Digamos, era un trabajo continuo por muchos años obligado en la cartelera. Eso fue una referencia, que muchas veces era lo único que había. Eso le dio mucha continuidad, le dio fuerza.”

“Porque había que mantener un nivel, porque la programación de la cartelera en ese momento es la de los Almada. Es el momento en que se da la situación esta de que las salas grandes del centro empiezan a vaciarse y se empiezan a meter con programas muy violentos y además de pornografía, y empiezan a satanizarlas y al rato las cierran y acaban convertidas en tiendas Elektra. Entonces ese proceso nos toca aquí, y nos toca de manera muy dramática, porque no había alternativa. Y cruzar a ver cine a San Diego, para quienes teníamos la posibilidad..., no, perdón, para que alguien de Ensenada cruzara a San Diego para ver el cine que quería ver, pues ya no era posible. Esos huecos los cubrió el Cine Club.”

Además de cuidar que la programación del Cine Club incluyera documentales, Víctor Soto también se preocupaba por invitar especialistas que fueran a la ciudad a dar cursos de apreciación cinematográfica. Entre ellos, sobresale el que impartió José Roviroso sobre cine documental, por alentar el interés de algunos jóvenes interesados en la producción cinematográfica, ayudar a concretar la necesidad de talleres de producción; pero también, por vislumbrar ya

⁴⁶ Más tarde volveremos sobre este personaje tijuanense.

desde aquellos tiempos, la favorecedora posición geopolítica de Tijuana para producir.

Víctor Soto: “Cursos de apreciación, entonces por aquí desfilaron todos. Desde Eduardo de la Vega -como investigador-, Gustavo García, Jorge Fons... De los que llegaron en los 80's, don José Rovirosa llegó a estar aquí. Estuvo también Juan Mora Catlett. Entonces, primero llegó don José y don José vino a dar un curso sobre cine documental. Y el curso sobre el cine documental funcionó tan bien que de ahí salió la película *Todos los viernes son santos*, de Héctor Villanueva. Héctor Villanueva fue uno de los que llevó el curso con don José. (...) Y fue de los primeros que volvió a mover, digamos el tapete, sobre todo con gente muy joven, como Héctor... para que se hiciera cine aquí, pensando en las ventajas que había de hacerlo con las posibilidades de editar en California, de adquirir material, película y toda la cosa, ¿no? (...) Pero don José nos animó, nos animó a hacer estos cursos ya concretamente talleres. Y los talleres más formales que se dieron en ese sentido fueron los de Juan Mora Catlett, que era desde el *abc*.

De esta manera, el Cine Club estuvo funcionando de manera ininterrumpida del año 1979 al 2002; y, con la ayuda de dos ex alumnos, hasta el 2005. Como todo proyecto, llegó el momento de su transformación.

Víctor Soto: “Lo mantuve por veintitrés años y luego siguieron dos muchachos más, egresados de Comunicación, entonces tiene como veinticinco años exhibiéndose material en 16 mm. Pero venía la cosa del video y de muchos problemas para mantener el equipo, porque las lámparas, las piezas de los aparatos y todo eso, pues, ya eran de museo. Tenías que ir a Los Ángeles, y ya no era fácil. Optaron porque fuera el video, entonces se limitó a la exhibición en video. Y, en un momento dado, pues los videos, tienen material suficiente para hacer funcionar un cineclub... (...) Entonces dejé el cineclub, se desaparece el cineclub y, a veces, cuando lo retoman los muchachos de diferentes carreras y ponen sus películas, las que desean poner. Pero incluso en el resto de la ciudad hay otros cineclubes, está el del ICBC⁴⁷, que continua, y están en las casas de la cultura manteniendo la idea del cineclub. Es una pena que no la mantengan, pero sí tiene muchas posibilidades.”

Al preguntarle si en la actualidad estos nuevos espacios tienen personas dedicadas a la programación, encontramos cómo de manera contundente el costoso equipo de proyección en 16 mm., fue cayendo en desuso y las

⁴⁷ Instituto de Cultura de Baja California

posibilidades de mantenerlo se fueron extinguiendo con la llegada del video. Como reflejan los testimonios, este paso en la transformación tecnológica se convirtió en una fuerza coercitiva que terminó por trastocar una dinámica que había funcionado por más de dos décadas.

Víctor Soto: En el ICBC sí. En los demás, generalmente son estudiantes y, bueno, trabajan ahora más con los contactos en Internet. Y esta idea de tener la función con algo de debate, la presentación de la película y dar la ficha técnica, entonces así como que ya quedó un poco fuera, y es una pena. Porque sobre todo si querías formar a alguien tenías que darle en la mano, por lo menos, un programa. Eso nunca faltó y eso fue lo que hizo que la gente que estuvo yendo por años al cineclub, tuviera en las manos siempre la información, una ficha muy completa y un comentario. Y aparte, una introducción y un comentario final. Entonces, eso sí funcionó durante un buen rato. Y a partir de ahí, pues empezaron a aparecer los de los cineclubes en los videos, los videoclubes, y eran de hecho el mismo esquema. El esquema que yo puse a circular fue el de la UNAM, el de cine-debate de la UNAM y el de Ciencias Políticas. Con esa idea y con el cineclub del CUC, del Centro Universitario Cultural, entonces era el mismo modelo, era el que yo me sabía, así se extendió el cáncer ese.”

En este caso, el intercambio mantenido con los acervos fílmicos de otras instituciones se volvió innecesario. Aparecieron otras opciones para hacer la cartelera como los videoclubes, cuya dinámica implica un uso más individual y casero, que grupal o masivo. Al mismo tiempo, este nuevo formato permitió el surgimiento de otros cineclubes en la ciudad, como los que se abrieron en las casas de cultura y otras instancias gubernamentales. En relación con lo anterior, Víctor menciona: “Y cuando aparece la onda del video y la Internet, bueno pues ya era así como una misión cumplida ¿no? Una etapa y hasta ahí llegó.”

Aunque algunos de estos espacios han retomado ciertos aspectos del cineclub fundado por Víctor Soto y les sirvió como referente en el contenido de las exhibiciones, también generaron sus propias formas de trabajo. Entre ellas, destaca el uso de Internet como opción para generar contactos y tener al día la cartelera, cuya programación está ahora a cargo de estudiantes. Pero sobre todo, sobresale la pérdida del concepto *cine-debate* –que implica una reflexión de parte del público en torno al tema que trata la película- y el uso de programas de mano

con la ficha técnica de la proyección. Desde la perspectiva de Víctor Soto, estos últimos eran factores esenciales de un cineclub interesado en generar cierta formación en el público.

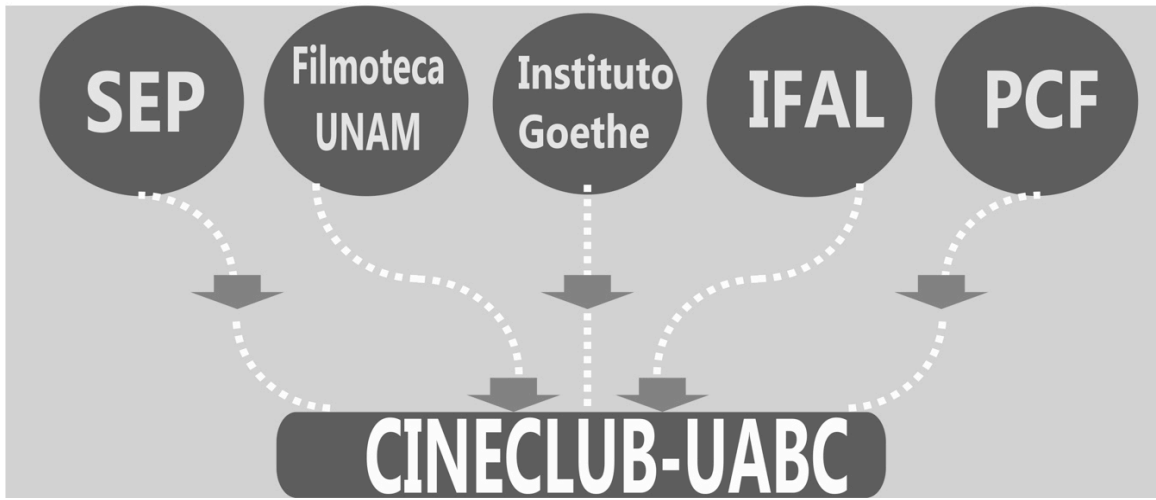
Finalmente, le preguntamos si había guardado el registro de los ciclos que había presentado.

Víctor: "...Tengo muy pocos programas de mano. Los guardé por curiosidad, como reportes. Pero de cada ciclo era un programa. Pero mi referencia es el catálogo del IFAL, el catálogo del CUEC y el catálogo de la UNAM. Y claro, ya a estas alturas estarán muy modificados. Ya algunas películas salieron, pero el básico ahí, todos los ciclos, porque ya llegó un momento que ya se agotaba."

Aunque no sea posible cotejar el contenido de los catálogos, su voz refleja otros aspectos de la vida cultural tijuanaense durante el período en que dirigió el cineclub.

En primera instancia y sin olvidar que comenzó como una iniciativa individual, nos muestra el papel de Tijuana y la UABC como eje articulador de la actividad cultural a nivel regional. En segundo lugar, llama la atención la ausencia de instancias estadounidenses en la conformación del Cine Club. En un principio, lo anterior pudo deberse a que Víctor Soto había estudiado en la UNAM y los contactos que había generado estaban en la ciudad de México. Sin embargo, no sabemos qué otras razones pudieron haber motivado la permanencia en la dinámica de intercambio. En cambio, nos señala una forma distinta de usar la frontera y relacionarse con el "otro lado", a la que encontramos en la experiencia del COLEF. Por lo demás, el papel de Víctor Soto no llega hasta aquí. Como veremos a continuación, éste apenas comienza.

Gráfico 5
Topografía de los vínculos interinstitucionales que nutrieron el Cineclub



Héctor Villanueva, el Taller de Televisión y el colectivo Bola 8

Héctor Villanueva, espectador asiduo del Cine Club, es actualmente profesor de cine⁴⁸, miembro fundador de la productora tijuanaense *5 y 10*, director de los largometrajes *Todos los viernes son santos* (1996) y *Últimos trozos de vida contados al Señor Capitán* (1998). Aunque su principal ámbito de interés es la ficción, fue partícipe y atestiguó el surgimiento de la producción audiovisual contemporánea -dedicada al documental- y gestada al interior de la UABC. Como reconoce Víctor Soto, él también relata haber sido pionero de la ciudad en hacer cine. Pero sobre todo, rememora el contexto y largo camino que debió atravesar para empezar a producir.

Héctor Villanueva: “Mira, tiene que ver con la falta de espacios educativos aquí en Tijuana; primero en las humanidades y después yo veo específicamente en los medios de comunicación y el cine. Yo traía la idea de estudiar cine desde que era muy chico, pero no tuve la oportunidad de irme a las dos únicas escuelas que eran el CCC y el CUEC. Y entonces, como una

⁴⁸ Ha fungido como profesor y coordinador de talleres en medios audiovisuales en la UABC y en la UIA, campus Tijuana. Pero también ha sido subdirector y director del CECUT.

manera de vincularme a algo que se pareciera a lo que yo quería, me metí a trabajar en radio.”⁴⁹

La voz de Héctor nos muestra con claridad, el universo de posibilidades que Tijuana ofrecía a un joven con tales intereses en la primera mitad de la década de los años noventa. Este, se reducía a dos opciones; mudarse al centro del país y pelear por uno de los pocos lugares que –aún en la actualidad- el CUEC y CCC ofrecen cada año. O bien, permanecer en Tijuana y tratar de vincularse con el cine por los medios que fuera posible; en este caso la radio. Cabe señalar, en este universo, la ausencia de Estados Unidos como una vía más para acercarse al cine.

Unos años después, el esfuerzo de Víctor Soto, a través de los cursos que impartió Juan Mora Catlett, pudo conjugarse con una serie de factores que fueron conformando un contexto coyuntural. El cual, logró encauzar las inquietudes, no sólo de Héctor Villanueva, sino también de un buen número de jóvenes universitarios.

Víctor Soto: “Y los talleres más formales que se dieron en ese sentido fueron los de Juan Mora Catlett, que era desde el *abc*. Desde venir con su propio material documental y empezar a ayudar a hacer trabajos. Porque en ese momento se dio una cosa importante: se abrió la carrera de Comunicación en la Escuela de Humanidades,⁵⁰ (...) pero la escuela nuestra iba a tener un Taller de Televisión. Entonces se hizo el Taller de Televisión con lo mejor que había. En ese momento era el más actualizado. Hubo un buen presupuesto, se pidió equipo. Pero la condición era que produjéramos también para la televisión. Para alimentar nuestro propio canal de televisión. Entonces, había el compromiso de entregar por semana un programa de media hora. Entonces, era un reto. Y nos pedían que nos organizáramos de manera en que hubiera un trabajo representativo de cada carrera por cada semana. Y ahí fue donde se hace este boom de toda la gente de la primera generación de comunicación, y la segunda generación que se mete al taller de televisión. (...) Y ahí fue donde se fogea toda esta gente, toda esta nueva generación, con Héctor Villanueva al frente del Taller de Televisión, con Ricardo Moreno y con otras serie jóvenes todos... (...) Entonces, en ese momento, el tiempo que dura el canal de televisión, hay una producción constante porque está

⁴⁹ Villanueva, Héctor; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Calle 9, Tijuana, Baja California; 16 de junio, 2008.

⁵⁰ Se refiere a la Escuela de Humanidades de la UABC.

patrocinada por la Universidad. Y es parte obligada del trabajo de los muchachos y del que los maestros están obligados también a apoyar.”

La apertura de la carrera de comunicación en 1996, la puesta en marcha de un taller equipado de televisión, el compromiso de producir un programa para la televisión local y el apoyo de la Universidad; se combinaron con la presencia y las inquietudes de Héctor Villanueva, quién se encargó de coordinar dicho taller. Pero también, con el entusiasmo de los estudiantes.

Héctor Villanueva: “Y después fue cuando ya, desde la universidad, pude tener acceso a talleres, pero desde la coordinación. Entonces ahí, combinando el programa académico, las prácticas de los alumnos y las clases fue que estuve haciendo algunos productos. Y entre maestros, alumnos y amigos, formando alguna agrupación para hacer cine.”

“...por un asunto de que ya había cámaras en la universidad, de que se empezaba a tener acceso al equipo y por supuesto también, había dos generaciones de muchachos que eran mis alumnos que... prenidísimos, quién sabe por qué sea eso, ¿no? –que se da- (...) entonces hicimos una serie de cortitos que se llamaron *Prácticas del ocio*, que fueron como unos cinco, seis cortos. Esos, te digo, con apoyo del taller de televisión.”

Después de pasar por la radio, haber hecho un largometraje y ya estando como profesor de la UABC, Héctor finalmente encuentra en el Taller de Televisión un espacio propicio para aprender y experimentar. Como se puede ver también en los testimonios de Víctor Soto, una característica de este momento sería la colaboración entre maestros y alumnos, lo mismo que una producción constante de material audiovisual gracias al apoyo de la Universidad. Lo que a su vez, brindó experiencia a un buen número de jóvenes.

Las dos primeras generaciones de la licenciatura en comunicación pudieron aprovechar muy bien el Taller de Televisión. Además del aprendizaje obtenido, encontraron un espacio en donde podían dar rienda suelta a su creatividad. El interés por la producción audiovisual fue tan animoso, que cuando ya no pudieron acceder al equipo de la Universidad, optaron por formar un colectivo que les permitiera seguir explorando.

Héctor Villanueva: “Y después, por asuntos del propio Taller ya no pudimos utilizar ese equipo; que era un equipo de un formato de $\frac{3}{4}$, más o menos profesional. Y no teníamos más equipo, entonces se nos ocurrió –todo por un muchacho que se llama Salvador Ricalde, (...) que es un muchacho inquietísimo y toda una bola de amigos que lo... Itzel, Iván de *Yonke Art*, Itzel Martínez, Juan Pablo Castellanos. Mucha gente que inclusive después formó sus propios colectivos, entre todos formamos este colectivo que se llamó *Bola 8*. Y lo que hacíamos era video experimental, nada más que como no teníamos acceso al video lo que hicimos fue retomar o revivir el formato este de Súper 8. (...) Ninguno teníamos idea de cómo se manejaban las cámaras, ¿no? Y aún así hicimos una serie de documentales que tuvieron repercusiones locales, regionales, hasta ahí; y se rolaron en varias partes en el DF también.”

Con diversos integrantes, de variados intereses, el colectivo *Bola 8* se dedicó a experimentar en formato Súper 8 y producir documentales. Esta vez, sólo contaban con sus propios recursos.

Bajo la nueva situación, *Bola 8* fue acuñando una manera de trabajar que después se convertiría en un camino a seguir entre otras personas con las mismas inquietudes. Aunque contaban con la práctica del Taller de Televisión y las nociones que les habían proporcionado los cursos traídos por el Cine Club, para Héctor Villanueva, los conocimientos y destrezas obtenidas aún eran insuficientes.

Héctor Villanueva: “Fue un buen ejemplo o algo ejemplar, en el sentido de –aunque suene muy chafa la palabra- *inspiracional*, pues, para otros jóvenes. El ver que con pocos recursos, o con cero recursos, con muchas ganas y con toda la desorganización y con toda la falta de habilidades y capacidades, bueno capacidades sí, habilidades quizá no tantas –desarrolladas- pudimos hacer ciertas cosas. Entonces, fue una etapa muy suave. (...) A través de eso que después se convirtió en un Taller de Cine, por apoyo de la universidad, vieron que estábamos sacando producto, entonces fue suave porque nos dijeron ¿por qué no formalizan eso que están haciendo? A mí me dieron unas horas, me asignaron unas horas para coordinar eso que después era un taller de cine. Y, te digo que nos faltó estructurarnos más, (...) nos faltaban recursos en términos académicos y de formación. No teníamos idea de guionismo, no teníamos idea de producción, ni de lenguaje cinematográfico –estrictamente-, ni de dirección. Todo lo hacíamos a la brava.”

El modo de trabajo de *Bola 8*, se caracterizó por ser experimental de principio a fin. Debieron aventurarse a trabajar sólo con recursos personales, usar un formato muy distinto al que usaron en el Taller de Televisión y, en general, a usar equipo que no conocían. Hicieron documentales sin más metodología que el instinto propio, sin tener claros los fines o -si quiera-, las distintas fases del proceso de producción. Y, aunque ninguno de estos factores fueron obstáculos determinantes, quizá –como señala Héctor- si hubieran tenido una formación más solida hubieran podido aprovechar con mayor acrecencia aquel momento, logrando una resonancia más amplia que la obtenida regionalmente.

No contamos con información suficiente que nos permita explicar por qué, en ese momento, en otros espacios educativos como la UIA no se abrió un taller de televisión o algo similar. Lo que sí podemos decir es que el Taller de Televisión y el equipo con que contaba, fungieron como un catalizador que articuló y canalizó los intereses del Cine Club, las inquietudes de Héctor Villanueva y la curiosidad de los estudiantes que participaron. En otras palabras, consideramos que si bien el contexto en su conjunto fue fundamental para la formación del colectivo, el elemento de mayor importancia fue el ímpetu de los personajes mencionados y los estudiantes de la UABC. Fueron ellos quienes, en la inquietud por el lenguaje audiovisual, superaron la falta de presupuesto y no se dejaron amedrentar por la falta de formación o el desconocimiento del equipo.

En este contexto coyuntural, habría que preguntarse si fue la combinación justa de factores -el Taller de Televisión, el acceso al equipo, el entusiasmo e interés de los estudiantes, la dirección de Héctor Villanueva, la influencia de Víctor Soto, la UABC- la que permitió el surgimiento de *Bola 8* y, más tarde, el entorno propicio para que los jóvenes interesados en la práctica audiovisual, ya no estuvieran limitados por las únicas opciones en la Ciudad de México. La misma pregunta valdría para trabajos posteriores, quizá de orden comparativo en relación con procesos similares en otras entidades, en torno a cuál de los componentes mencionados es esencial para que en cualquier otro contexto pueda germinar un interés a nivel colectivo por la práctica audiovisual.

Surgimiento de nuevos colectivos y búsqueda de profesionalización

Bola 8 siguió funcionando hasta después del año 2000. Más tarde, comenta Héctor Villanueva, el grupo se disolvió “por razones naturales”. Como mencionó en uno de los testimonios, este primer colectivo sirvió de inspiración para otros jóvenes. Habían demostrado que, aún con pocos recursos, era posible producir. Sin perder la celeridad, los antiguos integrantes se reagruparon incluyendo a nuevos miembros y formando otros colectivos de producción audiovisual con distintas especificidades. Unos se interesaron más por producir ficción,⁵¹ otros por hacer video experimental⁵² y, algunos más, se decantaron por el documental.

Héctor Villanueva: “Y cuando se disolvió el grupo, después por iniciativa de Sergio Brown y de Ingrid Hernández, no recuerdo si Itzel⁵³ también, pero sobretodo ellos dos. Ellos tuvieron la iniciativa de formar otra agrupación pero dedicado a la producción de documental. Y también yo le entré ahí y fui parte de la formación, esta primaria, del grupo. (...) Entonces a ellos dos se les ocurrió eso, ellos me invitaron y lo armamos en la universidad. Y ya estaba vinculado también a ciertas materias, entonces no era nada más hacer productos, sino difundir el conocimiento a través de materias estructuradas y que daban Itzel, que daba Ingrid, que daba el Checo en Comunicación y no sólo en Comunicación, sino que trataban también de meter a gente de Historia o de Literatura.”

Esta iniciativa se concretó en una muestra de video documental llamada “Hacedores de Imágenes”, que dio a conocer los trabajos de investigación realizados por maestros y alumnos, bajo la coordinación de Ingrid Hernández. Sin embargo, la agrupación se desarticuló y en un nuevo reacomodo surgió el colectivo *Yonke Art*; también dedicado al documental. *Yonke Art* incluyó nuevos miembros, mientras que algunos de los integrantes antiguos optaron por trabajar individualmente.

⁵¹ Como el colectivo y productora 5 y 10 Producciones.

⁵² Imaginería Audiovisual de la Frontera (IAF). Sin embargo, más que un colectivo el IAF conformó un espacio para dar a conocer el trabajo de los artistas locales. Incluía cortometrajes, video, video instalación, video arte, performance, música electrónica.

⁵³ Más adelante volveremos con mayor detenimiento sobre estos actores sociales.

No todos los colectivos o grupos nacieron del nicho creado en la UABC. En el año 2000, surgió el colectivo *Galatea-Audiovisual*; el cual, después de un tarde años de trabajo puso en marcha el proyecto de arte público en medios de comunicación llamado *Bulbo*. Desde entonces, su principal objetivo ha sido producir documentales que muestren la cultura de la región y sus tradiciones. Al contrario de los colectivos surgidos a partir de *Bola 8*, ellos coincidieron en un grupo de Chi Kung. Es decir, en un espacio ajeno a la UABC. Encontraron que compartían el gusto por la producción audiovisual y el interés en “generar su propia fuente de trabajo, ser sus propios jefes y poder establecer sus dinámicas de organización”.⁵⁴ Lo anterior no significa que *Bulbo* haya estado desvinculado siempre de entidades académicas; en el siguiente capítulo revisaremos con detenimiento la conformación y los intereses de *Bulbo*.

Para Héctor Villanueva, una característica de la producción audiovisual tijuanaense es que el interés sobre este medio comenzó a gestarse al interior de las universidades:

Héctor Villanueva: “Entonces como que los impulsos naturales tienen que ver con las escuelas de comunicación, con la Ibero y con la UABC. Sin embargo, con la Ibero ha sido un poco más irregular y más en términos personales. Como iniciativas personales y en productos, no de grupos conformados, si no de individuos.”

No obstante, el caso de *Bulbo* nos hace notar que, de manera paralela, se estaban gestando aisladamente los mismos intereses. Es decir, revela la emergencia de un conjunto común de inquietudes entre jóvenes de la ciudad de Tijuana.

Un factor esencial para que estas expectativas pudieran materializarse fueron los cursos de producción cinematográfica que llegaron a Tijuana, gracias a la red interinstitucional formada por el CONACULTA, el CCC, la UABC y el

⁵⁴ Roa Cadena, Adriana; 2010; Experiencias locales-Resonancias globales: Dinámica cultural y procesos de producción artística en la ciudad de Tijuana en la última década. Estudios de caso de tres grupos de creación artística.; Tesis de maestría; México; CIESAS.

CECUT. En este sentido, las instituciones regionales, centrales y federales jugaron un papel fundamental.

El CECUT se fundó en el mismo año -1982- y bajo las mismas necesidades políticas que el COLEF: el interés centralista por integrar la frontera norte a las orientaciones nacionales, reforzar la identidad nacional y socavar la deficiencia de los espacios culturales gubernamentales. De esta manera, tendría como responsabilidad central el desarrollo cultural de la región. Si bien el proyecto recibió numerosas críticas, en la actualidad el CECUT se ha convertido en un referente obligado de la ciudad y en la institución cultural más importante de la región noroeste. Como menciona Cuauhtémoc Ochoa y como podremos observar en este momento de la producción audiovisual tijuanaense “El CECUT ha sido una de las más interesantes experiencias de trabajo conjunto entre instituciones culturales federales, estatales y municipales, comunidad cultural y sociedad civil en general.”⁵⁵

Al parecer, el convenio entre las instituciones mencionadas fue – originalmente- una iniciativa del gobierno mexicano para descentralizar aquellos ámbitos educativos que sólo se ofertaban en la Ciudad de México. A Tijuana, llegaron los cursos que estarían a cargo del CCC; los cuales recibieron un amplio respaldo por parte de las instituciones locales. Desde el principio, se procuró garantizar que se impartieran periódicamente y no como única ocasión.

Héctor Villanueva: “Y bueno durante mucho tiempo también, en todo esto que te platico, no puede uno dejar de lado el asunto de las instituciones. Y no por echarles cebollazos a las instituciones, si no porque aquí ha funcionado de alguna manera, o sí ha funcionado. ¿Para qué mentir? Yo he estado vinculado a la Universidad y a la Escuela de Humanidades muchos años, y también al Centro Cultural Tijuana. Y te digo que, paralelamente a esto que te platico, hubo un interés en ir acompañando todo esto con profesionalización; y no había otra manera más que traer cursos. (...) se trajo todo un diplomado de técnica y teoría cinematográfica que organizaba en ese tiempo la Cineteca Nacional y que estaba itinerando a finales de los noventas. De 1998 a 2000 estuvo itinerando. Y tuvimos la suerte de que lo trajeran para acá. Entonces el

⁵⁵ Ochoa Tinoco, Cuauhtémoc; *Op. Cit.*, pp. 340-344.

trabajo interinstitucional fue muy suave, unido con esta cosa más de agrupaciones de jóvenes.”

Los incipientes realizadores de producción audiovisual, que no se detuvieron ante la falta de formación, no sólo encontraron en estos cursos una vía para fortalecer sus expectativas profesionales, sino que también contribuyeron a su gestión.

Héctor Villanueva: “Bueno, el primer curso ese se dio como en el 2000, todavía estaba *Bola 8*, sirvió para que se titulara mucha gente. Sirvió también porque era un curso abierto, (...) también para profesionalizar a algunos de los que estaban afuera haciendo cosas y que no estaban con el ámbito universitario, ni con este grupo de universitarios. (...) Bueno, cuando se dio el primero yo trabajaba en el CECUT-yo fui subdirector del CECUT-, y entonces te puedo decir que sí fue una cosa muy planeada, y también, curiosamente, fue una iniciativa del CECUT, de CONACULTA y del CCC; pero aterrizado en iniciativas de grupos. Y eso es muy interesante porque no empezó al revés, no empezó en ver cómo estaba el curso, sino que fue al revés, sino que fue a raíz de que se nos acercaron al Centro Cultural Tijuana, este Yonke Art, lo que era entonces Nortec Visual -los que hacían los visuales para los conciertos de Nortec-, Bulbo-Galatea y no recuerdo quién más. Pero fue suave porque nos sentamos a ver las necesidades y la necesidad de esto que podía ser un gremio, la necesidad era profesionalizar. Entonces, a partir de ahí jalamos este curso, buscando que fuera autofinanciable, que tuviera vinculación interinstitucional.”

Quizá una de las características más relevantes de este proceso es que las instituciones y los grupos de jóvenes lograron confluir en un objetivo común: la profesionalización. Con todo, no podemos obviar los intereses de Héctor Villanueva por la producción audiovisual, proyectados ahora desde la subdirección del CECUT. La experiencia acumulada y los vínculos que había creado a partir de *Bola 8*, le permitieron articular las necesidades de lo que vislumbró como un gremio con los recursos de las instituciones. No podemos saber qué hubiera pasado con una persona de intereses distintos a cargo de la subdirección; pero sí podemos decir que agilizó la profesionalización en el campo audiovisual, robusteciendo directamente las iniciativas independientes.

Como el acceso a estos cursos no se circunscribió exclusivamente a estudiantes de la UABC, otros jóvenes también pudieron sacarle provecho. La apertura educativa, aunada a casos como el de *Galatea– Audiovisual*, permitieron que en Tijuana se fuera consolidando un contexto cada vez menos limitado para la producción audiovisual. El conocimiento comenzó a reproducirse, los primeros estudiantes se convirtieron en maestros; el universo docente de la ciudad ya no se reducía a dos profesores. Con una cantidad mayor de gente capacitada, la red creció generando más espacios para el aprendizaje; ya fuera al interior de la UABC o la diversidad de cursos, diplomados, talleres o seminarios ofertados por el CECUT.

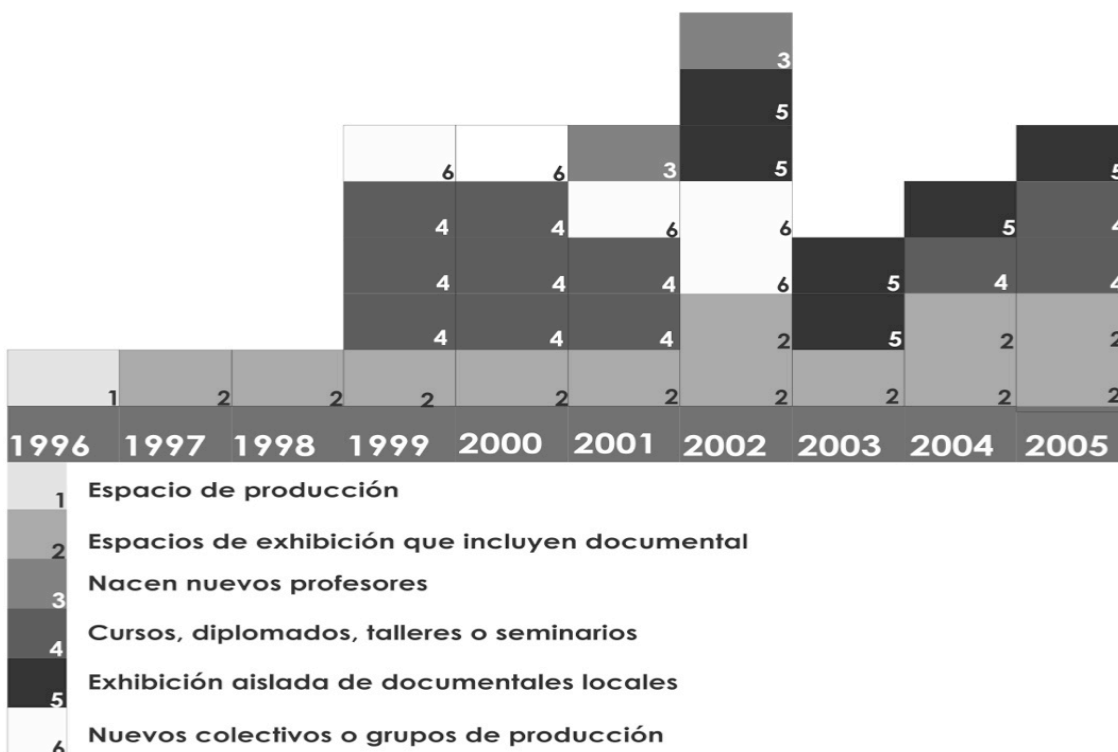
Como resultado lógico del aprendizaje acumulado, fue necesario crear y fortalecer espacios dónde exhibir los trabajos terminados. Con el Taller de Televisión, por ejemplo, nació una muestra anual de cine y video universitario en la UABC. Debido a la expansión del campo, el evento cobró vida propia, independizándose de la Universidad y el Taller, hasta convertirse en un reconocido evento binacional. Como veremos más adelante, otros eventos - locales y regionales- se han ido sumando a este contexto. Por otra parte, el CECUT comenzó a auspiciar exhibiciones individuales o de pequeños grupos, como una modalidad más para dar a conocer los trabajos.

A raíz del movimiento musical Nortec,⁵⁶ las diversas expresiones y manifestaciones artísticas de la ciudad fueron puestas bajo los reflectores internacionales a través de diferentes medios. Un ejemplo sería el artículo llamado “The World’s New Culture Meccas”, publicado en el 2002 por la revista *Newsweek*; donde se señala a Tijuana como un importante centro de producción cultural a nivel internacional. Este tipo acontecimientos fueron atrayendo la atención de curadores provenientes de los centros tradicionales de arte –Nueva York, Paris,

⁵⁶ “De cara al tercer milenio, surgió en la ciudad de Baja California, el movimiento electrónico y la experiencia nortec (banda y conjunto). En poco tiempo, Nortec ganó reconocimiento tanto en México como en otros países, colocando algunos “hits” en Suiza y Alemania.” Valenzuela, José Manuel; 2004; “Paso del Nortec”; en: Valenzuela, José Manuel; Paso del Nortec: This is Tijuana; México; Trilce Ediciones-CONACULTA-OCEANO-CECUT- IMJUVE-COLEF-UNAM; p. 57.

etc.-.⁵⁷ De esta manera, algunos documentalistas tuvieron acceso a participar y mostrar sus trabajos en eventos internacionales como la feria española ARCO⁵⁸ o el encuentro de San Diego *In Site*⁵⁹, ambos en 2005.

Gráfico 6
Panorama de la producción audiovisual dedicada al documental y su transformación en el periodo 1996- 2005



La carencia de espacios de aprendizaje, producción y exhibición, comenzó a subsanarse. Año con año, el contexto para la práctica audiovisual dedicada o no al documental, se fue volviendo cada vez más nítido. Como intenta mostrar el Gráfico 6 para el caso exclusivo del documental, en un periodo de 10 años, el panorama pasó de ser una inquietud experimental circunscrita en un grupo

⁵⁷ Cadena Roa, Adriana; *Op. Cit.*

⁵⁸ Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ofrecida en 2005 en Madrid.

⁵⁹ *In Site*, fue un proyecto binacional que se fundó en 1992. El objetivo central era promover la investigación artística para activar el espacio urbano en la región fronteriza Tijuana-San Diego. Después de dos años de residencias periódicas en el área, los artistas debían culminar con la inserción de obras de dominio público en ambas ciudades. Participaron artistas de diversos países de América, cuyos proyectos se vinculaban con el tema de la frontera. Incluía arte contemporáneo, instalaciones, performance, espectáculos, proyecciones de cine, cursos y conferencias.

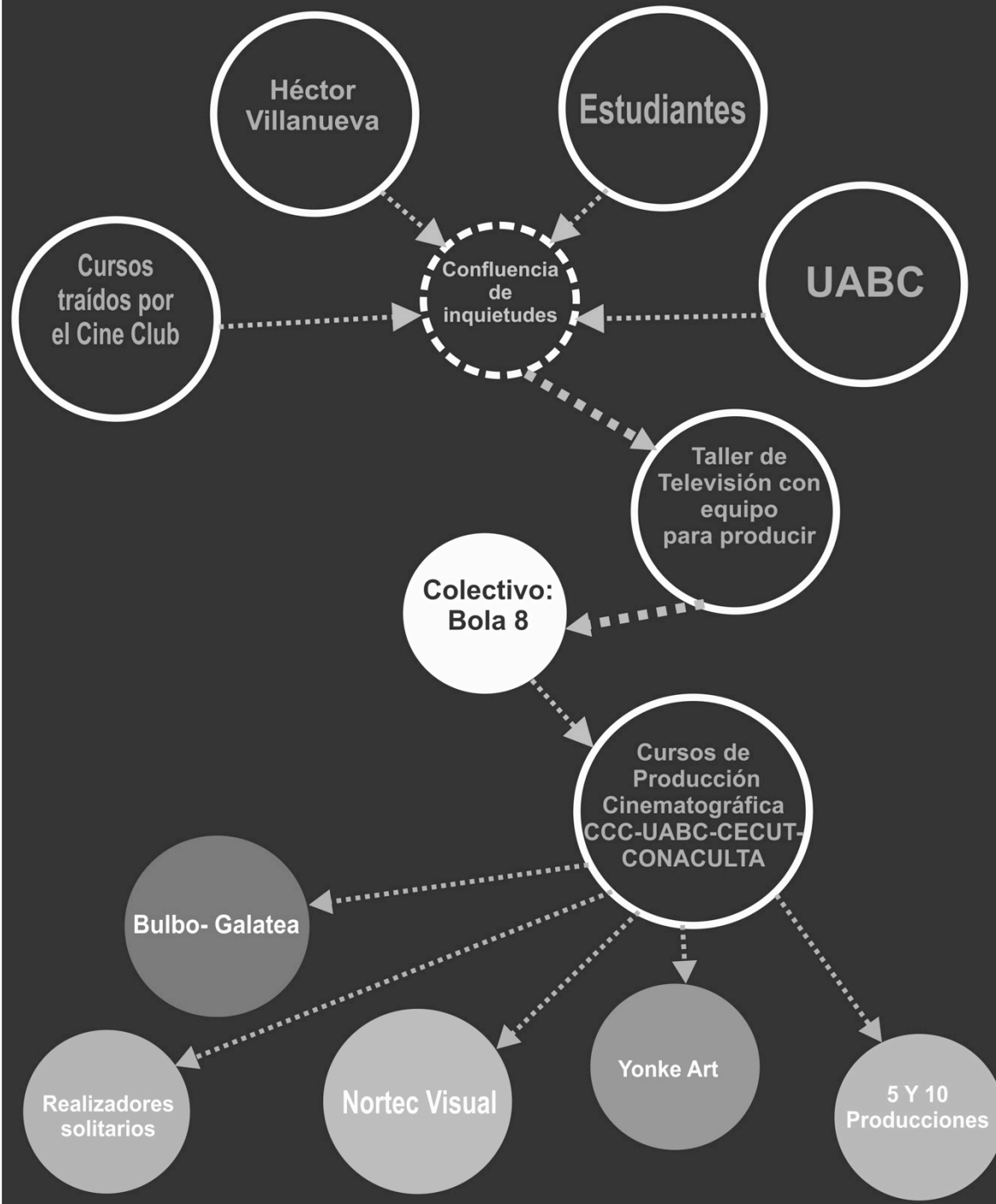
reducido de jóvenes, a un conjunto de ofertas crecientes y diversas.⁶⁰ Como veremos en los siguientes capítulos, este marco se seguirá transformando.

En el periodo mencionado, la producción audiovisual dedicada al documental se caracterizó principalmente por dos aspectos. El primero se refiere a que la mayor parte de la producción estaba hecha en cortometraje; lo que se explica con facilidad si pensamos en el carácter experimental e incipiente de la formación. En cualquier escuela de cine los alumnos comienzan haciendo ejercicios pequeños, de menor duración, antes de hacer un largometraje. El segundo, tiene que ver con las temáticas abordadas. Tanto los cortometrajes de *Bulbo* como los que se hicieron desde la UABC, recurrieron como tema privilegiado a la ciudad de Tijuana y la cultura de la región.

Por último, sólo mencionaremos que tanto las características de producción como el contexto que detonó la práctica audiovisual, son similares a las que Rodríguez Lozano encontró en el terreno de la literatura aproximadamente una década antes. Es probable que la producción audiovisual se haya dado más tarde porque la tecnología necesaria aún no se socializaba como en la siguiente década. Pero una vez que cruza el año 2000, la producción deja de ser sólo institucional y se vuelve también independiente. Rodríguez Lozano menciona que "...es en la creación literaria donde mejor se recrea la frontera real, cotidiana, diversa.". A través de la revisión documental consideramos que es necesario ampliar esta mirada al campo de las artes, ya que no se circunscribe sólo a la literatura, el cine y lo audiovisual. Queda como una tarea pendiente hacer un estudio comparativo como el que hizo este autor, acerca de la diversidad al interior de la producción audiovisual en la frontera.

⁶⁰ El Gráfico 6 está hecho con base en la información recopilada por el Archivo de Investigación y Documentación de las Artes del CECUT, el cual se encuentra dirigido por la Mtra. Rosa Elisa Rodríguez Huerta. Cabe mencionar que en 2008, cuando se realizó esta revisión, la creación de este archivo aún era reciente y sólo incluía las actividades vinculadas con el CECUT. Es decir, si bien el CECUT es quizá el indicador más importante de la región, es necesario mencionar que el gráfico no se elaboró contemplando la totalidad de eventos que ocurrieron en la ciudad.

Gráfico 7
diáspora de realizadores tijuanaenses



Los que se van

Tijuana

De copal y de sombra



Producciones Colef Imágenes del documental *Los que se van*. Fuente: consultado: 7 de abril de 2013

Capítulo 3

¿Quién genera la historia audiovisual de Tijuana?

Trayectorias profesionales, estrategias de producción y entornos de la práctica audiovisual contemporánea

Desde una perspectiva cronológica, en el capítulo anterior revisamos el proceso que permitió el panorama contemporáneo de producción audiovisual en Tijuana. Temporalmente situados alrededor de una década después de aquel momento, este capítulo tiene como tarea principal conocer a los personajes tijuanaenses que formaron parte de aquella primera etapa; pero sobre todo, la perspectiva que ahora tienen de tal experiencia. La revisión de las voces recogidas durante las diferentes fases del trabajo de campo, nos permitirán observar los caminos o situaciones personales que los llevaron a vincularse con este género audiovisual y a desarrollar una cultura técnica o tecnológica. Exploraremos las estrategias de trabajo que han desarrollado y que les han permitido posicionarse cada vez más formalmente como realizadores; es decir, las vías que han seguido para conseguir financiamiento o recursos, las tácticas para difundir sus trabajos –desde festivales hasta medios electrónicos- y los espacios de difusión. Desde esta perspectiva, sustentada principalmente en sus testimonios y reflexiones, podremos contemplar con detalle las distintas actividades que conforman la práctica de producción audiovisual dedicada al documental en la ciudad, así como los elementos que le han permitido consolidarse y transformarse.

Para mostrar el entramado del campo y la diversidad de vínculos al interior del mundo audiovisual, el ordenamiento de los testimonios que presentaremos en este capítulo variará en función de la temática que se esté explorando. En todos los casos, incluimos relatos de algunos

creadores que se encuentran en los márgenes de la producción audiovisual dedicada al documental, nos referimos a aquellos que tienen una participación más bien coyuntural y no es su campo central de interés, o bien, quienes apenas comienzan a internarse en este mundo y se encuentran definiendo sus intereses. Consideramos que este tipo de participación constituye una parte importante del quehacer documental de la ciudad. A su vez, es importante notar que el conjunto de trayectorias humanas que hemos explorado no son lineales, es decir, las experiencias individuales y colectivas varían según diversos factores. Es por ello que no todos los realizadores se referirán a todos los temas.

Si recordamos el vínculo entre cine e historia que construimos en el primer capítulo de este texto, podemos entender al documental como una vía mediante la cual se construyen acontecimientos. La importancia de este capítulo está en que nos permitirá conocer a quienes están construyendo la historia y la memoria visual de Tijuana. Aunque, como ya mencionamos, no debemos perder de vista que las historias personales se encuentran en un desplazamiento permanente, y que los testimonios que se han recogido en este trabajo constituyen instantáneas de estos deslizamientos.

La creación de sí mismos: autodefinición de los sujetos sociales

En este primer apartado hemos reunido los testimonios en los que los realizadores se describen a sí mismos, a partir del quehacer profesional. Titulamos este apartado *La creación de sí mismos* pensando en una doble acepción. La primera se refiere al modo en que comenzó la producción audiovisual en Tijuana, es decir, en gran parte impulsada por ellos mismos en una dinámica muy intuitiva y autodidacta. La segunda, es más bien de carácter metodológico y tiene que ver con el interés de

recoger la voz de los actores sociales haciendo una reflexión sobre sí mismos y el quehacer profesional que desempeñan.

Yonke Art fue uno de los proyectos que nacieron a partir de la disolución de *Bola 8*, las dos actividades principales que realizó fueron la promoción cultural y la producción comercial. Esta última tenía la función de generar recursos, tales como sueldos de los integrantes y financiamiento para los proyectos independientes. El colectivo estaba formada por diversos colaboradores¹, pero los responsables principales eran Adriana Trujillo, Itzel Martínez, Omar Pérez e Iván Díaz Robledo. Como continuación del trabajo de *Yonke Art*, surge la productora *Polen Audiovisual*, enfocada a desarrollar proyectos audiovisuales de contenido social, cultural y artístico.

Como mencioné anteriormente, Adriana e Itzel, fueron las primeras documentalistas que contacté, pero cuando llegué a Tijuana no estaban en la ciudad. Cuatro meses después de mi llegada Adriana regresó y, finalmente, pudimos conocernos y sentarnos a platicar.

Adriana Trujillo: “Yo soy realizadora independiente de producción audiovisual. Sobre todo me dedico a trabajar ahora formas de *no ficción* y video arte -si se pueden encajar en ese término-.”²

Después de concluir la licenciatura en comunicación de la UABC, Adriana se fue a La Universidad Autónoma de Barcelona donde estudió la maestría en Documental Creativo. Se ha desempeñado como profesora en diversas instituciones educativas de España y Estados Unidos, pero actualmente da imparte clases en la UABC.

A Itzel Martínez la conocí un poco más tarde en la Ciudad de México, una vez que terminé aquella larga temporada de campo y estaba preparando la estancia a Buenos Aires. Ella había estado

¹ Por ejemplo, Brenda Jiménez, Jair López y Sajjad Abderrahman; entre otros.

² Trujillo, Adriana; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Calle 9, Tijuana, Baja California; 27 de junio, 2008.

viviendo en Xalapa y acababa de regresar a Tijuana. La entrevista la hicimos en mi siguiente visita a la ciudad, un buen tiempo después de aquel primer encuentro en el DF, donde sólo platicamos tomando café y me obsequió uno de sus documentales.

Itzel Martínez: “Soy tijuanaense, aunque no nací aquí yo me considero tijuanaense, nunca vas a ver que diga que soy de México. Soy licenciada en comunicación. En lugar de irme a hacer la maestría me puse a hacer documental sobre la ciudad y aprender, de autodidacta un poco, leyendo, consultando, experimentando y echando a perder porque no hay una formación en el campo como tal. No estudié cine, ni me especialicé académicamente en producción documental.”³

Además, hace trabajo de promoción cultural con el festival de documental *BORDOCS*, que ella y Adriana formaron.

Iván Díaz también es originario del DF. Igual que Itzel y Adriana, estudió comunicación en la UABC y perteneció a *Bola 8*. De ese grupo, Iván fue uno de los que se interesó por hacer ficción; sin embargo, sus actividades han estado muy ligadas al mundo documental. Consideramos que su experiencia es importante porque muestra que entre la producción dedicada a hacer ficción y aquella que se dedica al documental, hay una red que funciona como una continuo de relaciones profesionales y laborales. Es decir, que estos ámbitos no son conjuntos separados o fragmentados.

Iván Díaz: “Soy productor y director de medios audiovisuales, en general. Me dedico a la ficción (...). Ahorita están casualmente dos proyectitos que se relacionan más con el videoarte; y pues, cine y documental. En base, son bastante diferentes. En uno tratas de trabajar muy cercano y directo con la realidad y el otro es más libre. Pero finalmente yo no soy muy bueno para inventar cosas,

³ Itzel Martínez, entrevistada por Liliana Cordero Marines; Otay, Tijuana, Baja California; 8 de julio, 2009.

finalmente también todo lo que hago de ficción de alguna u otra forma está basado en cosas reales.”⁴

Él no continuó de manera formal con *Polen Audiovisual*, pero colabora con cierta frecuencia. A esta productora se sumó José Inerzia, originario de Zaragoza, España, productor y posproductor de audio y video.

Otra colaboradora, sobre todo de los proyectos que ha desarrollado Itzel Martínez, es Ingrid Hernández. Ella también es parte de la generación que egresó de comunicación en la UABC y formó *Bola 8*. Ingrid fue una de las primeras personas que entrevisté y contacté gracias a José Manuel Valenzuela, Héctor Villanueva y Víctor Soto. Nos conocimos en un café de Playas de Tijuana, donde ambas vivíamos. Aunque tiene una experiencia considerable en el ámbito de la producción audiovisual porque participó en la realización de dos documentales, no se asume como documentalista.

Ingrid Hernández: “Yo soy fotógrafa. Pero digamos que me dediqué más como a la academia. Entonces estudié una licenciatura en sociología, después estudié una maestría en el COLEF. Y cuando salí de la maestría estaba muy desilusionada. No quería dedicarme a la academia. (...) Fue a partir de Héctor Villanueva, que me llama para hacer la parte oficial del grupo ante la universidad, que es que me meto en esto. Entonces, digamos que de ahí no estaba totalmente alejada de la academia, pero me estaba probando con otros formatos y con otras metodologías distintas a las que había trabajado. (...) Entonces, decidí en ese momento que después de haber participado en esos proyectos que me habían enriquecido bastante, que me habían ayudado a conocer la ciudad. Porque conocía la ciudad, pero la ciudad crece constantemente. Entonces me acercaba mucho a los márgenes de la ciudad todo el tiempo y eso era algo que me ayudó mucho para mi desarrollo personal y para mi trabajo posterior. Entonces, decidí que tenía que dejar de estar asistiendo proyectos y que tenía que

⁴ Iván Díaz Robledo; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Zona Río, Tijuana, Baja California; 21 de julio, 2008.

dedicarme a mis propios proyectos. Entonces, fue que empecé a hacer la foto que ahora hago.”⁵

Participó en la elaboración de dos documentales reconocidos nacional e internacionalmente –*Maquilápolis*⁶ y *Que suene la calle*, este último dirigido por Itzel Martínez- que la ayudaron a definir su estilo fotográfico, el cual coincide con la exploración de la estética urbana tijuanaense, concretamente fotografía de vivienda. Ha estado a cargo en dos ocasiones al frente de áreas de producción audiovisual, primero en la UABC cuando se formó *Bola 8* y otra más reciente en el Centro de Comunicación Audiovisual y Multimedia de la Universidad Iberoamericana.

El colectivo de arte público *Bulbo* y la productora *Galatea Audiovisual*, conforman otro de los polos más relevantes en la producción de documental en Tijuana. Ambos, el colectivo y la productora, fueron las facetas de un mismo equipo de trabajo. *Galatea Audiovisual*, con sede en Los Ángeles, California, tiene como tarea principal desarrollar proyectos de publicidad que les encargan tanto empresas como instituciones y otras instancias. Las actividades de *Bulbo*, por su parte, se concentraron en desarrollar los proyectos independientes de arte que –mayoritariamente- tienen lugar en Tijuana. Con más de 11 años de trabajo, han desarrollado diversas y numerosas actividades relacionadas con la música, la televisión, la edición de revistas, etc.), pero siempre han tenido una inclinación por hacer audiovisuales de tipo documental.

El trabajo de *Bulbo-Galatea* fue un referente constante desde las primeras entrevistas que hice a otros realizadores y conocedores del medio, pero los contacté directamente gracias a Adriana Trujillo. Mientras estuve en Tijuana, ella coordinó un taller de documental que

⁵ Hernández, Ingrid; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana, Tijuana, Baja California; 18 de julio, 2008.

⁶ *Que suene la calle* (2006), dirigido por Itzel Martínez; y *Maquilápolis* (2006), producido y dirigido por la estadounidense Vicky Furnari y el mexicano Sergio de la Torre.

impartieron documentalistas franceses a niños en el CECUT. Me invitó a una de las sesiones del taller y conocí a todo el equipo que asistía aquel proyecto; entre ellos, a Juan Navarrete –*Pajarito*-, miembro de *Bulbo-Galatea*. Le platicué mi proyecto y me puso en contacto con el resto de sus compañeros. En el momento de la entrevista *Bulbo-Galatea* estaba conformado, más o menos, por diez personas provenientes de distintas profesiones y formaciones; sin embargo, el número de los integrantes tiende a variar dependiendo de los proyectos que estén realizando. Como cada uno de los miembros desempeña tareas, responsabilidades y funciones diferentes, decidieron que la entrevista estaría a cargo de dos de sus miembros –Paola Rodríguez y José Luis Figueroa, quienes hablarían en nombre de todos-. Pajarito no estuvo en la entrevista, pero fue el responsable de preparar unos DVD's para mí, con los cortometrajes documentales más representativos de *Bulbo*. Para hacer la entrevista me invitaron a su antigua oficina, una casa acondicionada como oficina, laboratorio y estudio, en Batopilas, una calle de la colonia Madero en Tijuana.

José Luis Figueroa: “Yo soy José Luis Figueroa, trabajo en *Galatea Bulbo* y mi puesto en *Galatea* es de Gerente General, el encargado de coordinar el trabajo de la agencia de comunicación que tenemos y casa productora. Y en *Bulbo*, pues también coordino proyectos y colaboro en lo que me toque, dependiendo del proyecto. Y ya, si me preguntan a qué me dedico, sí, me dedico a la producción artística, producción audiovisual.

Paola Rodríguez: Yo me llamo Paola Rodríguez, también trabajo en *Bulbo Galatea*, y estoy en *Desarrollo de Proyectos*, que es buscar proyectos. No los invento yo, sino entre todos los inventamos e ir checando que se vayan desarrollando bien y, eso, buscar fondos para hacerlos y un poco también de las finanzas, pagos y demás cosas de administración.”⁷

Como vimos en el capítulo anterior, a diferencia de la mayor parte de los realizadores tijuanaenses, el equipo de *Bulbo-Galatea* no proviene

⁷ Paola Rodríguez y José Luis Figueroa; entrevistados por Liliana Cordero Marín; Colonia Madero, Tijuana, Baja California; 9 de julio, 2009.

de la generación de *Bola 8* y la UABC. Surgió a fines de los años noventa, cuando un grupo de compañeros de la preparatoria se reencontraron y coincidieron en intereses. Sus formaciones profesionales son variadas, a diferencia de *Bola 8* en donde todos estudiaron comunicación: Leyes, Literatura, Mecánico de avión, Química, Chef: Más que una debilidad, encuentran en esta multiplicidad de miradas y saberes una fortaleza creativa que les da mayor flexibilidad e innovación. Hago énfasis en este detalle porque durante la entrevista, cuando les pregunté a qué se dedicaban, no hicieron referencia a sus estudios profesionales, sino a los roles que desempeñan en *Bulbo-Galatea*. Para conocer sus trayectorias universitarias, tuve que hacer expresamente la pregunta al final de la entrevista. Es decir, ellos asocian más su identificación con la experiencia en *Bulbo-Galatea*, que con la formación profesional.

Encabezando la lista de los documentalistas que no son parte de algún colectivo o productora, aunque colabore ocasionalmente con ellas, está Sergio Brown. Perteneció a *Bola 8* y es egresado de comunicación en la UABC. El *Checo Brown* o también *Huracán Brown*, es un personaje que salió a colación en casi cada entrevista o charla que tenía en relación con el tema. Invariablemente, me recomendaban platicar con él por considerarlo un referente obligado en la producción audiovisual dedicada al documental. Sin embargo, fue uno de los realizadores a los que más tiempo me tomó acceder.

Él ha desarrollado una postura propia y muy politizada del quehacer audiovisual, en relación con el resto de la producción tijuanense. En el proceso de devolver las transcripciones de las entrevistas a los realizadores, fue el más interesado en precisar sus opiniones y formar parte activa en la construcción de este texto. Este proceso se dio de la siguiente manera: Una vez que leyó la transcripción de la entrevista que le envié diciendo que como era su voz podía

modificar, cambiar, quitar o agregar lo que él quisiera, me pidió que seleccionara los fragmentos que me interesaba utilizar y sobre esos trabajaría puntualizando sus ideas. Así, establecimos una dinámica de intercambio que inició con la entrevista pero que se ha extendido a otros ámbitos de esta investigación en forma de opiniones y sugerencias acerca de inquietudes que me han surgido.

Antes de comenzar la entrevista quiso poner en claro que prefería de exponer las definiciones que él mismo ha construido en torno al quehacer documental, independientemente de que conociera las nociones que se manejan en entornos más escolarizados.

Sergio Brown: Mi nombre es Sergio Humberto Brown Figueredo, tengo treinta y dos años y soy de aquí, de la Baja California. Nací en Tijuana y soy de Rosarito: un habitante cercano al mar. (...) soy comunicólogo, cineasta y escritor, y fui profesor universitario durante ocho años. Precisamente como respuesta al desencuentro que tuve con la academia -dejaron de significarme los procesos educativos dentro del aula-. Lo que hice para no perder mi vocación por transmitir el conocimiento, fue establecer un taller de cine en mi casa, en Rosarito. Eso es lo que hice para no dejar mi construcción como persona, y ese amor profundo que tengo por enseñar.⁸

Hacia el final de la entrevista surgió otro referente mediante el cual se reconoce a sí mismo: un artista “que se define totalmente por los medios alternativos. Más adelante revisaremos con detenimiento este planteamiento.

Otro realizador que trabaja de manera similar a Sergio Brown es Pavel Valenzuela. Aunque no le tocó el auge de *Bola 8* por pertenecer a una generación posterior, también egresó de la carrera de Comunicación en la UABC. Cuando finalmente nos encontramos para hacer la entrevista, Pavel estaba esperando el resultado para hacer una maestría en Barcelona relativa a la producción audiovisual; como fue aceptado hizo las maletas y se fue.

⁸ Sergio Brown; entrevistado por Liliana Cordero Marines; La Casa de la 9; Tijuana, Baja California; 10 de julio 2009.

Pavel Valenzuela: "... soy Pavel Valenzuela Arámbulo, tengo treinta años, nacido aquí en Tijuana. Ahorita me dedico al quehacer documental. Estoy trabajando unos documentales en coordinación con Manuel Valenzuela, en el Colegio de la Frontera y soy comunicólogo de la Universidad Autónoma de Baja California."⁹

Esta participación en la producción reciente de documentales para el COLEF, bajo la coordinación del Dr. José Manuel Valenzuela, es – hasta ahora- uno de los pocos ejemplos en los que se podría observar *cierta* continuidad entre los realizadores contemporáneos y la etapa previa que corresponde al COLEF. Escribo "cierta continuidad" porque la iniciativa del Dr. Valenzuela es más individual que institucional, pero también porque ésta se da de manera excepcional. Hasta donde sabemos, Angélica Delgado¹⁰ y Sergio Brown, colaboran o han participado en la elaboración de estos documentales.

José Paredes se sitúa entre los realizadores más jóvenes de este universo de estudio. Él está más interesado en producir ficción, que documental. Sin embargo, decidí entrevistarle porque mientras estuve en Tijuana se estrenó en el CECUT un documental que realizó. Lo conocí en una de las exhibiciones de su documental, le platiqué mi proyecto, le pregunté si podía entrevistarle y aceptó. En esa temporada de campo - 2008- no logramos concertar la entrevista pero a mi siguiente visita sí. Ésta tuvo lugar en su casa, cerca del centro de la ciudad.

José Paredes: "Mi nombre es José Paredes y soy de Tijuana, nací aquí, toda mi vida he vivido aquí. Tengo 25 años, aproximadamente 8 años experimentando más que nada, porque no me considero un cineasta profesional todavía. (...) Yo estudié comunicación allá en Estados Unidos, actualmente con la crisis me ha sido difícil encontrar trabajo en esa área. La carrera de comunicación incluye varias clases de cine. Yo nunca tomé la carrera de cine porque desafortunadamente es una carrera un poco riesgosa, o la haces y te

⁹ Pavel Valenzuela Arámbulo; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana; Tijuana, Baja California; 15 de julio, 2009.

¹⁰ Angélica Delgado, también es comunicóloga de la UABC. Colaboró con Pavel en el documental *Dragones Urbanos*.

va perfecto, y si no la haces, pues nada. Entonces, preferí estudiar algo con mayores alternativas.”¹¹

Como podremos percibir en lo sucesivo, el hecho de haber estudiado en Estados Unidos –y seguramente entre otros más- lo dotaron de una experiencia sustancialmente distinta a los que estudiaron en la UABC.

El colectivo *Nistagmo* estuvo formado por un grupo de 3 jóvenes, un poco más chicos que José Paredes: Adrián Durazo, Ricardo Silva y Jorge Sanders. Contacté primero a Ricardo Silva por sugerencia de Ingrid Hernández, él aceptó la propuesta de charlar y hacer la entrevista. Se encargó de juntar al colectivo y de conseguir un espacio. La entrevista tuvo lugar en la casa de Adrián, en Playas de Tijuana. Durante la charla se mostraron muy animados ante la posibilidad de exponer su postura acerca de la producción audiovisual. Cuando me preguntaron a qué otros realizadores había entrevistado, se regocijaron comentando entre ellos la satisfacción de ser entrevistados junto con los “más reconocidos en Tijuana”. Al concluir la sesión, acordaron que me entregarían un demo para que yo pudiera conocer su trabajo.

Adrian Durazo: “Yo soy Adrián Durazo y me dedico ahorita a estudiar psicología. Hice como un semestre y medio de cine en San Francisco y pues de hecho he estado haciendo cine y música desde ¿qué serían? como desde los catorce años. Digo, *amateur* al principio, ahorita ya como que asentándome más. Pero sí he estado trabajando en este tipo de cosas desde morro, sin embargo, ya no estudio eso. Estudio otra cosa, pero sigo involucrado en ese ámbito.

Ricardo Silva: Bueno, mi nombre es Ricardo Silva, yo voy a empezar a estudiar sociología aquí en Tijuana. He hecho video. Estoy ahorita realizando un documental que se llama *Bajo Eduardo Montenegro*, que es con apoyo de lo que viene siendo el artículo 226 y el apoyo de una productora. Se estrenaría ya en febrero.

¹¹José Paredes; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Centro de Tijuana; Tijuana, Baja California; 9 de Junio, 2009.

Jorge Sanders: Yo soy Jorge Sanders. Llevo trabajando en cine como cuatro años y trabajo en departamento de arte, diseño de producción, dirección de arte, sets. Y desde morrillo yo he trabajado con el Adrián, llevamos desde secundaria haciendo video *amateur*. Y trabajo profesional, pues desde que conocimos al Ricardo. Como que siempre fue algo que se quedaba en nuestra casa. No era ni como para enseñar, ni como para vender, ni como para tratar de sobrevivir; que ahorita es lo que tenemos, tenemos una pseudo empresa, como un colectivo, estamos trabajando para tratar de subsistir en esto. Para también generar dinero para nosotros, hacer nuestros cortos, nuestros largos, nuestros proyectos. (...) Nistagmo es una deficiencia ocular, un problema de los ojos. Normalmente una persona tiene un ojo que presenta Nistagmo y se te mueve para todos lados, se te mueve involuntariamente. Es una representación cursi de lo que hacemos. En sí, nosotros dirigimos tu vista con lo que hacemos y lo que proyectamos y lo que vendemos. Además, como que el receptor no es el que está en control.”¹²

Después de la entrevista, no volví a tener contacto con ellos. Ignoro por completo qué pudo haber pasado, la única certeza que tengo es que Nistagmo no duró como grupo de trabajo mucho tiempo más. Tampoco respondieron cuando les envié la transcripción de la entrevista y, lamentablemente, no tengo un registro visual de este colectivo. Sin embargo, hay razones de sobra para incluir su testimonio en este trabajo. Lo primero que noté durante la conversación, es que Nistagmo tenía poco tiempo de haberse conformado. Dos de sus integrantes, a diferencia de los actores sociales a los que nos hemos acercado hasta ahora, estaban estudiando la universidad o comenzando a estudiarla. Habían estado experimentando con formatos digitales de producción audiovisual, en calidad de pasatiempo, desde que cursaban la secundaria. Sus intereses oscilan entre el videoarte, la ficción y el documental; a su vez, como una manera de identificarse, ven en la producción audiovisual la posibilidad de dirigir la mirada del público. Estas particularidades, nos acercarán a otra perspectiva generacional y

¹² Ricardo Silva, Adrián Durazo y Jorge Sanders; entrevistados por Liliana Cordero Marín; Playas de Tijuana; Tijuana, Baja California; 2 de Julio, 2008.

vivencial que complementará nuestra apreciación del panorama de producción audiovisual.

De la generación de jóvenes que participaron en Bola 8 y tomaron los cursos de producción cinematográfica que se impartieron en el CECUT, surgió *Producciones 5 y 10*, un grupo de amigos interesados exclusivamente en hacer ficción. Independientemente de lo anterior, dada la trayectoria que han construido como productores independientes, consideré que eran un referente que –al menos- debía conocer y me decidí a proponerles la entrevista en 2008. En ese momento, no estaba en sus planes hacer documental; sin embargo, en 2009 empezaron a surgir proyectos relativos a este género y, en la actualidad, tienen en rodaje 3 documentales¹³. De esta manera, la entrevista que realicé fue un acierto que nos permitirá conocer algunos aspectos de este grupo de trabajo.

Contactar a *Producciones 5 y 10* fue muy sencillo. Héctor Villanueva, una de las primeras personas que conocí es miembro fundador. Esta productora funciona mediante una estructura organizacional muy definida; cada integrante se hace cargo de determinadas tareas. Por ello, Karla Martínez, quien en ese momento estaba a cargo de relaciones públicas fue la persona designada para tratar conmigo y, después, para hacer la entrevista.

Karla Martínez: “Yo soy cofundadora, junto con Héctor Villanueva y demás de *Bola Ocho*, de Producciones *Bola Ocho*, junto con Sal Ricalde, el Octavio Castellano. ¿Quién más estábamos? Ya ni me acuerdo... Yolibeth Mendoza, (...) Mauricio Ramos, René, Salvador Ricalde, Octavio Castellanos y nosotros...”¹⁴

A Patricia Aceves, arqueóloga sonorenses y profesora de la UABC en aquel momento, la conocí por recomendación de Héctor Villanueva.

¹³ *Azul y Blanco* de Axel Nuñez; *Tijuana no mata* de Roda Mata y Juan Carlos Ayvar; y, *LA MASAKR3* de Rubén Guevara.

¹⁴ Karla Martínez; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana; Tijuana, Baja California; 2 de Julio, 2008.

Él tenía noticias de que Patricia había asesorado a unos jóvenes comunicólogos de la misma universidad, que habían hecho una serie de documentales relativos al patrimonio natural y cultural de Baja California. Por otro lado, Víctor Soto también me comentó que era un trabajo de mucha calidad y que en el CECUT la estaban exhibiendo. Por diversas razones, no me fue posible ver los trabajos, pero sí entrevisté a Patricia.

Patricia Aceves: “Soy arqueóloga, y como todos los arqueólogos de este país y las generaciones contemporáneas a la mía y muchas después que la mía, nos formamos como arqueólogos mesoamericanos. O sea, el norte no existía para nada. (...)Por fin pude obtener apoyo de la universidad para estudiar una maestría en ciencias naturales. (...) Es una maestría en ciencias, en manejo de ecosistemas de zonas áridas. Porque, desde mi perspectiva, para el caso del norte, o sea, cazadores-recolectores concretamente, no puedes hablar de lo cultural sin tomar en cuenta lo natural. Si quieres que te cuente el eje de mi actividad profesional: mis intereses han sido la conservación del patrimonio.”¹⁵

La postura crítica al monumentalismo arqueológico, mismo que reproduce una mirada centralista, así como la preocupación por el patrimonio, fueron motivaciones que no sólo influyeron en la vida de Patricia, sino que logró transmitirla a un grupo de jóvenes interesados por hacer documental.

En este proyecto participaron inicialmente 4 estudiantes, pero sólo lo concluyeron 2 de ellos: Concepción Baxin Melgoza y Luis Gerardo Rojas Garibaldi. De ellos, únicamente logré una breve entrevista con Concepción, quien respondió a mis preguntas vía correo electrónico, porque cuando logré contactarla los recursos disponibles para ir a Tijuana ya se habían agotado. Aunque tenía la entrevista de Patricia, sentí que no debía rendirme, por lo que hice un último intento para acercarme un poco más.

¹⁵ Patricia Aceves; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Zona Río; Tijuana, Baja California; 9 de Julio, 2009.

En este punto, me encontré con uno de los obstáculos de este tipo de comunicación: si bien planteé a Concepción la posibilidad de charlar por *skype* junto con Luis, ella optó por usar sólo correo electrónico. Luis leyó las preguntas, pero se excusó argumentando que no creía tener la suficiente experiencia para responderlas pues *–Paisajes Monumentales, la serie-* era apenas su primer trabajo. Concepción mencionó algo similar una vez que me envió las respuestas. Esta experiencia fue interesante porque me mostró que, sin una introducción personal, cara a cara, las mismas preguntas que habían funcionado en un encuentro íntimo, podían resultar abrumadoras. De inmediato, al percibir esta situación, me disculpé y le expliqué a Concepción que no estaba buscando definiciones de expertos, sino que me interesaba recoger y conocer cualquier tipo de experiencia relativa al documental por pequeña que esta pareciera.

Concepción Baxin: “Soy licenciada en comunicación, me invitaron a realizar una producción de videos de divulgación de la historia con el IIH¹⁶. Además, actualmente, imparto clases a nivel licenciatura sobre producción audiovisual, fotografía documental y elaboración de proyectos.”¹⁷

Otra petición que le hice a Concepción fue ver la serie. Para ello, era necesario que me la enviara; yo, por supuesto, ofrecí pagar todos los gastos e incluso le pregunté si me podría vender una copia que yo dejaría en el Instituto de Investigaciones Antropológicas, donde hay investigadores y estudiantes interesados en esa misma región del país. En un principio aceptó, lamentablemente, estos documentales nunca llegaron.

Al videoasta, Salvador Ricalde, lo contacté desde la primera temporada de campo. Hicimos la entrevista en un restorán chino de la zona Río. Con él tuve poca relación después de habernos encontrado.

¹⁶ Instituto de Investigaciones Históricas de la UABC.

¹⁷ Concepción Baxin Melgoza; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Tijuana-Ciudad de México; 9 de Junio, 2011.

Perteneció a *Bola 8* y egresó de la carrera de comunicación en la UABC. Su entrevista es valiosa porque sus intereses perviven en el límite entre el videoarte y el documental.

Salvador Ricalde: “Como artista me dedico a hacer video, piezas de instalación en video, también cortometrajes. Pero a manera de retribución económica, actualmente me desarrollo en una universidad haciendo un programa de televisión, como coordinador y productor creativo de un programa de televisión.”¹⁸

Hasta aquí hemos presentado a los portadores de las voces que exploraremos en lo sucesivo. A través de ellos es que nos internaremos más profundamente en el mundo de la producción audiovisual dedicada al documental en Tijuana. En la medida de lo posible, hemos intentado reflejar el crisol que caracteriza el entorno, acudiendo a diversas experiencias, trayectorias, puntos de vista y perspectivas.

Cultura técnica: Caminos y situaciones que los llevaron a interesarse por la producción documental

En este apartado nos detendremos a revisar los factores, inquietudes, casualidades y coyunturas que propiciaron el interés por la producción audiovisual. Para reflejar con mayor claridad los distintos senderos que enuncian y reconocen como propios, ordenaremos los testimonios en función de los entornos que gestaron tales intereses. Encontraremos que, en numerosas ocasiones, un mismo realizador participó y fue influenciado por más de una configuración de factores.

La licenciatura en comunicación de la UABC

Un frecuente umbral es la licenciatura en comunicación de la UABC; no obstante, al interior de ese contexto encontraremos diversas influencias que fueron acompañando a los –futuros- realizadores durante

¹⁸ Salvador Ricalde; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Zona Río, Tijuana, Baja California; 23 de junio, 2008; p. 7.

su estadía en la Universidad como estudiantes. En el caso de Sergio Brown, resalta la influencia de los trabajos de Lourdes Roca y Graciela de Garay, del Instituto Mora.

Sergio Brown: "...en el mundo documental yo me involucré siendo estudiante de la escuela de comunicación: mi perfil como comunicólogo se construyó desde la unión y comunión de la Ciencia de la Comunicación con otras disciplinas de las Ciencias Sociales. Como estudiante, estuve trabajando en un grupo investigación social. Y ahí me fui involucrando con técnicas de investigación; primero con historia oral. Y ahí pues, era pensar en el video como herramienta para resolver los conflictos de realizar una historia oral, pero en video. Y empecé a leer sobre historia video-oral, con estudios y personas del Instituto Mora: Lourdes Roca y Graciela de Garay. A partir de esa experiencia, colaboré con la Red de Investigación y Comunicación Compleja (coordinada por Jorge González y Jesús Galindo), y empecé a involucrarme en cuestiones de investigación y cultura, con jóvenes y la música."

No podemos saber con certeza, cuáles textos de estas dos investigadoras influenciaron a Sergio y, probablemente, a otros compañeros más. Desde la segunda mitad de los años noventa, Lourdes Roca, vislumbró un importante desafío para las Ciencias Sociales –principalmente para la historia, la antropología y la comunicación-. Partiendo de que la sociedad se ha ido apegando cada vez más a las imágenes, y haciendo énfasis en la limitada divulgación del conocimiento científico, señala la necesidad de aprovechar el potencial formativo de estos medios. Por otra parte, la misma autora llama la atención en la apremiante necesidad de que los resultados de las investigaciones regresen a los sujetos; pero no en forma de texto –la mayoría de las veces, poco atractivo y accesible para ellos-, sino en un formato más asequible como las imágenes. De ahí, una de las justificaciones de la "historia videoral".¹⁹ Como

¹⁹ Roca, Lourdes; 2000; "Historia videoral: un campo disciplinar a desarrollar"; en: Jorge E. Aceves Lozano (coord.); Historia oral: ensayo y aportes de investigación; México; CIESAS; pp. 49-63

veremos más adelante, estas propuestas teóricas nutrieron y marcaron fuertemente los trabajos audiovisuales de estos jóvenes.

En el testimonio de Itzel Martínez, encontramos un itinerario similar que cruzó, además, por otras regiones. A la par de las técnicas de investigación social con las que se fue familiarizando mediante diversas coyunturas, adquirió práctica en otra importante corriente que históricamente ha nutrido al documental: el periodismo.²⁰ Con todo y que en él no encontró la profundidad y el acercamiento que buscaba, no es casualidad que el siguiente paso dado, haya sido directo hacia el documental.

Itzel Martínez: “Algo criticable de la licenciatura en comunicación es que abarca demasiado en términos de medios. Pero también, por ejemplo, hay todo un perfil que yo lo conocí a través de la universidad de Colima. (...) Se hacían técnicas que yo desconocía, que no nos las enseñaron en la escuela sino muy brevemente, como la etnografía, como el grupo de discusión. (...) También trabajé en periodismo, formaba parte de un equipo que se llamaba *Investigaciones Especiales*. Prácticamente lo que hacíamos eran reportajes. (...) Yo hacía los reportajes también fotográficos, más con esa tendencia de quedarte más tiempo, de ir más allá, de querer entender un poco más a quién retratas, de quién hablas, que nada más la visión del periodista que siempre tiene prisa. (...) Y encontré en el documental todo lo que me gustó, o sea esa construcción visual, fotográfica, que a lo mejor tomo elementos periodísticos pero que no se quedan ahí, sino que profundiza más en el arte. Porque al mismo tiempo yo también estaba desarrollando proyectos artísticos, se estaba forjando como ahora esta generación de artistas acá, que como no había una escuela como tal de arte, mucho se daba a partir de la experimentación, de la consulta, de la autogestión, del *do it yourself*. Así se aprende, de ir a exposiciones, de leer, de investigar por ti mismo, no tanto como con una asesoría formal. Entonces, en el documental yo siento que el lenguaje artístico se nutre mucho de él, lo enriquece profundamente. Y aparte está toda esa sensibilidad hacia lo social o

²⁰ “Apenas a un año de su invención, el cinematógrafo quedaba indisolublemente ligado a la práctica del periodismo, por más que los Lumière probablemente no veían en esa práctica un modelo de comunicación sino de comercialización” Mendoza, Carlos; 2008; *La invención de la verdad*; México; CUEC-UNAM; p. 18.

hacia el *Otro* y su vida, y no nada más verlo de fuera sino intentar acercarte más y entender.”

El testimonio de Itzel es importante porque se refiere al género como una entidad donde es posible experimentar combinando elementos periodísticos, con la construcción visual, el arte y el acercamiento con los sujetos. En este último punto, llama la atención la influencia de la etnografía, pero sobre todo, la noción del *Otro* y la necesidad de su comprensión como herramientas que también se ponen en práctica durante la realización de un documental.

Pavel Valenzuela es uno más de los que hace referencia a la etapa universitaria, como un momento donde se definieron sus intereses. Aunque no menciona a Lourdes Roca, en su testimonio encontramos rastros similares a los que dejó en Sergio Brown: hacer investigación y ponerla al alcance de públicos que –generalmente- no tienen acceso a ella.

Pavel Valenzuela: “La idea de hacer documental nació en la universidad. Cuando entré tenía las interrogantes, qué iba a estudiar, estaba entre Filosofía, estaba entre Historia. Al final me decidí por Comunicación, por tratar de hacer investigación, que es lo que me gusta y llevarla a públicos distintos. Y la manera que encontré viable fue el video, un público mayor, con un formato más accesible, no tan caro como un libro, y dije: *bueno*. No tenía ni idea de agarrar una cámara, ni nada. Entré y dije: *Vamos a ver, sé investigación y a aprender un poquito de técnicas de video y a ver qué se puede hacer con estas dos herramientas.*”

Igual que Itzel Martínez, quien hace referencia a *do it your self* como un método generalizado de aprendizaje entre la comunidad artística tijuanense, Pavel también debió acudir a la experimentación a modo de estrategia para dar salida a sus inquietudes. Sugerimos poner atención en este procedimiento porque lo encontraremos de manera recurrente en el universo que nos ocupa.

Loops urbanos

Desde la perspectiva de la fotógrafa Ingrid Hernández, el género documental tardó un buen tiempo para que se bosquejara más formalmente en la ciudad. Pero rememora cómo fue que ella empezó a relacionarse con este formato.

Ingrid Hernández: “El documental era algo que no se planteaba mucho acá en Tijuana, te estoy hablando del 99 o 2000. (...) [En ese tiempo se conformó] un grupo que se llamó *Loops Urbanos*, en el que participábamos Checo Brown, Héctor Villanueva, yo, Itzel y José Luis Martín. (...) Mi papel dentro del grupo, prácticamente era, ser la representante ante la universidad. O sea, a mi me contrataba la universidad porque ellos en ese momento no estaban titulados, nadie te podía contratar.²¹ (...) Estaban trabajando por gusto, y esto se transformó –después- en una línea de investigación que a mí ya me tocó ser fundadora de esa parte en la UABC. Cuando fue lo de la línea de investigación que se llamaba *Estudios Culturales desde la Producción Audiovisual*, ahí sí ya me tocó estar metida cien por ciento en los proyectos.”

La formación de *Loops Urbanos*, sustentada en una confluencia de intereses y en una red de amistad, fue la manera en que Ingrid comenzó a vincularse al documental. Sergio Brown –Checo Brown-, uno de los principales impulsores, recapitula los objetivos de este grupo.

Sergio Brown: “Con un grupo de amigos egresados de la UABC y un profesor que nos apoyó en ese momento -Héctor Villanueva-, constituimos un grupo de investigación dentro de la Escuela de Humanidades -*Loops Urbanos*- que tenía como objetivos, uno: la concientización de la comunidad estudiantil de la importancia del documental como herramienta de comunicación. Dos: la producción documental basada en técnicas de investigación social; ahí concentramos textos teóricos y empezamos a desarrollar cursos prácticos. Ahí empezó la relación con lo que va a ser el *documental* en términos formales: la unión entre una técnica de investigación y un lenguaje cinematográfico.”

²¹ Es decir, si no se tenía el título de licenciatura la UABC no los contrataba.

No obstante, la transitoria duración de la agrupación *Loops Urbanos*, uno de los aspectos importantes de este momento, radica en el intento de concretar una sucesión de aprendizajes adquiridos durante la carrera. En el año 2000 ya eran egresados, pero se las arreglaron para que la Universidad los acogiera y pudieran difundir entre los estudiantes la importancia que veían en el documental. Por otra parte, resulta atractivo observar cómo intereses –inicialmente-estudiantiles lograron trascender hasta convertirse en una línea de investigación. En este punto cabría preguntarse si la misma oportunidad se habría dado en cualquier otra universidad, una con más años –por ejemplo-; o bien, la apertura se debió a la lozanía de la UABC y la misma ciudad de Tijuana.

De alguna manera, la conformación de *Loops Urbanos* permitió que después se materializaran los proyectos de realización documental. Para este momento, habían dejado de ser sólo motivaciones convirtiéndose en productos terminados. El primero, *El Salón de baile la estrella*, fue más un trabajo colectivo. A partir de esta fase, cada uno de los integrantes encontró un estilo propio, hasta formalizar proyectos individuales. La fotógrafa Ingrid Hernández, a través de la línea de investigación en la UABC, colaboró en el documental que dirigió Itzel: *Que suene la calle*.²²

Ingrid Hernández: “Itzel ya también traía la idea de hacer *Que suene la calle*. (...) Estuvo muy, muy suave, a mi me encantó todo el proceso porque para empezar era mi primera, buen no, no era mi primera experiencia en documental, tengo otras experiencias pero digamos en esta estaba al cien por ciento. En la otra era más bien una persona dentro de un equipo de 10, 8 o 15, que en realidad era interesante porque veía todo el proceso pero yo no tomaba decisiones; ése fue *Maquilópolis*. (...) Yo realicé un trabajo de video documental de otro corte muy distinto, así, como muy informativo, entrevistas nada más, y totalmente distinto a esto, un poquito antes de que empezaran estos dos proyectos. Es difícil decirlo porque casi

²² Más adelante, a través de la voz de Itzel Martínez e Ingrid Hernández, ahondaremos en los estímulos y reflexiones que suscitaron estos documentales.

estaban al mismo tiempo todos los tres proyectos. Y este fue sobre un escritor de Mexicali. (...) Pero, realmente, de documental más participativo y colaborativo, más bien fueron estas dos experiencias. Por eso es que siempre las marco como las únicas.”

Este último testimonio muestra cómo, en un entorno donde aparentemente no había rastros visibles y concretos de esta práctica, brotan simultáneamente proyectos. Es decir, *Loops Urbanos*, de ninguna manera fue un fenómeno aislado; tampoco lo fue a nivel local. Los proyectos que Ingrid menciona se vinculan a escala regional –Mexicali- y trasnacional –Estados Unidos con el proyecto *Maquilápolis*-. Estos eventos nos indican la existencia de un fenómeno de gran escala que, al mismo tiempo, nació y llegó a Tijuana. Esto no significa que, de un día para otro, hayan aparecido tres documentales terminados, listos para difundirse. Durante la entrevista, Ingrid mencionó que dos de ellos requirieron trabajarse durante cinco años, en este sentido debemos tener en cuenta que la elaboración de un documental –en no pocas ocasiones- requiere de un largo proceso de trabajo y organización. Como se irá haciendo más nítido a lo largo de esta investigación, son prácticas que por su complejidad y duración se engarzan, necesariamente, en el cotidiano de una ciudad y de los actores que participan.

Nortec Collective: un contexto común, el pretexto para unirse y crear

Desde una perspectiva global, el *Colectivo Nortec* surgió como parte de un movimiento musical interesado en mezclar ritmos populares –en este caso la banda y el conjunto norteño- con bases electrónicas. En Argentina o Brasil, por ejemplo, florecieron grupos como *Bajo Fondo Tango Club*, *Gotan Project* y *Zuco 103*, respectivamente. Sin embargo, *Nortec* se distinguió por constituir un amplio movimiento cultural que integró el trabajo de múltiples artistas como músicos, arquitectos,

videoastas, diseñadores, etc. Rápidamente, ganó reconocimiento nacional e internacional. Una de las expresiones más notables de este colectivo ha sido *Nortec Visual*; conformado por un grupo de jóvenes que habían comenzado a experimentar con el video y los nuevos programas de software, mezclando imágenes durante los conciertos –retratadas y reelaboradas por ellos mismos- en interacción con la música.²³

Sin ninguna coincidencia, en la investigación que realizó José Manuel Valenzuela en relación con el *Colectivo Nortec y Nortec visual*, encontramos la participación de personajes que son familiares a la producción audiovisual dedicada al documental: Sergio Brown, Iván Díaz Robledo, Salvador Vázquez Ricalde, José Luis Martín Galindo²⁴, Itzel Martínez y Adriana Trujillo.²⁵ *Nortec* permitió la aglutinación de músicos, visualistas, artistas plásticos, diseñadores, etc.

Sergio Brown: “Siendo parte de *Loops Urbanos*, surge en Tijuana un movimiento musical llamado *Nortec* que por su frescura y relaciones artísticas, unió una serie de grupos como el que teníamos nosotros para actuar en común en distintas fiestas que dieron origen a ese movimiento cultural, unidos principalmente, por el discurso audiovisual de la urbanidad. (...) Mi trabajo, desde 2001, está relacionado con el *Colectivo Nortec*. Soy miembro fundador del *Colectivo Nortec*, fui *vj* del grupo por cinco años. De una u otra manera estaba ligado a todos los procesos creativos en relación al video dentro del colectivo...”

“Los visuales”, las imágenes elaboradas por los *videostas* –como los denomina José Manuel Valenzuela-, se han distinguido por incorporar elementos del documental, mediante el registro de imágenes cotidianas de la ciudad, la frontera y la resignificación de emblemas norteros.

²³ Valenzuela Arce, José Manuel; 2004; *El paso del nortec: this is Tijuana*; México; Trilce ediciones-CONACULTA-Oceano-CECUT-IMJUVE-COLEF-UNAM, pp. 96-101.

²⁴ Miembro de *Loops Urbanos*

²⁵ Esto no significa que hayan sido los únicos en participar en *Nortec Visual*, el mismo José Manuel Valenzuela enumera los nombres de otros artistas como: Octavio Castellanos, Foi Jiménez, Jaime Ruiz Otis, Ulises, Alejandro Zacarías, Melissa Cisneros, Blanca Chelensky y César Valderrama.

“Lo que prevalece son las historias personales que tienen como referente común la experiencia de vida en los espacios tijuanaenses, sus exploraciones reconocibles de la cotidianidad fronteriza, la intención de captar los territorios de las culturas populares y el afán evidente de retrabajar los elementos distintivos de la fusión básica del movimiento: la cultura norteña, grupera y electrónica.”²⁶

Como sugiere el testimonio de Sergio Brown, el autor señala que mediante estas representaciones, *Nortec visual* ha propuesto nuevas maneras de pensar la ciudad: “Nuevos mapeos que invitan a redescubrir la cartografía y la gramática urbana.”²⁷

No es objeto del presente estudio ahondar en el trabajo de *Nortec Visual*; sin embargo, sí es nuestra responsabilidad mencionar la presencia de elementos del género documental en la producción artística del *Colectivo Nortec*. La complejidad y extensión del movimiento Nortec, merece la atención de un estudio propio y extenso capaz de rastrear y comprender en su totalidad, la convergencia de las distintas disciplinas artísticas y los discursos que problematizaron, en el contexto del nuevo milenio y la atención de los reflectores mediáticos y académicos.²⁸

Itzel Martínez: “Estaba *Nortec* y era la bandera de todos. No *Nortec* como tal pero sí el pretexto para unirse. Eso es también lo que tuvo un chorro de fuerza a nivel local del movimiento, no por restarle importancia musicalmente y las repercusiones que tuvo, sino como un Movimiento. No era tanto que todos éramos el movimiento *Nortec*, cada quien tenía rumbos diferentes, tenía preocupaciones diferentes, pero en ese momento era el escenario para crear y todo eso. (...) De ahí se dio como una cosa natural, algunos desaparecieron, pero la mayoría se empieza a concentrar en su obra, en la profesionalización técnica, temática, y entonces a seguir sus propios caminos.”

Por nuestra parte, dejaremos tales retos para momentos posteriores, no sin antes señalar la importancia de este acontecimiento

²⁶ Valenzuela Arce, José Manuel; 2004; *El paso del nortec: This is Tijuana*; México; Trilce ediciones-CONACULTA-Oceano-CECUT-IMJUVE-COLEF-UNAM, p. 98.

²⁷ *Idem.* p. 99.

²⁸ La revista *Newsweek* y los estudios de Néstor García Canclini respectivamente.

para robustecer la producción artístico-cultural tijuanaense en general; y por lo tanto, el marco regional donde se sitúa el documental.

De grupo de amigos a equipo de producción audiovisual en busca de un reflejo urbano y norfronterizo: el caso de Bulbo-Galatea

En ese mismo punto espacio-temporal, ajenos a la UABC y sin asumirse parte del *Colectivo Nortec*, un grupo de amigos se organizó para crear una productora que se convirtiera en un espacio laboral confortable y acorde con sus inquietudes, a la cual llamaron *Galatea Audiovisual*. Después de un par de años de trabajo, se interesarían por hacer documental. La vereda para llegar a ese punto no fue tan directa como en otros casos, pero sí es igual de relevante e ilustrativa del entorno que nos ocupa.

José Luis Figueroa: “Antes del año 2000, como grupo de amigos, ya hacíamos cosas juntos como irte a acampar o irte de viaje. Coincidíamos en gustos, intereses y decidimos reunirnos para, de alguna manera, hacer algo que nos llenara. Algo a lo que te pudieras dedicar, que te apasionara, y que fuera un trabajo colectivo o de equipo; entre todos ayudarnos unos a otros. Iniciamos primero como una casa productora (...) No teníamos muy claro qué íbamos exactamente a hacer, nada más sabíamos que era algo que iba a tener que ver con creatividad, con audiovisual, con...”

Paola Rodríguez: Comunicación.

José Luis: Comunicación, producción, que incluso abarcaría hasta eventos, tocadas, festivales de cine, lo que fuera. Y sí había un consenso de hacer cine. Ese era algo que en un futuro, en algún momento, íbamos a hacer. E iniciamos así, prácticamente sin nada de recursos, fue más bien el ánimo de todos. Y sobre la marcha fuimos encontrando el caminito de qué, para qué servíamos juntos y poco a poco se fue modelando esta parte de autosuficiencia económica a partir del trabajo con clientes. Pero fue muy gradual, fue algo que tomó tiempo, no es un proyecto que teníamos claro cuando empezamos. Y es un proyecto donde el afecto, la amistad, las ganas de hacer algo juntos, era el motor más importante, más allá de *vamos a ganar mucha lana* o *nos va a ir muy bien* o *vamos a*

*ser muy exitosos. Eso no estaba en el radar. (...) Y un día surgió la idea natural de que podríamos hacer algo para televisión, empezamos a pensar como qué formato querríamos ver en la televisión, teníamos muy claro que lo que ves en televisión aquí en Tijuana es... Las señales que recibíamos, todavía se reciben, son los canales del otro lado que no reflejan tu realidad y los canales que vienen del centro: Televisa, Tv Azteca, que tampoco reflejan tu realidad. Entonces, decíamos *tiene que ser algo que refleje nuestra realidad, que cualquier persona que vea la televisión se refleje, se identifique ahí*. Y empezó eso a guiarnos para llevarnos al documental como formato.”*

A través de este largo testimonio, Paola y José Luis enarbolan un retrato de la senda que tomaron hasta llegar a *Bulbo*, el programa de televisión que presentaba, principalmente, cortometrajes documentales. En esta trayectoria encontramos elementos, tanto comunes como distintos, a la diáspora que propició el grupo *Bola 8* en la UABC. Uno de los puntos de mayor coincidencia es el trabajo en equipo, generalmente estas agrupaciones están sustentadas en redes afectivas o de amistad, pero también en una confluencia de intereses. Dependiendo del caso específico, da la impresión que una u otra tuvo mayor peso. En este caso, las voces de Paola y José Luis son muy reveladoras porque muestran que la decisión de juntarse y formar la productora, antecedió a la dilucidación de las actividades que caracterizarían a *Galatea Audiovisual* primero, y a *Bulbo*, después.

Comenzar sin recursos y forjarse un camino propio, es otra recurrencia en este universo, sobre todo en las generaciones menos jóvenes. Pero no lo es, vivir de ello. Lamentablemente, el caso de *Bulbo-Galatea* no es la norma. Como veremos en los siguientes apartados, ellos han logrado establecer una dinámica de trabajo que les genera recursos –ofertando sus servicios como productora a diversas instancias- y les permite financiar los proyectos propios.

A pesar de que en ningún momento mencionan haber sido parte del *Colectivo Nortec*, sí es posible reconocer el mismo contexto de

fondo: el año 2000, la efervescencia cultural, el trabajo con jóvenes, la organización de tocadas, etc. Este detalle es interesante porque refleja que con todo y la gran integración, en términos de disciplinas artísticas y gente en el movimiento Nortec, había un contexto más amplio de movilización artístico-cultural, en donde se inscribía más gente. Es decir, si bien el *Colectivo Nortec* tuvo mayor eco mediático, era sólo una parte de un vasto movimiento. Cabe mencionar que la red de participación no se terminaba con los límites espaciales de la ciudad; por el contrario, esta se extendió más allá. Bulbo-Galatea, por ejemplo, organizaba eventos con bandas musicales de la ciudad de San Diego. Otros grupos de artistas como *Radio Global* –dedicados a elaborar propuestas gráficas y a hacer radio por Internet–, llegó a tener una red que se extendía a Guadalajara, Puebla y el DF, pero también a Alemania, Argentina, Perú, Canadá, Francia y España²⁹.

Otro aspecto digno de destacarse, es la búsqueda por la representación regional. Cuando decidieron hacer los programas de televisión, lo hicieron pensando en la nula presencia de la región y sus habitantes en las televisoras, tanto nacionales como de Estados Unidos. Su reacción fue subsanar esta ausencia elaborando programas que reflejaran la realidad urbana de la frontera; y aunque al principio pensaron en incluir trabajos de ficción, finalmente encontraron en el documental la herramienta ideal para tal cometido. Este género les permitiría dar voz a aquellos habitantes de la ciudad, que hasta entonces no habían tenido un espacio en los medios.

En este sentido, encontramos cierta correspondencia con las expresiones que hemos venido revisando, lo que nos obligará a explorar la posibilidad de una inquietud a escala generacional. Más específicamente, nos referimos al tratamiento y recuperación de temas locales, urbanos y el trabajo con jóvenes, que encontramos en *Nortec*

²⁹ Cadena Roa, Adriana; *Op. Cit.*, p. 234

Visual, así como en los intereses de Sergio Brown, Itzel Martínez, Adriana Trujillo -entre otros más que iremos examinando-.

La expectativa que tienen, como habitantes del lado mexicano de la frontera, en torno a encontrarse representados en las televisoras de Estados Unidos, podría resultar curiosa y poco evidente. A simple vista, uno pensaría que ninguna televisora nacional tendría por qué reflejar a habitantes de naciones vecinas u otras naciones. Hasta donde tengo entendido, en las mismas televisoras mexicanas no es habitual encontrar personajes que reflejen la vida cotidiana de Estados Unidos y, menos aún, de la frontera. Sin embargo, esta genuina demanda que encontramos en la voz de José Luis, permite observar mucho de la complejidad que existe en la zona. José Luis, igual que otros sujetos fronterizos con permiso para cruzar habitualmente, se ha apropiado de uno y otro lado porque va y viene a trabajar, a hacer suministros o solicitar servicios como parte de la dinámica cotidiana. Sin embargo, tal apropiación no se circunscribe sólo a los hábitos de una región; por el contrario, como permite observar el testimonio mencionado, esta se amplía hasta el nivel de la identificación. Es decir, José Luis no esperaba verse reflejado como mexicano en la televisión estadounidense, ni como estadounidense en la televisión mexicana; lo que esperaba era ver habitantes fronterizos reflejados en la televisión en general.

Experiencias y caminos individuales

Además de las experiencias compartidas que hemos visto hasta ahora, encontramos otras que tienen que ver más con factores que se dan en una escala individual; o bien, grupales que no impactan de la misma manera a todos los participantes, de ahí que se vuelvan experiencias personales. En ocasiones, éstos tienen que ver con la

búsqueda de profesionalización, otras de historia de vida o causas e intereses circunstanciales.

Adriana Trujillo: “A partir de *Polen*, de estar trabajando con adolescentes, su representación y su involucramiento en las formas..., cómo ven, a partir de la mirada de ellos y mía. Un doble espejo, un juego ventajoso –de mi parte- porque te nutres un montón de su frescura. Entonces a partir de lecturas y luego a partir de *Polen* y luego ya formalmente a partir de los estudios, en Barcelona.”

Iván Díaz: “Organizábamos eventos, teníamos algo que se llamaba *Cineumático*, que era cine itinerante que llevábamos a las colonias populares (...). Era llevarles cortos, documentales, como proyectitos que hacía la misma gente de aquí. Y bueno, a través de Adriana e Itzel, que se avientan el festival. Y trabajando en el mundo comercial, produciendo *spots* de manera muy limitada aquí en Tijuana. Y poco a poco la inversión en el cine ha sido en la gerencia de locaciones. Ahora me tocó ser coproductor y director de producción de una película de Víctor Hugo Rodríguez. Ha sido un poco como meterme, tratar de conseguir empleo adentro de la estructura del cine y gestionarme mis propios proyectos.”

Salvador Ricalde: “Siempre me gustó, siempre tenía esa visión del cine y del video, de las imágenes. Y el acceso aquí en la frontera a equipo, me pudo dar la facilidad de hacerlo. No simplemente de verlo sino de poderlo hacer, entonces desde pequeño tuve esa necesidad y con una cámara en la mano, empecé a hacer cosas.”

José Paredes: “Yo me fui interesando en hacer un documental porque yo tengo precisamente un *blog* en internet. Lo empecé con el fin de que fuera un diario, pero ahorita casi toda la comunidad de Tijuana lo lee porque hablo de todos los eventos posibles y hablo de todos los artistas locales: Sal Ricalde, Héctor Villanueva, Arón Soto, todos. Para el blog yo llevaba a todos los eventos mi cámara de video y grababa, y una vez que grababa lo pasaba a la computadora y sacaba imágenes para subirlas en el blog. Tenía mucho material, muchos eventos grabados y me cayó el veinte pues lo podía usar en algún proyecto, y me pareció bueno que fuera un documental. Aparte de que es un tema que, obviamente, estoy muy interesado. Ahorita el cine en Tijuana está renaciendo de una manera muy impresionante y pienso que tal vez podría aportar información.”

Este conjunto de testimonios es una muestra de la diversidad de coyunturas que resultan en el interés por hacer documental, lo que de alguna manera nos indica que esta práctica se percibe tanto como accesible como maleable. Algunos miembros de esta comunidad tuvieron más de una motivación para involucrarse en la realización de documentales, o bien, se nutrieron de distintas fuentes de inspiración.

La conservación del patrimonio en el Desierto Central

En otras ocasiones, como ocurre con la serie *Paisajes Monumentales* en la que participaron tanto Patricia Aceves como Concepción Baxin, la razón detonante para hacer un documental nace de una necesidad concreta, como la urgencia de valorar y conservar el patrimonio cultural y natural de la región. Cabe mencionar, en este sentido, la crítica que Patricia hace en torno a la visión monumentalista que permea en el país, la cual omite la riqueza del desierto, así como los vestigios de los grupos cazadores-recolectores que habitaron la zona. Uno de los puntos más relevantes de este llamado de atención está en que la importancia dada a la tradición monumental implica, en última instancia, la falta de reconocimiento hacia la región norfonteriza de México.

Patricia Aceves: “El eje de mi actividad profesional ha sido la conservación del patrimonio. Me he avocado a la conservación integral, lo cultural y lo natural; precisamente por tratarse de zonas áridas. (...) He descubierto que si la gente no está involucrada, si no valora el patrimonio, no hay nada que se pueda hacer. Y en este país la legislación federal no apoya las manifestaciones culturales de los cazadores-recolectores, la visión es muy monumentalista. (...) Desde esa perspectiva y considerando que la población de Baja California es población migrante, -o sea, no hay referentes identitarios muy fuertes y no hay una valoración por los recursos culturales de la región-, empecé a explorar la posibilidad de lo que se conoce en el campo de la conservación como la *cuestión valor*. O sea, cómo hacer que esos recursos sirvan para beneficios en las comunidades donde existen estos patrimonios, en el caso concreto

el Desierto Central de Baja California, la zona de Bahía de los Ángeles, San Borja. (...) Lo planteé desde la perspectiva de la puesta en valor de ese patrimonio a través de talleres con la comunidad, talleres de sensibilización, de recuperación de la memoria histórica y de elaboración de documentales. (...) Y de ahí salieron los intereses de dos estudiantes, los que produjeron esta serie de videos documentales. (...) Concepción, que es la directora del proyecto general, me dice un día: *acaba de salir la convocatoria -que entonces era del FOECA, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California-. Me dijo: acaba de salir la convocatoria y por primera vez salió un apartado de difusión del patrimonio cultural y quiero que me asesores porque quiero meter una propuesta. Entonces le dije: adelante.*”

Concepción Baxin: “A partir del interés de hablar sobre la importancia de sitios y especies no valorados, que en la mayoría de los casos contaban con una investigación científica que respaldaba su importancia, pero desafortunadamente sólo se conocía entre el mismo círculo de investigadores.”

El último punto a destacar en relación a estos fragmentos, es la elaboración de un documental o una serie de documentales como una herramienta de comunicación que permitirá valorar el patrimonio y que se vincula con la recuperación de la memoria histórica. Por otra parte, Concepción pone de relieve la connotación del documental como un dispositivo eficaz que permite sacar el conocimiento especializado de los círculos académicos. En el caso particular de *Paisajes Monumentales*, encontramos que la publicación de una convocatoria terminó de anclar las inquietudes y materializó, de manera más palpable, la realización.

Estrategias de organización y realización

Hasta aquí, con los testimonios revisados, hemos podido vislumbrar ya algunos elementos en relación a las estrategias de trabajo y organización. En términos generales, podemos decir que los realizadores tijuanenses laboran bajo una estructura flexible de

colaboración fundada en redes de amistad y confluencia de intereses profesionales. Este es un factor fundamental porque, a falta de apoyos institucionales, es el que ha permitido la producción, no sólo en el ámbito audiovisual, sino en el mundo de producción artística. Preocupados por hacer una revisión exhaustiva, pero no repetitiva, optaremos -en este apartado- por revisar a fondo solamente las estrategias de trabajo de los colectivos o productoras *Galatea-Bulbo* y *Producciones 5 y 10*. Consideramos que estos casos son paradigmáticos porque condensan los distintos modos de distribución organizacional y la manera en que fluyen los recursos entre la comunidad de documentalistas tijuaneños; ya sea en espacio, en relaciones o en cooperación.

Bulbo-Galatea

José Luis Figueroa: “La idea de la colaboración que es un tema central en nuestro trabajo, creo que obedece a que estamos organizados de una manera colaborativa, aquí tenemos que colaborar todos los días y también ha sido como un interés nuestro compartir con otros. (...) Que te permite comunicarte a veces a niveles más profundos que una interacción, o una transacción u otra manera de contacto con otro individuo en tu comunidad. La colaboración tiene esa característica, te abre canales de comunicación a veces invisibles, pero crea lazos bien profundos y bien fuertes. Y en ese sentido, también *Bulbo*, pues, somos nosotros pero también es una gran red de mucha gente con la que hemos colaborado. Y a veces la red está muy activa y a veces está como en...

Paola Rodríguez: Como en descanso. (...) O sea, hay una persona con la que hiciste esto y una persona con la que hiciste esto y una persona con la que hicieron esto. Y de repente hay un proyecto como el de *Tijuaneños Anónimos* que unió a un chorro de personajes con los que habíamos hecho algo y estaban todos dispersos, pero al final todos tenían en común que viven en esta ciudad o la conocen y que están reflexionando sobre ella y sobre la humanidad. Entonces, como que te permite hacer conexiones de gente que nunca se iba a conocer, y que pueden hasta intercambiar como puntos de vista y así.

José Luis Figueroa: Y también hemos trabajado la cuestión de la autoría, si tú ves los documentales el origen de las ideas y el desarrollo de las ideas es...

Paola Rodríguez: *Bulbo.*

José Luis Figueroa: Es una autoría colectiva. Y eso lo hemos tratado de propiciar para que sea una ventaja, de cómo hacemos las cosas. Ayuda también a que no haya esos protagonismos que luego dificultan el trabajo en equipo que *ah, por qué lo va a dirigir él si yo soy más chingón*, como que eso no, no sé. Y a veces quien menos habla aporta ideas que acaban siendo la mejor idea. Sí, tenemos un dinámica en donde nos sentamos y *ay, tengo ganas de hacer algo así, ah, pues sí, está bien.*”

Producciones 5 y 10

Karla Martínez: “Trabajamos sábados y domingos. (...) No es redituable. No estamos siendo autosustentables. [Trabajamos con recursos propios] y con recursos de patrocinios de empresa privada, del ámbito privado. Institucionales también, por qué no. Sí hemos tenido como apoyo de las instituciones, pero tienes tu trabajo para mantenerte y 5 y 10 es la cosa que quieres hacer pero que no puedes financiar. (...) Somos veintidós. (...) Tenemos un organigrama muy definido. Hay una mesa directiva que está conformada por tres o cuatro personas, generalmente siempre hay una mujer. Son más hombres que mujeres en 5 y 10, por lo tanto, generalmente siempre hay una mujer en la mesa directiva. Las mujeres abogamos porque haya siempre una chava ahí en las decisiones. Hay departamentos, está el departamento de *Relaciones Públicas*, que soy yo y otra chava. Otra se encarga de festivales, entonces está dentro de relaciones públicas. Está el área de diseño, que están dos de los compañeros. Está uno que se encarga de las capacitaciones y la página del grupo, el grupo en *Yahoo* que tenemos. Está la gente de procuración de fondos que son los que buscan lana; están buscando lana siempre para ver qué podemos hacer. Está casting. Está un área que tenemos que se llama *Identidad*, que todavía seguimos transformando y transformando porque el trabajo a nosotros nos va transformando. Entonces, esta chava se encarga de estar siempre haciendo los perfiles, las misiones, los objetivos y esas cosas. Está el área de diseño, la página, que se encarga de *my space.*”

Ambas productoras basan la mayor parte de su trabajo en la colaboración, el compañerismo y el compromiso; esto se manifiesta en una autoría colectiva o en una dinámica de aprendizaje horizontal. Mientras que *Producciones 5 y 10* tiene una estructura diversificada y especializada en las necesidades de la realización formada por 22 personas, Bulbo-Galatea cuenta con una amplia red latente de colaboradores que se activa o desactiva en función de cada proyecto. Para concluir, solo diremos que las estrategias usadas por los realizadores que no pertenecen a alguna productora o colectivo, encontramos tácticas similares.

Financiamiento: equipo y recursos para producir

En esta sección revisaremos los detalles referentes al financiamiento. Este factor suele presentarse de distintas maneras; en algunas ocasiones, se traduce en becas, apoyo o equipo. En otras, simplemente, es un elemento ausente que es necesario socavar con recursos propios. Debido a que el documental no es un género comercial, pero también a que en el país no se ha desarrollado una estructura de producción, los realizadores dependen –la mayoría de las veces- de los pocos recursos institucionales destinados para su realización. La serie de experiencias que presentaremos a continuación, intentará mostrar las aristas de este pedregoso camino.

La importancia de la experiencia

Comenzaremos, primero, revisando las voces de Itzel Martínez e Ingrid Hernández, quienes trabajaron en equipo durante más tres años en la realización del documental *Que suene la calle*. Itzel reflexiona en torno al equipo que tenía a su alcance cuando empezó y las condiciones

que le permitieron dedicarse durante más de tres años a la elaboración de un documental.

Itzel Martínez: “No tenía ni una cámara, ni computadora propia, trabajaba en la escuela, hasta que un amigo que tenía más recursos se compró un equipo de video, que en ese momento era *wow*. (...) Y moverte con tus propios recursos y ya, órale. Para *Que suene la calle*, te digo, que era parte de esa línea de investigación de la universidad, digamos que recibía un salario, pero obviamente no recibía un salario nada más por eso, yo daba clases y todo, y aparte mis horas laborales eran dentro de la línea de investigación. Yo le dedicaba muchísimo más tiempo que las [horas] pagadas, y eso nada más era mi sueldito de la universidad clase c, porque era nada más licenciada. Pero bueno, pedí becas, tuve una beca de PACMYC, que creo que es nacional, luego tuve una beca estatal. Luego me llegó el apoyo de *Insite*, pero eso no cubre ni el 10% de todo lo que fue. Digamos que lo que me daba la universidad, nada más era por mis horas, pero ni siquiera me lo quedaba yo, era gasolina. O sea, a los mínimos elementales por años. Pero, vivía en casa de mis padres, no pagaba renta, entonces era posible. Ahorita sería imposible, o sea, no se puede. Pero en ese momento pones todo de ti, porque no tienes ni siquiera una garantía de que lo que estás haciendo, nada más son tus ideales o tus creencias, tu fe, tu empeño, todo ahí puesto, pero no hay garantías.”

Este testimonio sugiere que la elaboración de un documental, acarrea un amplio e ineludible conjunto de gastos que deben realizarse sin que haya nada que asegure la inversión. Como veremos a continuación, la mayor parte de las veces este esfuerzo tampoco se traduce en beneficios económicos. Los frutos de esta práctica tienen más que ver con satisfacciones personales y reconocimientos honorarios.

Itzel Martínez: “Un peso no he recibido, no fue económico – digamos- los resultados, los progresos o los logros que he obtenido del documental. O sea, que no es que yo estoy abusando económicamente o haciendo negocio con sus historias. (...) En términos, así, de mercado, pues no, no me ha ido tan bien, tampoco. En dinero todavía estoy mal, apenas ahorita va a cerrarse un contrato con una televisora gringa. En festivales me ha ido bien

y en rollos de universidades, ahí hay más preocupación por cómo se hizo y por las historias.”

Algunos festivales, como lo que fue *Insite*, contaban con el presupuesto suficiente para financiar los proyectos de los artistas invitados. El siguiente testimonio sugiere que éstas y otras experiencias, empujan a los realizadores a buscar métodos de trabajo más seguros.

Itzel Martínez: En *Ciudad recuperación*, totalmente financiado, ya era como respaldo de *Insite*. *Insite* es, a nivel regional, El Festival, que tiene todos los recursos para hacer las cosas; sumamente profesionales. (...) Y ahora, el documental que estoy planteando ya también tiene una lógica diferente, yo estoy en investigación, pero paralelamente hay un chavo en México que es el productor, él está buscando los recursos y hasta que haya recursos no empieza el documental. No porque no pueda ser de otra forma sino por mi propia dinámica personal. O sea, ahorita he estado en mucho movimiento y haciendo otras cosas, aparte soy mamá. Entonces, no tengo el tiempo ni nada. Hasta que ese proyecto se convierta en mi trabajo, no le he dedicado.”

Ingrid Hernández, durante el diálogo de la entrevista, elabora una interesante reflexión en torno a la cantidad de recursos y la manera en que éste importante factor determina la producción en un proyecto apoyado con financiamiento estadounidense, y en otro, el de ella e Itzel, con arbitrios mexicanos.

Ingrid Hernández: “Fíjate que está suave esto de tener estos dos ejemplos porque los dos son muy distintos. O sea, son documentales, son colaborativos, pero todo lo demás es totalmente distinto. Porque los gringos tienen una metodología de trabajo en la que ellos no mueven un dedo si no hay dinero. (...) Ellos [los directores de Maquilópolis] lo que hacían, por ejemplo, era venir por períodos. Venían dos veces al año, a veces tres, a veces una. Y trabajaban tres, cuatro meses acá, o dos semanas, dependiendo del dinero. (...) Entonces veía cómo resolvíamos las cosas en uno y cómo se resolvían en otro y era totalmente distinto. Porque aparte estábamos más chicas Itzel y yo y era así como muy romántico el asunto: *Es que es nuestro proyecto, lo tenemos que sacar*. Y entonces, le dedicamos miles de horas de trabajo sin que nos

pagaran absolutamente nada. Como trabajamos nosotras fue: tuvimos como tres becas. De hecho, cuando fue mi participación, creo que fueron tres becas y todavía cuando yo ya me salí a Itzel le dieron otras dos becas para cerrar. (...) Entonces, de ese dinero, una parte se usó para comprar una cámara, otro dinero se usó para comprar cosas como casetes. Pero gasolina la pagábamos nosotros. Las comidas también las pagábamos nosotros. Nuestras horas de trabajo de no dormir, de estar ahí, de ir a San Diego y sacar libros a leer, todo eso era de nuestro dinero para hacer la investigación. Y habían unos sueldos por trabajar en la universidad. Pero, obviamente, un trabajo de la universidad que era pagado no alcanzaba para realizar el proyecto. Que aparte dábamos clases, bueno, yo daba clases. Entonces, la parte de la financiación sí está opuesta en el lado mexicano. Básicamente va a ser así: becas y tus propios recursos. (...) Y lo peor del caso es que si te enteras cómo trabajan los gringos esto es un fracaso. Porque entonces toda esa lana tú la deberías de recuperar. (...) Y nunca la recuperamos. Y los gringos trabajan al revés. O sea, el gringo si va a ser productor es porque va a tener más dinero de lo que va a poner. En Maquilópolis había muchas becas también, pero las becas eran de cientos de miles de dólares. Porque el proyecto era mucho más profesional que el de *Que suene la calle*. (...) Aún así ellos siempre se quejaban de dinero porque, la verdad, aunque haya mucho dinero nunca va a ser suficiente.”

Si bien es cierto que en ambos proyectos encontramos fuentes de apoyos similares, lo cierto es que las cantidades, entre uno y otro, varían considerablemente. A pesar de tales diferencias, en México, ambos alcanzaron reconocimientos similares. Lo más probable es que el proyecto de Vicky Furnari y Sergio de la Torre no fuera el primero en su trayectoria profesional, como sí lo fue en el caso de Ingrid e Itzel. Pero valdría la pena preguntarse si encontraríamos las mismas diferencias –al menos esencialmente–, en una comparación similar entre proyectos de la misma escala.

Cuando se tiene un poco de más experiencia, se conocen o se convive con otros modelos de producción audiovisual, la perspectiva y las preocupaciones se modifican sustancialmente. Es muy probable que esto suceda, en mayor medida, entre aquellos realizadores que buscan

posicionar sus trabajos en el circuito de los festivales más reconocidos del país o del mundo. Al parecer en estos casos, el tema del presupuesto, de trabajar con muchos o pocos recursos, se convierte en un distintivo de ser o no profesional.

Itzel Martínez: “Cómo presentar un proyecto es la parte -desde mi punto de vista- más complicada, porque lo otro lo empiezas a dominar, pero la parte presupuestal.... Acostumbrado a trabajar con un presupuesto de tres pesos, con una movilidad de recursos improvisados, de que: *bueno con los mínimos hago las cosas a un nivel más profesional*, eso es mal visto. No es visto como: *¡Ay un logro! Este chavo sabe trabajar con las uñitas y hace buenas cosas*, no. Es, si no tienes un proyecto, si no tienes el conocimiento de una lógica presupuestal profesional carísima, parece que no sabes lo que estás haciendo, esa es la lectura. O sea, no eres profesional, no sabes. En ese encuentro, el que te digo dentro del marco del Festival de Cine de Morelia, que se llama *Morelia Lab* en donde me tocó participar hace dos años, eso nos decían los de *Sunny side of the box*, que es el mercado documental más importante en Francia. Decían: *nosotros abrimos un proyecto por el presupuesto, si ese presupuesto está mal hecho, chao.* (...) También es diferente para cuando son cosas independientes, que cuando son televisión, es mucha información que vas obteniendo. Yo sí podría decir que esas poquitas personas que ya nos topamos con esas problemáticas, nuestras preocupaciones están en otro lugar que a lo mejor los que están en otro momento de su vida.”

En relación a la idea de lo “profesional”, destaca también la imagen de México como un entorno donde es común trabajar con presupuestos reducidos.

De invertir para salir a pagar por colaborar

Bulbo también comenzó invirtiendo recursos. Como empezaron con un programa de televisión, debieron pagar tiempo de transmisión televisiva para poder difundir sus trabajos.

José Luis Figueroa: “Si tú querías transmitir algo pagabas. Y, entonces, para nosotros que era salir, pues dijimos que era parte de la inversión para lograr salir a que nos vean y nos escuchen. Y sí,

hicimos un contrato para trece episodios y pues a pagar, pagábamos porque se viera el programa.”

En el transcurso de los años y conforme han avanzado de un proyecto a otro, han recibido financiamiento de instituciones gubernamentales como el Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE), el FONCA, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE). Igual que otros realizadores de Tijuana, han ganado apoyos de festivales como *DOCSDF*, o bien proyectos comisionados para *InSite*. No obstante, la principal fuente de recursos ha sido su propia productora. Si bien es un gran logro, el caso de *Bulbo-Galatea* es más bien un caso atípico en la comunidad tijuanaense de documentalistas³⁰.

Paola Rodríguez: “Desde que empezamos con *Galatea audiovisual*, es con la que también hemos generado recursos para hacer los otros proyectos. Además, con algunos fondos que hemos trabajado por conseguir como el del Instituto Mexicano de la Juventud (...) Y luego con el FONCA también hicimos una temporada de televisión, y luego algunos proyectos ellos mismos se van financiando. Por ejemplo, *Bulbo press*, se financiaba de vender publicidad, *Disco Bulbo* también se financió de vender...”

José Luis Figueroa: Los discos.

Paola Rodríguez: Básicamente así. Por ejemplo, de *Insite*, hubo un presupuesto (...)

José Luis Figueroa: Sí, era un proyecto comisionado. (...)

Paola Rodríguez: Yo creo que *Galatea* financiaba mucho más al principio. Como que ahorita ya financia pero en equipo y eso. Pero los proyectos tratamos de que ellos mismos se financien porque pues, si no, nunca saldría. Saldría más caro el equipo.”

El documental *Tijuaneados Anónimos*, tuvo un éxito considerable en los circuitos nacionales de exhibición. En este sentido, lo interesante es notar, por un lado, cómo un proyecto va

³⁰ También lo es a nivel nacional y, quizá, podríamos extendernos a un contexto internacional.

escalando la cumbre de los apoyos –sean institucionales o independientes- y, por otro, cómo al ir sumando apoyos el mismo proyecto va creciendo, fortaleciéndose y posicionándose mejor. Sin embargo, no hay que engañarse, como ellos mismos mencionan, no es una opción viable o segura vivir de este tipo de proyectos. La televisión, como un espacio dónde exhibir documentales, es otro ejemplo de las dificultades del quehacer documental. Pero también, es un reflejo de lo poco que les importa –a las televisoras- mostrar otro tipo de contenidos. La meta de *Bulbo-Galatea*, coincide con la de Itzel Martínez: que el trabajo y las colaboraciones se paguen.

José Luis Figueroa: “En la televisión es de risa lo que te quieren pagar por la licencia para que se vea una vez tu programa o tu documental. (...)

Paola Rodríguez: Está bien para que se vea, pero no para vivir de eso, no puedes vivir de eso.

José Luis Figueroa: Sí, creo que a lo que aspiramos ahorita, siendo realistas, es a que la producción esté bien cubierta. O sea, que la parte de producción esté bien pagada, la gente que colabore se pague y todos ganen en ese proceso.”

La camaradería, las ganas de hacer el proyecto y el apoyo institucional

El relato de Adriana pone sobre la mesa el coctel de factores que ha tenido que poner en práctica para desarrollar sus propósitos como realizadora. Entre ellos destacan la red de camaradería, la iniciativa y el compromiso personal; así como la diversidad de fuentes indirectas de financiamiento que nutren un proyecto.

Adriana Trujillo: “En Tijuana fue mucho de echarte la mano, con colectivos, como te habrá comentado Héctor, seguramente, e Ingrid. Entonces es el rollo de la camaradería, de echarte la mano como puedes. Y luego ya fue becas, apoyos institucionales, lana personal, equipo personal. Nunca ganas. (...) La lana sale porque tienes ganas de hacer el proyecto y cuesta lo que tiene que costar: sangre,

desvelos o lana. Sale de las instituciones alguna parte, de mi bolsa la otra mitad. Entonces, no sé, vas haciendo cosas y proponiendo cosas y más bien vas viviendo pues de dar clase.”

Como parte del colectivo *Yonke Art*, cuenta también el intento que hicieron por conformar una productora comercial que les diera sustento económico y capital para los proyectos independientes. A primera vista parece una fórmula ideal y sencilla; sin embargo, no les funcionó.

Adriana Trujillo: “Tuvimos una etapa, esta productora *Yonke*, producía... produce comercialmente y una parte la destinábamos a los proyectos comunitarios o artísticos. Pero fue muy complicado porque estuvimos así dos o tres años. Digamos que 2002, 2003, 2004, yo me tuve que ir a Barcelona a partir de 2004. Yo ya no me dediqué a la cuestión comercial. Y se quedó Iván, se quedaron otros amigos aquí. Entonces ellos resolvían lo comercial y pagando los gastos tangibles, luz, agua, teléfono, todo. (...) Y *Yonke* sigue como equipo de trabajo pero ya no hay una relación de que saque dinero de lo comercial para lo artístico. Intentamos hacerlo en algún tiempo, pero no lo continuamos haciendo porque tampoco funcionaba tan efectivamente. Muy difícilmente de una campaña de publicidad sacas para cinco personas que vivan. (...) Y actualmente, pues la autogestión, vives de una cosa, das clases aquí, mueves dinero para acá, ahorita tengo la beca de FONCA, la de Jóvenes Creadores. Entonces bueno, un poquito así de la beca, ahí como puedas.”

Adriana ha encontrado un camino más certero en los apoyos institucionales como la beca para Jóvenes creadores que otorga el FONCA. Como ella misma menciona, contribuye pero no resuelve del todo la producción.

Producción de películas foráneas y autogestión

También miembro de *Yonke Art* Iván habla desde su perspectiva como productor. El punto central de la reflexión se da en torno a las dificultades y beneficios del quehacer que realiza. Entre estos últimos encuentra el tiempo para hacer proyectos propios, algo que sería

imposible al trabajar de manera establecida para el ámbito comercial o publicitario. Ante la difícil situación, la autogestión emerge una vez más como una fórmula obligada para sacar adelante estas empresas independientes.

Iván Díaz: “Sí quiero buscar en el cine sustento económico. Sé que está muy difícil pero, finalmente, unos llegan a generar estadísticamente, de diez a doce películas al año en los últimos cinco años, aquí en Tijuana. Y pues por lo menos a mí me ha caído una; desde hace tres años, una película, y esta última fue ya de un mejor nivel. Bueno en una peli, digo, trabajas seis meses y seis meses puedes quedarte sin chamba pero no ganas tan mal. De otra forma lo comercial era estar todo el año ahí trabaje, trabaje y trabaje. No había la onda del tiempo. Y por otro lado, era la autogestión, ahorita hemos editado dos proyectos, uno que sí es de *Yonke*, que se llama *Bipolar* que dirige Yair. Una persona que está dentro de *Yonke Art*: Yair López. Yo estoy colaborando con otro compañero que no tiene nada que ver con *Yonke*, es una película comercial, una comedia romántica, y yo traigo este documental de los *Cucapás* que apenas está como en proyecto y lo estoy desarrollando.”

El testimonio, también refleja que hay una cantidad importante de películas que se ruedan en Tijuana. Es decir, hay una serie de proyectos que son llevados a aquella ciudad para ser producidos por tijuanaenses; lo que representa una fuente de ingresos para esta comunidad

Con el equipo de la UABC y lo que esté a la mano

Los recursos con los cuales Concepción Baxin y Luis Gerardo Rojas hicieron la serie de documentales, fueron fundamentalmente propios. Tuvieron sólo el apoyo monetario de una beca estatal por lo que debieron acudir al equipo de la UABC; sin embargo, el monto recibido resultó más que insuficiente. Patricia Aceves, la asesora del proyecto, relata esta experiencia.

Patricia Aceves: “Los muchachos lo hicieron con la beca de cincuenta mil pesos. (...) [Sorteando situaciones como:] los borregos están ahorita y ahorita tienes que ir. Las aves anidan tal fecha y a ver cómo le haces para conseguir pan y alcoba. Entonces, ha sido una labor muy difícil de conjuntar cosas, factores. En ese sentido, creo que el resultado ha sido extraordinario porque la calidad de los contenidos ha sido excelente. En términos de producción, como el equipo -es el equipo de la escuela- no es un equipo profesional, tiene detallitos. Por ejemplo, las tomas al exterior tienen ruido por el aire, cosas de esas. Pero cuestiones que de alguna manera se pueden resolver si tienes dinero. (...) Ellos empezaron creo que fue 2005, 2006 y supuestamente iba a ser durante un año el proceso de producción y edición y todo lo demás -posproducción-. Fue como año y medio porque sí fue muy intenso el trabajo, sí tuvieron que pedir como dos o tres prorrogas al *FOBECA* para la entrega de todo el material. (...) O sea, se tiraron a matar, dieron su vida, y cincuenta mil pesos no te sirven de nada.”

En otro momento de esta misma conversación Patricia comentó que durante este año y medio, Concepción y Luis, le dedicaron tiempo completo al proyecto. Los siguientes proyectos que ha realizado Concepción ya han sido por encargo de la UABC. En este caso es el mismo Instituto de Investigaciones Históricas quien cubre el financiamiento. Una situación similar a la anterior, encontramos en la elaboración de *Dragones Urbanos*.

Pavel Valenzuela: “Nunca hubo financiamiento, nunca hubo recursos para el video. Las cámaras eran prestadas -las primeras cámaras-. El documental está formado por varios formatos, desde el Hi-8 hasta una cámara semiprofesional y pues la universidad nos prestaba la cámara y con recursos propios salíamos, grabábamos... Por ahí nos prestaron una computadora para empezar a editar, tampoco sabíamos nada de edición y así fue. Nunca tuvimos ningún presupuesto.”

Sin embargo, lo que nos gustaría rescatar es el papel del equipo institucional. Si bien no les ofreció la mejor calidad, ante la escasez de recursos se convirtió en una opción nada despreciable.

“Haz el mayor esfuerzo con lo que tengas”

A la pregunta de *¿cómo resuelves el asunto de los recursos y el financiamiento?* Sergio respondió:

Sergio Brown: “A través de redes. Pensamiento y acción de redes. Pienso en términos de producción de la siguiente manera: haz el mayor esfuerzo con lo que tengas. O haz de tu debilidad una fuerza. Si yo tengo una cámara, un micrófono y una lap top, realiza todo lo que puedas con las posibilidades máximas que te da ese equipo. Siempre se puede tener más, pero la realidad es la realidad. Ese equipo básico me lo ha dado mi carrera profesional y el tipo de trabajos que uno tiene que ir haciendo para hacerte de un equipo básico y decir lo que tengas que decir.”

Para él, contar sólo con el equipo básico, así como carecer de entradas económicas para producir un documental de ninguna manera es una limitación. Esto tiene que ver con los usos que Sergio le otorga al documental, alejados éstos de la dinámica de los festivales y de la exhibición en espacios con mayor peso mediático. En este sentido, reconoce las bondades de la tecnología digital. Esta última se enarbola como un factor que, según las necesidades, la gama de posibilidades se extiende o contrae.

Sergio Brown: “Estoy a favor de la tecnología, pero no soy apologista de la tecnología. Pero afortunadamente para mí, en este momento, la tecnología digital ha logrado que con cámaras baratas, se pueda grabar, documentar la realidad y realizar productos que alcanzan ciertos estándares de calidad para los formatos de televisión local e internet, que es dónde yo me muevo.”

En su trayectoria como documentalista sólo ha recibido apoyo institucional una vez, esto sucedió mientras trabajaba en un proyecto pionero con sus compañeros de carrera Itzel Martínez y José Luis Martín. Para Sergio, la solicitud de apoyos tiene que ver con un asunto de congruencia política y legitimidad institucional, que se remite a las

condiciones que llevaron a la presidencia de México a Felipe Calderón Hinojosa.

¿Una beca te lleva a otra beca?

José Paredes, que a diferencia de la mayoría estudió comunicación en Estados Unidos, ha trabajado sólo con bienes propios. En su caso, no encontramos ninguna experiencia de préstamo por parte de su universidad y tampoco el acercamiento a becas institucionales. Lo que sí nos deja observar es un imaginario con el que no nos habíamos encontrado hasta ahora: el temor de no pasar los filtros para recibir apoyos monetarios. Entre estos, destacan los estudios y los reconocimientos.

José Paredes: “Los trabajos que yo hago los he hecho con lo que está a mí alcance. (...) Nunca he pedido ningún tipo de financiamiento. Siento que va a ser un poco difícil para alguien como yo, porque no tengo nada que mostrar, no tengo estudios, nada pues. Hay un realizador que se llama Aarón Soto, él ya ha obtenido becas y no ha estudiado, pero es un largo proceso, tienes que dedicarle muchas horas, mucho trabajo.”

Es un hecho que todos trabajan con sus propios recursos, pero también es claro que las instituciones no otorgan el número de becas suficientes para satisfacer las inquietudes de todos. Un aspecto que merece atención es el hecho de que es más sencillo acceder a un apoyo cuando ya se han tenido otros. En palabras de Salvador Ricalde: “una beca te lleva a otra beca. Si bien en muchas ocasiones los documentalistas de mayor experiencia son los que logran cruzar los tamices para acceder a ellas, también es cierto que ese marcador echa a andar un espiral de exclusión para los jóvenes que van comenzando.

Estrategias de difusión

La divulgación de los trabajos es un aspecto importante que cobra distintos matices en función de las expectativas y objetivos que cada realizador tenga. A estos factores debemos sumarle otros, ya sean elementales como los recursos, o coyunturales, como el desarrollo tecnológico y la socialización de tales avances.

¿Cómo difundir sin Internet? La televisión y los tabloides

José Luis y Paola, narran que cuando ellos empezaron vieron en la televisión local una oportunidad viable para dar a conocer sus trabajos. Con todo y que debían pagar el tiempo de transmisión televisiva, a este esfuerzo sumaron una intensa campaña de difusión que consistió en repartir volantes en diversos sitios de la ciudad donde se los permitieran.

José Luis Figueroa: “Fuimos a tocar puertas de televisoras, muchas ni nos pelaron. Y hubo una televisora local, que es el Canal 45, es un canal que es como una repetidora de Televisa. En el día, transmiten hasta las diez de la noche programación de Televisa y a partir de las diez tenían un tiempo disponible para cosas locales. (...) Sabíamos que nadie nos iba a ver porque sí, a pesar de que nos tocó un buen horario, era los jueves a las diez de la noche. Era un súper buen horario. Es *prime time*, pues, en un canal chafa, pues sí, no era El Canal. Entonces salíamos a promocionar el programa, hacíamos ...

Paola Rodríguez: Como volantes.

José Luis Figueroa: Sí, como en un tabloide. Eran unos tabloides.

Paola Rodríguez: En tabloides hacíamos la cartelera del mes Y venía el día que se iba a ver el programa y la sinopsis de los documentales... (...)

José Luis Figueroa: Imprimíamos; no sé, mil, mil quinientos al mes e íbamos a la calle, con los taxis, en los camiones...

Paola Rodríguez: En las escuelas.

José Luis Figueroa: Donde nos daban chance repartíamos eso. Al principio, todo mundo *¿Qué es esto?, Pues es un programa de televisión, te invito a que lo veas*. Y ya como a las dos, tres semanas: *¡Yo ya lo vi!, Que mi hija está súper prendida y que... y no que mi papá lo está viendo también*. Y empezamos a darnos cuenta que muchísima gente estaba viendo el programa, más de la que nos imaginábamos.

Paola Rodríguez: Y es que había lugares así súper alejados de la ciudad, que los únicos canales que se venía era Televisa y el 45 (...) Y luego dábamos algunas calquitas de *Bulbo* que hicimos en serigrafía. A mí me toco ir a un taller mecánico y que tuvieran la calcomanía de *Bulbo*. Muchísima gente lo conoció. Por eso es que podría haber sido algo gacho lo del canal de televisión pero nos hizo un parote.

José Luis Figueroa: (...) Al poquito tiempo se convirtió en *Bulbo press*, que ya era una revista que exploraba el formato de medio impreso, era una revista bimensual que empezó también como un tabloide tipo periódico y luego ya se redujo a una revista que también tuvo bastante circulación. Se hicieron como dieciocho números. (...) El último número lo hicimos el año pasado y ya lo hicimos para internet, digital. O sea, lo puedes descargar, es un PDF, que se puede ver.”

La técnica *artesanal* de publicidad tuvo éxito. Lograron que los programas trascendieran los estrechos circuitos de exhibición de la ciudad en un contexto en que la difusión a través de Internet no era tan cotidiana como lo es en la actualidad. De manera personal puedo relatar que los programas se conocieron incluso en la Ciudad de México. En más de una ocasión me ha pasado que cuando explico a alguien del DF el tema de la presente investigación, me preguntan si conozco a *Bulbo* o si los estoy incluyendo también a ellos. Imagino que esto fue posible, sobre todo, cuando lograron el contrato con Canal 22.

José Luis hace una reflexión interesante en relación a los espacios de difusión como *Youtube*.

José Luis Figueroa: “A lo mejor también cuando nosotros arrancamos y también cuando Adriana y todos ellos arrancaron, pues

todavía no había por ejemplo el *Youtube*. Pensar en una salida en internet no era una opción porque todavía el video en internet no se podía, era más difícil. Nosotros buscamos por el lado de la televisión, o tenías la otra ruta de crear tu propio festival. No sé, lo de Sal Ricalde que por mucho tiempo hacía *Imaginería Audiovisual* era un festival bastante experimental que le daba espacio a la no ficción. Y bueno, *BORDOCS*, que es como resultado de un trabajo que vienen haciendo de tratar de exhibir e inventarte tu propia salida.”

José Luis nos permite sugerir que las formas de difundir siempre estarán determinadas por el tipo de medios de comunicación que se tengan al alcance. Es decir, que estén más socializados. Cuando no había Internet, la opción más viable era la televisión y la prensa. Por ello, será interesante poner atención en las estrategias que usan los realizadores de las generaciones posteriores; pero, además, preguntarnos si continúa vigente el ímpetu de crear “salidas” para los trabajos o basta con los foros que brinda la Red. Finalmente, en el devenir de esta práctica los espacios académicos y universitarios aparecen como auditorios interesados en escuchar sus experiencias.

José Luis Figueroa: “Nosotros hemos presentado mucho trabajo así, en las universidades, que te invitan, das una plática, presentas un par de cortos y hablas con los alumnos, eso es muy frecuente. En un semestre vamos como dos o tres veces a diferentes escuelas, nos invitan a presentar trabajos.”

La exhibición convencional vs la red pública

Sergio rechaza la lógica empresarial de los festivales grandes; pero sobre todo, la dinámica mercantil que suele atravesar la producción audiovisual. Incluso, los centros culturales y los espacios académicos le parecen limitantes en relación a las posibilidades que brinda Internet.

Sergio Brown: “A través de Internet. Redes públicas. Aquí me gustaría hablar de Nortec, hemos podido alimentar un canal en Youtube que cumple con las funciones que nosotros creemos necesarias para la difusión de nuestro trabajo. Estamos hablando de un canal que cruzó la barrera del millón 200 mil visitas. Y mi canal de

Youtube, tiene más de 450 mil. ¿Y a qué llegaba en una lógica de exhibición convencional dentro de esta ciudad? hacer un cortometraje, o un documental y presentarlo en cuatro o cinco centros de cultura. Entre ellos el CECUT, la Casa de la Cultura y en las universidades, que son foros en los cuales no caben más de ochenta personas.”³¹

No obstante, con todo y los abrumadores resultados que ha obtenido a través de la red virtual mundial, no la idealiza. Señala los inconvenientes que encuentra en el contexto mexicano y las razones por las cuáles el acceso a ella continuará restringido. A través de esta voz, el documental como medio de información aflora como una herramienta de incidencia en la comprensión del entorno.

Sergio Brown: “¿Cuál es la desventaja de estas formas?, la gran desventaja que tenemos los mexicanos, y yo, como un artista que se define por los medios alternativos, es que México es el país que cuenta con el servicio de internet más caro del mundo, y los niveles de conectividad de los que menos crecen en el mundo. Pero eso es para mí una esperanza, porque en el futuro próximo cuando este sistema se derrumbe, lo primero que crecerá va a ser la conectividad a internet, porque eso es lo que ayudará a que existan cambios reales de pensamiento en México. El acceso a la información, pues. Porque los medios tradicionales están controladísimos por el poder.”

Una opinión similar encontramos en este documentalista quien se comprometió, por un largo período, en un proyecto de realización con personas que trabajan en la calle. A pesar del esfuerzo vertido, nunca se planteó como un producto para ser visto o juzgado bajo la óptica de los festivales grandes. Los cuales se han convertido en una reproducción más de los valores de Hollywood.

Pavel Valenzuela: “Yo trato de no buscar ese tipo de apoyo de estas instituciones grandes (...) O festivales, este tipo de cosas, de seguir dando ese valor hollywoodense, que tiene ese glamur que a veces tiene el quehacer documental.”

³¹ Sergio Brown; entrevistado por Liliana Cordero Marines; La Casa de la 9; Tijuana, Baja California; 10 de julio, 2009.

El copiado y los candados de los apoyos institucionales

La serie elaborada por Concepción y Luis ha tenido una amplia exhibición en la región; sobre todo, en el circuito de los centros culturales gubernamentales e instituciones como la UABC. A nivel nacional han tenido participación en festivales, espacio en TV UNAM y más recientemente fueron invitados a Barcelona. Frente al gran interés que han encontrado de parte del público para apreciar estos documentales, el principal problema ha sido el gasto que implica reproducir la serie.

Patricia Aceves: “Pues ahorita están en ese proceso que a dónde los inviten ellos van, presentan. Pero no se puede hacer una difusión más amplia porque la gente dice “*yo quiero la serie, díganme dónde la consigo.*” Necesitas dinero para poder reproducir, está un poquito empantanado en este sentido, pero el interés es impresionante. (...) Y la gente que ha ido ha estado encantada e interesada porque en realidad esas cosas no sabe la gente que existe.”

Cuando existe el interés de un grupo o una persona de tener la serie, la única opción es hacer la copia de forma casera. A lo anterior podemos sumarle los candados o compromisos adquiridos al recibir un apoyo, en este caso, estatal.

Patricia Aceves: “Uno de los requisitos o de los criterios para la selección en esta beca del FOBECA, era que no podían tener ninguna ganancia por ahí. Entonces, ellos estaban *es que no se pueden vender*, pero es parte del proceso de difusión, por lo menos recuperarlo para poder reproducir más, porque si no, es imposible.”

Por último, sólo señalaremos un aspecto que amerita reflexionarse de manera profunda en una investigación posterior. El mundo documental está formado mayoritariamente por comunicólogos. Esta carrera ha servido como espacio para albergar a gente interesada en hacer cine. En favorables ocasiones, como hemos visto aquí, tal disciplina encausa los intereses a partir de las posibilidades que ofrece el programa de estudios. Por otra parte, los documentalistas también

echan mano de la antropología. Esta disciplina y sus métodos son entendidos como constructores de la práctica audiovisual.

Después de haber revisado estos testimonios, es evidente que, de manera permanente, estos documentalistas deben improvisar frecuentemente para sortear la gama de dificultades. Ahora bien, si en términos profesionales, no es una opción viable y segura vivir de este tipo de proyectos, entonces debemos preguntarnos cuál es el sentido de hacer documentales. Este cuestionamiento constituye una de las principales motivaciones del siguiente capítulo.



JOSÉ LUIS FIGUEROA Y PAOLA RODRÍGUEZ

Autor: Liliana Cordero/Año: 2009/ Tijuana, B.C.



INGRID HERNÁNDEZ
Archivo personal



ITZEL MARTÍN
Archivo personal



ADRIANA TRUJILLO
Archivo personal



PAVEL VALENZUELA Archivo personal



SERGIO BROWN
Archivo personal



JOSÉ PAREDES
Autor: Liliana Cordero/ Año: 2009/Tijuana



BORDOCS (2009) Postal publicitario

The Clothes Shop > La tienda de ropa

discobulbo

www.bulbo.tv

bulbopress #1

¿T3 BEBIDAS? ¿T3 personas en Mexico? pág. 18

¿T3 nuevos? pág. 200

NUEVOS RICOS? ¿Hacen del rubio una profesión? pág. 112

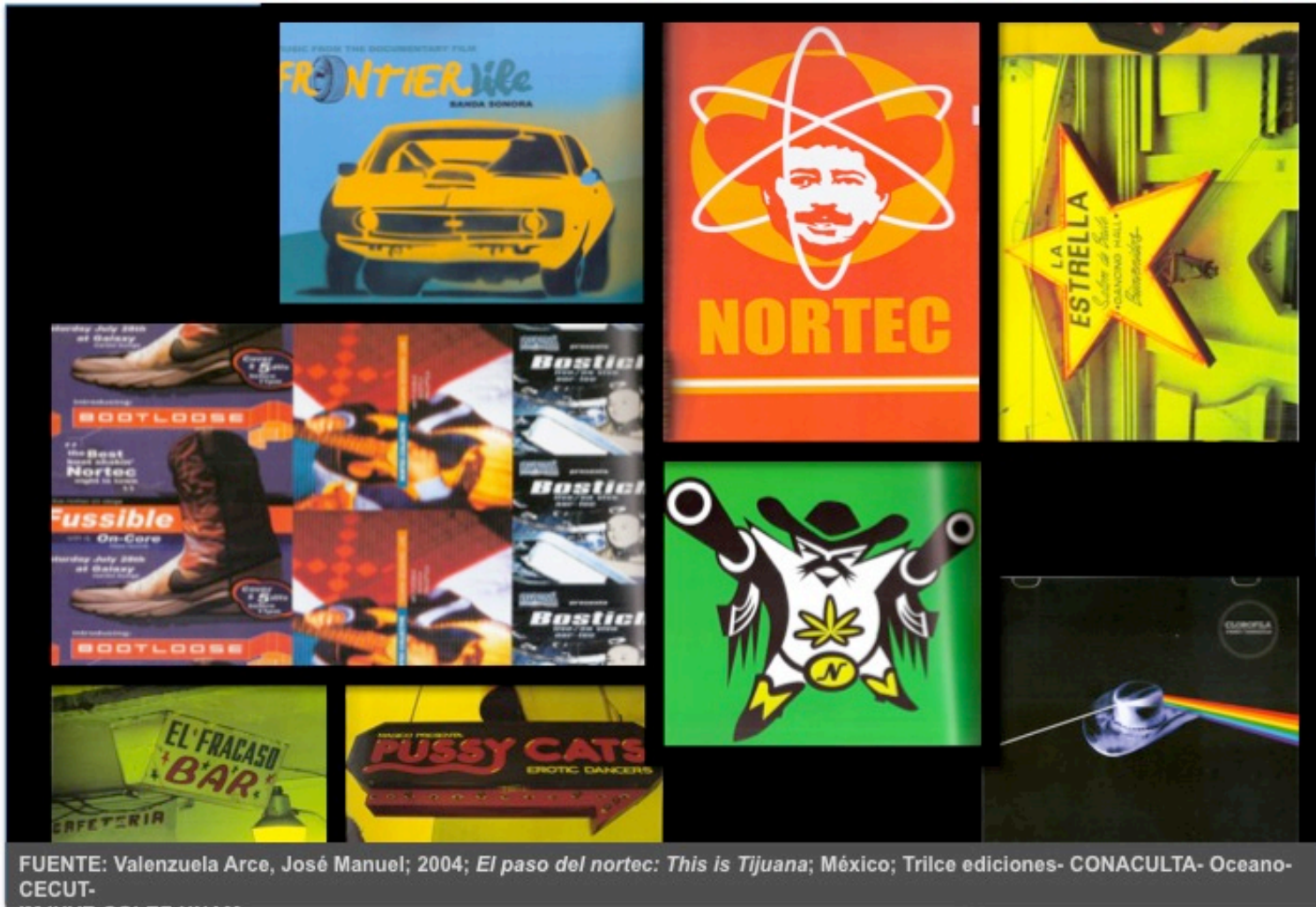
rolitas de la frontera VOL. 2

bulbo press

no. 11 / mayo-enero 2005 // Hecho en España // 119 - 20 - 01 / 1 de julio

LA TIENDA DE ROPA

BULBO TV y BULBO PRESS (2005- 2006) Material publicitario



FUENTE: Valenzuela Arce, José Manuel; 2004; *El paso del nortec: This is Tijuana*; México; Trilce ediciones- CONACULTA- Oceano-CECUT-IMJUVE-COLEF-UNAM



Capítulo 4

El documental tijuanaense: herramienta de construcción social

Mientras que en el capítulo anterior, usando un tono más bien descriptivo, tuvimos como objetivo conocer a los realizadores, entender cómo se convirtieron en devotos de la producción audiovisual dedicada al documental, pero también familiarizarnos con las características de la práctica -estrategias de realización, difusión y financiamiento-; las metas del presente capítulo tienen un cariz analítico. Aquí reflexionaremos y discutiremos en torno a los hallazgos que recogimos, sobre todo, los significados de la práctica audiovisual y el vínculo de estos con la ciudad fronteriza que habitan. En este sentido, podremos entender la caracterización que hacen de su trabajo, el estilo del documental tijuanaense como resultado de la falta de espacios formativos y la influencia de la dinámica urbana, los objetivos al hacer un documental, pero también, la manera de entenderlo y definirlo.

Claves para interpretar el documental tijuanaense

Para entender el papel del documental en Tijuana, y los procesos de significación que se insertan en esta práctica y en la elección de los temas, consideramos que es fundamental explorar primero qué entienden estos realizadores por documental. Como antropólogos, es nuestra tarea dilucidar la forma en que determinada comunidad edifica el sentido de las imágenes que produce; en este caso, del documental. Durante las entrevistas realizadas en trabajo de campo, dediqué unas preguntas a esclarecer este punto.

Paola Rodríguez: “Podría ser como una forma de captar la realidad, no retratarla sino capturarla pero sabiendo que tienes una perspectiva desde la que estás viendo las cosas. No es como: *la capto tal cual es*, sino que desde una perspectiva y siempre -involuntariamente o voluntariamente-

propiciando que alguien vea un mundo distinto. Porque el que lo va a ver siempre se va a meter al mundo del que lo hizo y al mundo que reflejó el que lo hizo. Entonces, como que es algo que siempre te está empujando a que conozcas cosas diferentes. (...)

José Luis Figueroa: Y la visión es más como la visión de un grupo de personas (...) No puedes eludir que lleva una intención también el trabajo. O sea, que a pesar de que el que hace documental toma elementos de la realidad, los capture y los presente, la intención de qué toma, qué decide y cómo lo plantea es una intención artística.”

Itzel Martínez: “Yo diría que, el documental, la característica más importante es que narra historias.”

Adriana Trujillo: “Se hablaba mucho de la representación creativa de la realidad. A mí me gusta más el rollo de un discurso sobre la realidad, así me quedaría.”

Sergio Brown: “El documental, lo defino, lo entiendo y practico desde diferentes formas. La primera, lo que tiene que ver con la raíz de la palabra, la documentación. Y ahí lo entiendo de la siguiente manera: utilizar la cámara para el registro de la realidad tal cual es. Pero eso no es el documental, es una parte del documental. La continuación sería: el documental es aquello que interviene la realidad, la procesa para referirse a una serie de conflictos políticos, económicos, sociales, culturales, etnográficos, antropológicos, a través de la manipulación del tiempo y del espacio. El montaje. (...) Yo considero que el documental trabaja con la realidad a través de la articulación de una serie de procesos de comunicación y selecciones subjetivas del realizador, en relación con las problemáticas políticas, económicas, culturales, sociales, antropológicas, etnográficas de un grupo humano.”

Para entender la recurrida noción de *realidad* que estos testimonios ponen sobre la mesa, creemos que es muy útil introducir el comentario que surgió en la charla con Itzel Martínez en torno a la definición de documental: “A fin de cuentas trata sobre la vida.” Documentar, capturar, registrar la realidad son las primeras intenciones que emergen al intentar definir el documental. Sin embargo, estos realizadores tienen bastante claro que aprehender con técnicas y soportes audiovisuales lo que sucede en el entorno que habitan, no es un proceso simple y llano. Además de la información que ofrecerá el registro que se haga de determinado suceso, saben que tanto éste como el consecuente

reacomodo de las imágenes son fases que se van cargando de intenciones de distinta índole, de manera que lo que presenta un documental terminado corresponde a la mirada que un grupo de personas tiene sobre un hecho concreto.

Lo anterior nos permite sugerir que hay un proceso permanente de interacción y retroalimentación entre el documentalista y el entorno que le rodea, el cual se presenta de dos modos diferentes. El primero repercute en la elección del tema que abordará el documental. Para sustentar tal afirmación retomaremos la reflexión de hace Paola en torno a la trayectoria temática que ha tenido el colectivo *Galatea Audiovisual* desde que iniciaron la producción con *BulboTV*. Más adelante revisaremos con detenimiento las temáticas que han abordado, por ahora sólo explicaremos que según este comentario, el entorno los invitó primero a explorar diversos aspectos urbanos hasta que en un momento de su trayectoria se vieron constreñidos a trabajar el tema de la violencia que comenzó a inundar de manera desmedida la ciudad.

Paola Rodríguez: “Por hacer documental estas muy expuesto a la realidad y a lo que pasa con la realidad. Entonces, si la realidad cambia y se vuelve más cruda, pues adentro te transforma y te das cuenta de un chorro de cosas. Y si la realidad se volviera más bella y más así, también se volvería [más bella]. O sea, yo lo que sí veo que me impacta es que digo: *hijole*, la ciudad nos ha ido llevando de lo que era muy creativo, hasta el centro de la naturaleza humana que es guerrear por cosas tontas.”

El segundo, como menciona Ingrid, radica en las inevitables modificaciones que los realizadores deben hacer sobre la marcha en un proyecto de realización documental: “estás trabajando con gente que va construyendo contigo el documental y ocurre que las ideas con las que iniciaste se van transformando y terminan en otra cosa”.

El diálogo y la curiosidad son una fuente principal de estimulación en la producción de documentales; más allá, incluso, de querer convencer o llegar a un público.

Adriana Trujillo: “Yo creo que siempre partes de la idea de comunicarte y de expresar una idea, una semilla, una preocupación o también una interrogante. O sea, qué te me mueve, qué no conoces, qué quiero conocer. Me mueve mucho eso. (...) Me parece más interesante abordar un fenómeno del cual yo voy a aprender un montón.”

Pavel Valenzuela: “Mostrar temas de interés particular, social, fenómenos. Creo que para eso está el documental. Preguntarte ciertas cosas y tratarlas de indagar y responderlas por medio del video.”

Con todo y la diversidad temática que encontraremos en los trabajos que esta comunidad ha hecho, este simple pero genuino principio reina en cada uno de sus proyectos, lo que nos permite establecer una relación directa entre las inquietudes de los realizadores y los temas que abordan en los documentales.

La noción de documental como una forma de transmisión de saberes, aunque poco explícita entre las voces que recogimos, tampoco queda de lado. Esta perspectiva entiende explícitamente al documental como una forma de memoria. Es decir, un legado que se convertirá en parte de la historia de un grupo de personas.

Sergio Brown: “Cuando estamos hablando de documental, yo principalmente, también hablo de la memoria, ¿sí? En este caso, el trabajo que estoy haciendo con el grupo en Rosarito, tiene que ver con la construcción de la memoria de un grupo de artistas que confluyen determinado tiempo y espacio.”

Un enfoque un tanto distinto encontramos en la concepción de José Paredes quien, más que memoria, habla del documental como una manera de constatar y asegurar la subsistencia de los sucesos. Aunque son matices diferentes es interesante notar la continuidad que hay entre uno y otro. La perspectiva de José se explica en buena medida por la concepción del documental como instrumento científico.

José Paredes: “Yo hubiera hecho una película de ficción que tratara exactamente lo mismo que *Séptimo*... y causar posiblemente un impacto y hacer más afirmaciones. Ok sí, pero ya cuando lo haces con un documental está más afirmado, así está, aquí está. No puedes alegarme

que no existe. Yo creo que es así de sencillo, o sea observación de una reafirmación de lo que está pasando en el mundo, lo que está pasando, qué pasa en la vida. Y yo creo que es la manera más sencilla que pudiera yo definir el documental: reafirmación.”

La manera de proceder en la realización de un documental también es un elemento cardinal para alcanzar el entendimiento de esta práctica, ya que refleja las distintas prioridades que cada uno pone en juego. Como mostrarán los testimonios, hay una considerable diversidad de posturas y preocupaciones en este ámbito, pero sobre todo veremos que en unos casos es una elección circunstancial y en otros tiene que ver con un estilo personal.

La investigación como una manera de proceder es un punto nodal entre los documentalistas tijuanaenses, aunque no lo encontremos de manera tan explícita en sus testimonios. Ésta aparece como un valor que le da seriedad a la producción audiovisual.

Pavel Valenzuela: “Yo creo que algo así muy notable del trabajo, o del trabajo que he hecho en documental, es la investigación que hay detrás. Trato de que eso sea el fuerte de mi trabajo, con una investigación muy sustentada. Por eso trato de hacerlo escrito también y como un complemento, que las dos por sí solas puedan servir como un documento para la ciencias o dentro de las ciencias sociales, que la tesis sea un documento válido y el documental por sí solo también cuente. Creo que la estructura, el trasfondo del documental, la investigación que se hace, es en lo que me gustaría enfatizar siempre en mis trabajos.”

Concepción Baxin: “Mi formación es en comunicación y regularmente identifico al cine como ficción y al video documental como un género objetivo de investigación y divulgación.”

Además de Concepción y Pavel, una buena parte de los realizadores entrevistados también hicieron referencia a la investigación como una etapa del proceso de realización. Pero la claridad en la enunciación que hacen los dos primeros recuerda a los documentalistas que tienen una formación más clásica y menos experimental. Incluso, por momentos, podría interpretarse que los trabajos audiovisuales tienen una posición subordinada en relación con las investigaciones de corte escrito. Quizá, la diferencia entre estos dos realizadores está en que Pavel no refiere haber adquirido tales nociones

directamente de la formación universitaria y Concepción sí. Sergio Brown, por ejemplo, entiende el ámbito de la exploración de la siguiente manera:

Sergio Brown: “Hay una serie de definiciones de distintos géneros dentro del documental y yo he intentado también trabajar varios. O sea, incluido como te digo, el documental tradicional, que vendría siendo aquel que registra la realidad a través de distintas fuentes, las contrapone y vas narrando una historia para que el espectador haga una deducción o se ejerza un principio de comunicación.”

Una buena parte de su trabajo está dedicado a este tipo de documental. Imparte cursos a jóvenes en universidades que tienen como objetivo darles a conocer la técnica audiovisual para que erijan videos de mayor calidad. En esta misma modalidad es que se ancla el trabajo que realiza con artistas -sobre todo músicos- en su taller de Rosarito, Baja California.

Pero, como podremos notar, hay múltiples maneras de concebir la investigación y la objetividad en el documental. Para Ricardo Silva del colectivo que entonces se llamaba *Nistagmo*, el cine y el video tienen que ver con sensaciones y reacciones. No obstante, desde su perspectiva, el documental requiere además de un ejercicio de imparcialidad.

Ricardo Silva: “No puedes decir que haces documental cuando estás haciendo un documental en contra de algo. O sea, eso no es documental, es una investigación propia que estas haciendo. Porque al momento que tienes una preferencia por una parte..., por ejemplo, se da que el gobierno está haciendo esto mal, estas diciendo en tu documental que el gobierno está haciendo algo mal y tienes esta inclinación a que tú estás en contra del gobierno y todo eso te va a llevar a puras cosas así. Entonces, si quieres hacer una investigación haz para las dos partes. ¿Realmente por qué hace esto el gobierno?, ¿por qué se están robando la lana? Tal vez llegas a la conclusión que no son malos tipos y puedes llegar a muchas conclusiones, que hay mucha gente que está forzada a hacer esto, que tienes que entenderlas (...) Ese es el documental, en el documental tienes que ver bien tu historia, tienes que analizar bien la historia que quieres contar y realmente tienes que ser súper honesto. O sea, yo investigué a este güey, hice esta historia, este güey les va a contar esta historia, este es el documental de este güey. Tú tratas de hacer investigación, pero simplemente para sostener el documental, no debes de influenciar nada en el documental.”

Mientras que unos ponen énfasis en la objetividad, otros lo asocian con la contrastación de fuentes, pero algunos pocos -como Ricardo- consideran que el documental no debe dejarse llevar por inquietudes personales. Esta última, es la única postura que trastoca la idea generalizada de que el documental presenta un fenómeno de la realidad visto a través de los ojos de un grupo de personas.

La participación de los personajes durante la elaboración de los documentales, como estrategia de realización, tiene un importante valor entre esta comunidad de realizadores.

Itzel Martínez: “Me di cuenta que invitarlos a participar, o sea, que no nada más seas tú el que obtienes algo de ellos, sino que ellos se sientan partícipes activos dentro del proceso de trabajo; y más cuando se trata de un audiovisual. Cuando logré eso dentro de ese documental cambió el horizonte totalmente, digamos que el documental caminó así, bien rápido.”

José Luis Figueroa: “Esta idea de la colaboración era bien importante, que ellos tuvieran la oportunidad de no nada más darte una entrevista o que los grabaras en su cotidianidad y ya, es todo. Sino que ellos participaban en el desarrollo del proyecto, incluso durante la producción y en la edición. Hubo casos en donde estaba sentado uno de los que había sido el informante y él ayudando a editar. Eso yo creo que le daba mucha riqueza al programa, le dio mucha riqueza porque no era nuestra voz, era la voz de ellos. Y sin darnos cuenta nos empezamos a aproximar al cine documental, finalmente, el formato era sí, de cine documental.”

Itzel descubrió este método durante el proceso mismo de realización, al percatarse de los beneficios que tenía en la fluidez del rodaje y en la relación con los protagonistas; incluso en lo futuro, decidió plantearlo como una característica central de su trabajo. Bulbo-Galatea, por su parte, encontró este camino como una manera de enriquecer los cortometrajes que hacía para la televisión y volverlos más inclusivos. Pero, tal vez lo más sugerente es que José Luis nos muestra a la metodología participativa como un rasgo que, de manera ineludible, remite al género documental.

En otras ocasiones, un mismo realizador pone en práctica más de una manera de proceder. Según el tipo de documental que quieran hacer en el

momento, las prioridades se reordenan y cobran forma. Una buena muestra de ello es la trayectoria y postura de Adriana Trujillo.

Adriana Trujillo: “Tampoco estoy acomodada con una forma de representar. Me gusta el verité porque lo estoy haciendo ahora con el pollero.¹ Me gusta también el documental performativo porque imprime mi voz en off. Pero también me gusta la observación de la ciudad. Y también me gusta la experimentalidad. Entonces me gusta mezclar las formas de representar. (...) Me gusta mucho el videoarte y también jugar con la deconstrucción de la imagen. Esto que te digo, estoy intentando jugar con el espectador y también reflexionar sobre mi papel como devoradora de imágenes, usurpadora de identidades. En ese sentido de jugar con una identidad y tratar de retratarla en un espacio de una hora. O sea, no lo hablo como *ay*. Pero ahora que estoy trabajando con este hombre es fuerte tratar de representar una vida, tratar de resumir y hacer un balance. (...) A mi me interesa mucho más en este momento la no ficción. O sea, ese territorio que no le llamaría tanto, tanto, documental y me gusta este rollo más abierto, que tampoco tiene que ver tanto con documento o referencia teórica.”

La búsqueda que ha seguido Adriana en el documental tiene un corte más experimental. Esta vertiente se ancla en una de sus preocupaciones principales; a saber, la necesidad de socavar la concepción del documental como una película aburrida. El festival de documental *Bordocs* que Adriana e Itzel organizan en Tijuana cada dos años tiene esta misma línea.

Adriana Trujillo: “Entonces lo que intentamos con traer documental es verlo fresco, vanguardista y lo propositivo que es y lo necesario como arma social, de movimiento, de reflexión o de tan solo ver otras ventanas, otras realidades para no quedarte solo con la tuya y tener otros sabores de todo este mundo. (...) Entonces nos interesa tener un espacio como más maleable y experimental en cuestiones de realidad. Ya no se tiene que contar la verdad con entrevista ni con material de archivo.”

Un caso similar sería Sergio Brown, además del *documental tradicional*, ha puesto en práctica otras formas de proceder. Una se refiere, sobre todo, a la colaboración que tuvo –igual que la fotógrafa Ingrid Hernández- en la elaboración del documental *Maquilápolis*, donde participó como asistente de producción. La otra, a una experiencia más temprana propiciada por su interés

¹ *Félix, autoficciones de un traficante*, 2012, es el documental al que se refiere en la entrevista.

en las dinámicas sociales urbanas: el documental *Salón de baile la Estrella*. De esta manera y con base en las experiencias de estos dos documentales fue concretando sus propios productos, técnicas y estilos que se manifiestan según el proyecto. Una muestra es el *Documental en línea*, que como Sergio menciona: “Tiene que ver con una estructura de documental que no tiene principio y no tiene fin.” En la participación con el colectivo de música electrónica *Nortec*, encontramos un trabajo colaborativo que registra o documenta las dinámicas de los conciertos. La salida o difusión de estos cortos documentales se da en línea, a través de la página web de *Bostich y Fussible* o por *Youtube*. La particularidad de este tipo de colaboración es la combinación entre el registro documental y el fuerte componente creativo de los videoclips.

Sergio Brown: “El proyecto de *Nortec* lo he construido junto con Pepe Mogt, originalmente lo planeamos juntos y hemos trabajado juntos, al hecho de que en este momento yo capacité hasta cierto punto, en nociones básicas del lenguaje cinematográfico a Pepe, con la intención de que él fuera registrando en vivo sus tocadás y las cosas que suceden alrededor de esas tocadás. (...) tenemos un ejercicio funcional en este caso, (...) yo he ido alimentándolo también con productos míos pero a través de esta idea. Entonces, hemos podido lograr un canal bastante, bastante visitado, que cumple con las funciones que nosotros creemos que son necesarias para lo que es la difusión de nuestro trabajo. (...) Últimamente en esta etapa que es *Bostich y Fussible*, soy director de los videoclips y de los documentales, los pequeños documentales que están involucrados en su página.”

En los ejercicios de *autorepresentación* de este mismo realizador, también encontramos la creatividad combinada con elementos documentales. La diferencia estaría en que este trabajo tiene como principal objetivo conocerse a sí mismo; es decir, Sergio fungiendo como protagonista principal en su propia búsqueda. Esta vez, no es *Nortec*, las tocadás o la ciudad.

Sergio Brown: “Últimamente estuve trabajando mucho en eso, como en hacer documental autorepresentativo. Entonces, hago documentales de mí mismo. Eso he estado trabajando como parte de una especie de proceso de autoconocimiento profundo, utilizar al documental casi como una especie de reflejo psicológico de lo que yo soy, o de lo que quiero ver en mí,

o de lo que quiero construir hacia el futuro en mí y que gracias a la edición puedo echar mentira momentánea y construir una visión sobre mí mismo.”

Una arista más del trabajo de Sergio es el documental de corte político; no obstante, esta variante la revisaremos con mayor detenimiento en un apartado posterior.

Un aspecto muy interesante es que las maneras de proceder en la realización de un documental, las características, los temas, objetivos, fines, etc. definirán el tipo de dilemas éticos a los cuales se enfrentarán los documentalistas. Las características del trabajo de Itzel, que consistió en el acercamiento a comunidades marginadas por periodos amplios, la llevó a hacer reflexiones en este ámbito de manera muy temprana.

Itzel Martínez: “Yo me desgasté mucho emocionalmente en esas experiencias. (...) Me hacía preguntas éticas muy fuertes; o sea, como el entrar y salir de un contexto tan problematizado, tan encharcado. Y había lazos afectivos muy fuertes. No era una máscara, sino realmente me involucré y realmente generé cariño y afecto. Esto pasaba casi toda la semana, entrando y saliendo de estos mundos y viendo tus limitantes y definiendo tu postura. O sea, dices: *hasta aquí llego y más no puedo hacer y mi intervención, mi apoyo, mi ayuda...* Como que me salió también esa parte maternal o social o de querer hacer algo. Pero pues ¿qué puedes hacer? Hasta que me quedó claro que lo que yo podía hacer era a partir del lenguaje que yo manejo y que no podía..., no los podía llevar a mi casa. Hasta eso intenté fijate. (...) Y por otro lado hasta dónde era decir *¡ya!*. Fueron como esos momentos muy fuertes, como que me sentía contenta como documentalista, pero me sentía mal como persona. Porque yo decía: *A poco yo ya cumplí mi objetivo, ya tengo mi material, voy a editar.* Porque para editar te tiene que desconectar del campo, ¿y luego qué sigue?, ir a festivales, empezar a pensar como documentalista ¿sí me entiendes? Y yo decía: *y ellas ¿qué están recibiendo?* (...) A mí sí me cambió la vida, yo no sé si a ellas les aportó algo. Hubo algunas presentaciones en donde sí tuve la oportunidad de que ellas vayan. En CECUT hubo un tipo de exposición, el documental todavía no estaba listo pero se integró –como proyecto– una cronología fotográfica. (...) Y en ese fueron y estuvo interesante, como que vivieron esa parte. Creo que había una mesa donde hablábamos y las chicas participaron, eso estuvo bien. Pero ya el documental, como tal, no.”

Esto no significa que los otros documentalistas no se hayan tomado el tiempo de hacerlo, pero retomamos el testimonio de Itzel porque nos muestra

con claridad y soltura algunas de las dificultades de acercarse a la alteridad en condiciones de marginación económica y exclusión social.

Desde la perspectiva de la realización, me gustaría destacar la dificultad de establecer los límites en la relación con los personajes aún después de la etapa de posproducción. También es cierto que en estas situaciones, la inestabilidad de los actores sociales es muy alta; no es casualidad que la participación de las protagonistas en los eventos de exhibición no se haya extendido hacia el documental. Como Itzel me comentó, llegó un momento en que fue imposible localizar a las adolescentes; desaparecieron poco a poco del radio de alcance al que ella tenía acceso.

Los integrantes de *Bulbo-Galatea* también han ido acuñando su propia postura en la relación con los personajes. Para ellos, la inclusión en el proceso de realización, así como el acatamiento de su mirada es un elemento ineludible en la relación con el *Otro*.

José Luis Figueroa: “Y el respeto a los informantes, creo que eso en nuestro caso es algo que nos autoimpusimos y que tiene que ver con la ética. Es su voz, entonces, como va a ser su voz, ellos tienen un acceso editorial, pueden participar en esa parte. Y nosotros tratar de que el punto de vista sea el de ellos, tratar, en la medida de que se pueda. (...) Pero como que esos parámetros sí son autoimpuestos. Ahora, pensar desde otra perspectiva, no tanto de que como realizador pienses que puede tener una función o no, sino más bien como los resultados que puede tener un documental o el impacto. (...)”

Paola Rodríguez: “Creo que de hecho es donde como realizador sí debes ser cuidadoso de saber lo que estás haciendo. Porque igual, a lo mejor no tienes una ética súper así, ni *este documental va a cambiar al mundo*, pero sí saber por lo menos que lo que vas a hacer puede afectar.”

Este testimonio pone de relieve un aspecto esencial, el documental como un proceso que genera cambios irreversibles en los personajes que participaron en él. Vemos, entonces, que en este género encontramos dilemas éticos muy similares a los que se suelen enfrentar los investigadores en las ciencias sociales y las humanidades. Tan sólo en las dos experiencias que hemos expuesto, emergen preguntas como la profundidad adecuada en el

involucramiento con los actores sociales, o bien, el distanciamiento apropiado con las problemáticas que los atraviesan. Pero a diferencia de las disciplinas mencionadas, una de las conclusiones a las que suelen llegar los realizadores, como vemos en el caso de Itzel, es que el lenguaje audiovisual representa una manera de hacer algo. Contribuir a modificar la situación que les preocupa y están retratando. Por último, aprovecho para preguntar si “pensar como documentalista” implica necesariamente la disolución –aunque sea temporal– del vínculo erigido. Pero, sobre todo, para señalar la relación entre realizadores y personajes, como otra de las tareas pendientes en la investigación de la producción audiovisual contemporánea.

El tema de la ética nos lleva de manera irremediable al ámbito del deber. Es decir, preguntarse si la práctica audiovisual dedicada al documental conlleva intrínsecamente un compromiso en el imaginario de estos realizadores, y en qué consiste.

Paola Rodríguez: “Yo pienso que tiene el deber que el mismo director o realizador se imponga, o el equipo de trabajo que lo está haciendo se imponga. Sería muy general decir: *todo el documental debe*, no sé, hablar de la realidad social y tratar de cambiar el mundo, y dices: *¡Ay, y si yo lo quiero hacer para divertirme!* O sea, al final de cuentas lo va a ver alguien y se va a enterar de otro mundo, ¿y si yo lo quiero hacer nada más por eso?; porque como que se me haría tajante. Pero sí creo que cuando uno lo hace, o un equipo lo hace, sí tiene unos parámetros de decir: *lo vamos a hacer porque queremos decir lo que nos molesta de la ciudad o queremos hacer esto, o simplemente queremos divertirnos.*”

José Paredes: “No te podría dar una respuesta definitiva que refutara todo porque cada quien tiene sus diferentes sensibilidades, cada quien te va a dar diferentes cosas, yo también tengo la mía. (...) Realmente era contar una historia lo más coherente posible, y al ser coherente incluye ser analítico.”

Sin duda, entre esta comunidad realizadores, lo que se entiende por deber es algo que variará en función de lo que determine cada realizador o equipo de trabajo; en ocasiones, incluso, dependerá del proyecto que se encuentre en marcha. Pero si miramos con mayor detalle, podremos observar

la diversidad de sitios desde los cuales se ancla el compromiso que está implícito en la práctica audiovisual.

En ocasiones, se vuelca hacia el quehacer mismo. Contar una historia, según menciona José Paredes en el testimonio de arriba. O bien, lograr una estructura dramática apropiada y respetar el adeudo con los personajes, como señala la voz de Itzel a continuación.

Itzel Martínez: “Aunque tu manera de narrar sea compleja -como algunos autores que complejizan el discurso, no te lo dan así tan digerido-, a fin de cuentas hay un mensaje muy claro, que es tu compromiso, que esté bien escrito, bien narrado. Entonces hay un compromiso con el personaje, tienes el compromiso con tu público, con qué es lo que les quieres dar, a dónde quieres llegar con ellos en esa experiencia de ver tu película y yo le sumo el compromiso con el tema, con los personajes, con las historias, con tu compromiso como autor. Porque tampoco ni estas vendido con el personaje, ni estás vendido con el público. A fin de cuentas, tú tienes un compromiso con lo que quieres dar, con lo que quieres hacer, por qué estás haciendo eso, por qué estas gastando esos recursos en hacerlo.”

No obstante, desde la perspectiva de esta realizadora, siempre hay una motivación personal que se engarza con ciertas responsabilidades del quehacer documental y el lenguaje audiovisual.

Pavel y Concepción, por ejemplo, depositan el compromiso del documental en la búsqueda de franqueza al acercarse a determinados actores sociales o referirse a una problemática.

Pavel Valenzuela: “Creo que el documentalista tiene que ser muy sincero y hablar con la verdad y pisar desde donde está hecho su trabajo.”

Concepción Baxin: “La tarea de plantear una situación desde diferentes perspectivas y de la manera más objetiva posible y la misión de hacer reflexionar al público.”

Otros más como Sergio y Adriana, hacen referencia al deber del documental como una manera de trastocar ciertas dinámicas de exclusión. Por un lado, las que establecen los medios masivos de comunicación. Por otro, aumentar la representatividad de los sectores de la población más suprimidos por estos medios.

Sergio Brown: “Hay veces que el documental puede tener un deber, hay veces que no. Cuando existe un silencio atroz como el de los medios masivos de comunicación en México, y cuando existe una dictadura evidente, disfrazada de una democracia, sí hay una responsabilidad del documentalista en términos de intervenir lo que ahí afuera está sucediendo. Y a través del arte, hacer actos de contrainformación y de resistencia. ¿A qué?, pues al poder, a lo que nos oprime, a lo que nos ata, a lo que nos mantiene aferrados a ideas inoperantes para tener una sociedad en paz, floreciente y vibrante.”

Adriana Trujillo: “Todos los que trabajamos con imagen, sonido, medios, pues tenemos el privilegio de tener acceso, primero a esas herramientas que cada vez se van haciendo más democráticas y de fácil acceso. Pero mientras seamos menos, tenemos la tarea de transmitir o tratar de integrar a los que están menos... En el caso del documental, a los que están menos representados. No para tratar de decir una verdad, ni para tratar de encontrar el cine, sino para tratar de hacer esta verdad más rica y más compleja. Porque entre más opiniones y miradas haya, pues más colores y más sabrosa va a ser.”

Después de haber revisado ideas presentes en la práctica audiovisual entre los realizadores tijuanenses, tales como la documentación, el registro, el cuestionamiento, la conexión y la aprehensión de la realidad; o bien, las características presentes en sus trabajos, nociones de ética y deber vinculadas con el documental, consideramos que el lector cuenta ahora con las herramientas suficientes para entender las utilidades del documental y el papel que juega en la reproducción social contemporánea de la urbe fronteriza.

Comunicar para cambiar

En la última parte del apartado anterior revisamos la noción implícita de deber que existe en la elaboración de un documental, en este, haremos una disección más fina que nos permitirá observar la comprensión del documental como un instrumento de comunicación que genera cambios; ya sea por sí solo o de manera intencional.

Héctor Villanueva: “Casi siempre detrás de la intención del video documental, no sé si velado, o no tan veladamente, o inconscientemente, hay una intención de hacer algo con la realidad, de incidir, de influenciar. En las cosas así muy a la brava de convencer, cuando es muy panfletario el asunto de convencer, de tirar línea. Cuando no, de mostrar, de

conmover, de sensibilizar. Y de acuerdo a la temática, yo creo que esa gente sí busca un espectro mucho más amplio de incidencia. Más allá del círculo de amigos, más allá del círculo académico.”

Generalmente, cuando pensamos en cambios o transformaciones sociales tendemos a imaginarlas –en primera instancia- a gran escala. Pero al ver que los alcances de exhibición de un documental son reducidos en relación con otras vertientes como el cine que se produce en Hollywood, nos preguntamos cuál es la incidencia real que puede tener un trabajo de este tipo. Los realizadores tijuanenses son bastantes realistas al respecto.

Sergio Brown: “Creo verdaderamente en el documental como un instrumento de cambio de conciencia, no a nivel masivo, pero en grupos determinados que son con los cuales me interesa hablar.”

José Luis Figueroa: “Yo sí creo que puede ser una herramienta factor de cambio o de por lo menos como un medio más para la reflexión y que es muy accesible, que pasa ciertos bloqueos que puede tener el espectador, como que pasa bien. A lo mejor un libro es más difícil, o no sé, el mismo arte, veo un cuadro, por muy chingón que sea a lo mejor no logra a veces tocar como puede tocar el documental, desde mi punto de vista.”

Si bien el documental está aún lejos de convertirse en la panacea de la comunicación y la concientización, es necesario observar en qué coordenadas, esta comunidad de documentalistas, sitúan las ventajas. Además de lo que menciona José Luis, es importante tener en cuenta el predominio actual del lenguaje audiovisual, mismo que revisamos en el primer capítulo de este texto. El documental por sus características audiovisuales resulta actualmente más accesible para atrapar la atención de una persona, que la lectura de un libro. Por varias razones, hace falta mucho menos iniciativa y determinación para sentarse a ver un documental que para leer un texto. Por ejemplo, sólo algunos géneros literarios como cuentos, crónicas o novelas cortas se pueden leer completos en dos horas o menos. Un documental dura como máximo ese tiempo.

Ahora bien, para que un documental pueda detonar cambios o generar cierta resonancia, incluso en una comunidad reducida, se requieren ciertas

condiciones que permitan vincular el tema tratado con las inquietudes del público.

José Luis Figueroa: “Puede coincidir que un documental tenga tal impacto que encabece un movimiento. Y creo que los documentales más exitosos son los que en el momento en que salen, ya están dadas las condiciones, que el realizador se conectó y a través de él, captó el sentir de algo que ya estaba ahí y al presentarlo, traducido y amplificado en un medio como es el cine, pues provoca que amalgame algo que ya estaba listo para. (...) Por ejemplo, este video de *Participación* que hicimos, una de las organizaciones no gubernamentales que está trabajando en Tijuana en contra de las desapariciones forzadas y la impunidad, es una ONG de activismo, que busca la participación ciudadana para cambiar. O sea, que se cambien políticas y se resuelva ese problema de que hay muchos desaparecidos en Tijuana. Ellos participaron en cierta medida cuando estábamos haciendo el proyecto, cuando se los presentamos les gustó como herramienta para ellos, entonces ahora donde van a una entrevista o algo, ponen el video que nosotros hicimos para decir lo que ellos quieren decir. Porque más o menos lo que se dijo ahí les funciona a ellos como discurso. Entonces, creo que ahí es donde pues dices: *sí tiene una función, puede llegar a tener una función que va más allá de mero entretenimiento*”.

Es importante notar que los cambios planteados por los realizadores se conciben, principalmente, entre el público que tiene acceso a ver documentales. Es decir, no entre los personajes que formaron parte de ellos y que, sin lugar a dudas, fueron trastocados por estas producciones. Pero también que, hoy en día, el documental se presenta como una manera de dar salida a las preocupaciones que genera una problemática o un fenómeno.

Descubrir, conocer-registrar y apropiarse: Tijuana

Para un porcentaje importante del conjunto de documentalistas tijuanaenses, su primera etapa como realizadores estuvo marcada por la necesidad de conocer la ciudad –con sus espacios y personajes- así como las dinámicas de la frontera.

Itzel Martínez: “A mí me interesaba mucho conocer mi ciudad, era como una preocupación. (...) Como que me hacía mucho ruido pensar que no

conocía la ciudad en la que estaba, que mi dinámica dentro de la ciudad se desarrollaba, incluso geográficamente, en ciertas áreas, con ciertas dinámicas, con cierta gente. Y el resto que también era lo tijuanense ¿qué onda, no? No sé por qué de pronto tuve una inquietud, así profunda, de irme internando en realidades que no eran las mías, pero que igualmente eran como muy propias y muy el resultado de la frontera, de la vida fronteriza.”

Sergio Brown: “Los primeros cuestionamientos, en este caso míos como artista era: ¿qué es la urbanidad? Hacer la diferencia entre lo que era la ciudad y la urbanidad. La urbanidad como aquello que transitaba, que transita, el material humano que transita, da sentido y ordena la vida social. Ordena o desordena, ¿quién sabe?”

José Luis Figueroa: “Lo que te deja este trabajo es que te va transformando en el camino. Cuando empezamos, yo en mi caso, no conocía muchas partes de la ciudad, ni sabía muchas cosas que estaban ocurriendo. Pero fue por *Bulbo* que empecé a conocer mucho más mi ciudad y la gente que la hace.”

Esta necesidad por conocer el entorno la encontramos también en otros realizadores, quienes -además de los que acabamos de mencionar- ven en el documental el medio más propicio para lograrlo. Sin duda, para otros jóvenes tijuanenses, hubo otras maneras de hacerlo como la literatura, la fotografía o las artes plásticas. Lo cierto es que ellos echaron mano de la socialización de la tecnología digital y supieron cómo aprovechar sus ventajas.

La distinción que hace Sergio Brown entre la *ciudad* y lo *urbano* resulta sugerente. Hasta donde entendemos, cuando habla de *ciudad* se refiere al espacio físico. Mientras que *urbanidad* tiene que ver con las dinámicas que se generan en esa área y con los actores sociales que la protagonizan. Lo interesante es que el segundo punto, lo urbano, nos remite de nueva cuenta a la generalizada preocupación por observar, conocer y entender la ciudad; incluso cuando el realizador marque una distinción entre uno y otro término.

Otra tendencia que se adscribió al documental tijuanense, es la necesidad de acortar la distancia entre grupos que se encuentran cercanos en el espacio físico pero lejanos en el espacio social. La productora independiente, *Galatea-Audiovisual*, se acercó al documental sobre todo a partir del trabajo que hicieron con el programa de televisión *Bulbo*. Aunque esta etapa en la vida de

la productora y sus integrantes haya quedado atrás, consideramos que los intereses y preocupaciones que motivaron la creación de *Bulbo TV*, siguen estando presentes en los documentales que han realizado en los últimos años.

José Luis Figueroa: “El programa de televisión le pusimos *Bulbo* porque bulbo es un dispositivo electrónico que en su momento revolucionó las comunicaciones, está muy ligado a la idea de la televisión antigua. Pensamos que era pertinente llamarle *Bulbo*, que aparte el bulbo es algo que arroja luz, entonces pensamos que el programa arrojaría luz y sería un nodo de comunicación entre realidades que podrían estar distanciadas por intereses, por niveles socioeconómicos, estilos de vida. Y que a pesar de estar viviendo en la misma ciudad, tú no te enterabas de lo que estaba pasando a unas cuadras y podría ser interesante. Entonces, lo nombramos *Bulbo*.”

Itzel Martínez, que es algunos años menor que José Luis por lo que no coincidieron en la etapa universitaria, menciona algo similar al manifestar que le surgió una fuerte necesidad por conocer realidades que no eran suyas pero que le eran propias. Es decir, si bien ella no estaba cohesionada por las carencias económicas de la mayor parte de las personas con las que podía haber compartido el transporte público, por ejemplo, era partícipe de su dinámica al estar en el mismo espacio. Da la impresión que, entre los realizadores tijuanenses, una ciudad que siempre habían vivido y experimentado de manera continua y lineal, de pronto la descubren plagada de discontinuidades; en otras palabras, de diversidad cultural. Ante la sorpresa les nace un impulso por conocer y aprehender la multiplicidad de formas que encuentran en el entorno.

Ahora bien, revisando con mayor detenimiento la necesidad de acercamiento entre habitantes que frecuentan y habitan la misma ciudad, podemos discernir los pasos mediante los cuales se reduce dicho camino en la realización de un documental. La primera distancia social que acorta es, sin duda, la que hay entre los realizadores y los personajes. Exige un mínimo de conocimiento, diálogo, negociación, comprensión y acuerdo entre las dos partes. El segundo recorte se da cuando determinado público ve el documental y conoce la perspectiva de un *Otro* u *Otros*. Finalmente, un tercer ajuste, ocurre

en el momento en que ese *Otro* se encuentra reflejado en la *pantalla*; un momento que la mayoría de las veces se encuentra restringido para los grupos marginados.

Desde nuestra perspectiva, es posible percibir que tales búsquedas provienen en primer lugar, de una incipiente apropiación del espacio urbano que habitan y reconocen como suyo. En segundo, de la conciencia de ser parte de la diversidad cultural de la región. Con excepción de Concepción Baxin y Luis Gerardo Rojas cuya serie *Paisajes Monumentales* escapó a la circunscripción tijuanaense, el resto de los realizadores han elaborado reflexiones en torno a la ciudad fronteriza que, evidentemente, transitan, producen y reproducen.²

Podemos, entonces, traducir el interés por el entorno como una manera de apropiárselo, de familiarizarse y entenderlo para hacerlo suyo. Recordemos, en este punto, la lozanía de la ciudad. Mencionamos en capítulos anteriores que sólo hasta hace pocos años, es posible observar la emergencia de generaciones de habitantes nacidos en Tijuana. Lo más común era encontrar gente que había migrado a la ciudad siendo muy pequeña. Por otra parte, la ciudad ha sido –incluso en la actualidad con las restricciones– uno de los principales sitios de paso hacia Estados Unidos. Esto provoca, primero, que siempre haya gente en tránsito. Segundo, al no poder cruzar hacen de ésta su ciudad de destino. Tales dinámicas provocan que Tijuana esté en permanente transformación y crecimiento. Al convertirse en documentalistas, hacer uso de las instituciones, de los centros culturales, crear espacios independientes, etc., pero también al hablar de la ciudad, Tijuana deja de ser sólo un sitio de paso, de juego, de fiesta, de actividades ilícitas y se convierte en un entorno propicio para el arte, para la formación universitaria, para la realización audiovisual, etc.

Incluso entre aquellos realizadores que no se dedican exclusivamente a hacer documental, las calles de Tijuana y la frontera constituyen también la materia prima del material que generan. Hasta donde nos muestra el siguiente

² Más adelante dedicaremos un apartado a este caso.

testimonio, el entorno es más abstraído en forma de escenarios, que de problemáticas. Si bien estos últimos se les presentan como apocalípticos, los encuentran igualmente fértiles e inspiradores.

Salvador Ricalde: “Mi trabajo es totalmente influenciado por la ciudad O sea, es una temática urbana, totalmente. En las modalidades de lo que he hecho... No me gusta llamarle documental pero es documental de alguna forma, que son esta recopilación de imágenes y de audio que es un poquito más abstracto, pero siempre creando un concepto, una catarsis a partir de ello. Por otro lado está lo que es ya la ficción pero esta ficción también tiene que ver mucho con lo que pasa en la ciudad, en este caso Tijuana y que son más enfocados como hacia la ciencia ficción. Para mí el hecho de vivir en Tijuana es como vivir en un escenario dado de ciencia ficción. O sea, no me tengo que gastar mucho en producción y puedo crear esas atmósferas. Creo que Tijuana es un lugar muy especial en dónde se puede generar este tipo de temáticas que son futuristas, apocalípticas. Y en este caso pues el cortometraje que he hecho, se ha abordado mucho por ese lado.”

En una buena parte de los testimonios es posible observar ideas muy similares pero con planteamientos discursivos distintos. Lo anterior sugiere que más allá de un grupo cerrado y homogéneo de realizadores reproduciendo las mismas imágenes, los intereses que motivan la producción audiovisual tijuanense dedicada al documental reflejan inquietudes de un sector que trasciende, incluso, los grupos de amigos.

Sin embargo, en esta Tijuana como lugar común, encontramos un nuevo matiz. A saber, la necesidad de entender la ciudad y sus circunstancias, reflejándola con profundidad y honestidad, cuidando de no reproducir los estereotipos que aquejan a la región. Destaca, además, la búsqueda por universalizar los temas mediante una exploración recóndita de la condición humana. Ante este nuevo y peculiar destello, es nuestra tarea preguntarnos por el contexto o las inquietudes que lo propiciaron, lo mismo que estar atentos a otros discursos similares en torno a la región.³

Iván Díaz: “Todo lo que tiene que ver con mi trabajo más personal o en los proyectos que me involucro ya de manera más personalizada, pues sí, se trata de ser cuidadoso, que tenga cierta profundidad. (...) tener cuidado de que sí sea una visión al menos honesta y que sí trato de buscar aspectos

³ Más adelante volveremos sobre este punto.

profundos de la frontera. Un poco busco que si se va a hablar de los clichés fronterizos, se busque otra perspectiva de esos clichés y que si no, se traten otros aspectos de la frontera que no han sido tan abordados. (...) Entonces, por ahí va, aunque trabajemos desde la frontera y desde lo que tiene que ver con nuestro alrededor, realmente tratamos de universalizar los temas. Que la premisa principal sea ésa finalmente: adentrarse al aspecto del complejo humano; ya sea a nivel emocional, a nivel de problemática social, política o cualquier tipo de tema social, o descriptivo, social a cualquier nivel.”

Con base en los testimonios presentados hasta ahora y en los documentales elaborados por estos actores sociales, podemos decir que el deseo de descubrir, conocer y apropiarse la ciudad, entre una buena parte de los realizadores tijuanaenses, se volcó a explorar –principalmente- cuatro vertientes temáticas: personajes urbanos, actores sociales en condiciones de marginación, política, dinámica fronteriza y violencia. Aunque, debemos reconocer, que cada una de ellas tiene sus aristas o enfoques, pero también que en ocasiones los grupos temáticos mencionados se vinculan entre sí.

Las exploraciones de los personajes urbanos en el documental tijuanaense son muy variadas. En términos generales, la intención está volcada a conocer la ciudad a través de las personas que la habitan y desempeñan determinada actividad en ella. Los cortos que *Bulbo* hizo para la televisión exploraron el oficio de los taqueros, la dinámica en los mercados fronterizos, los fotógrafos de turistas con las tradicionales cebras tijuanaenses en la calle Revolución, bailarines de salón aficionados, etc. Durante la entrevista de Itzel, por ejemplo, mencionó que una de sus primeras propuestas fue hacer una serie de cortometrajes documentales que abordaran la vida laboral de un aguador, un calafiero⁴ o alguien que trabajara en un cine porno, entre otras actividades que les interesaban a ella, Sergio Brown y José Luis Martínez durante la etapa final de la licenciatura. *Salón de baile La Estrella (2000)*, fue uno de los documentales de aquella serie que logró materializarse.

Itzel Martínez: “Ese primer documental de *Salón de baile La estrella*, pues es muy particular. Es un salón de baile que esta en el centro, en la calle

⁴ Conductor de *calafia*; es decir, camión o transporte público.

sexta. (...) muy popular, de la clase trabajadora migrante que es de lo que más hay en Tijuana. Pero el perfil que nosotros le dimos al documental era particularmente a los bailadores de cumbia. Y los bailadores de cumbia vienen del DF o del centro del país. No hablábamos de ellos y sus vidas, sino más bien del baile, y el baile como detonador de energías y de cómo sacaban ellos otra persona al bailar y desde el vestirse y presentarse en el salón de baile y todo eso. A mí se me hizo así como sumergirme en un universo muy interesante, muy ajeno.”

Los siguientes dos testimonios nos confirman cómo los realizadores tijuanaenses han hecho del cotidiano un terreno donde cosechan los temas de la producción audiovisual.

Salvador Ricalde: “Tengo un amigo que es luchador, me invitó: *sabes qué me voy a retirar ya de la lucha, ¿quieren ir?* Así como días antes dije *güey, este güey se va a retirar, me está invitando, tengo todo el acceso ¿porqué no grabarlo? a ver qué sale.* Le dije *sabes qué, te voy a ir a levantar a tu casa, ¿a qué hora te levantas?; Pues a las siete; Voy a llegar antes de las siete y te voy a grabar todo el día hasta que acaba la lucha y todo el rollo. ¿Tienes algún problema?; No; Sobres.* Entonces como este tipo de ejercicios estoy haciendo , que en este caso es el retiro de un luchador.”

José Luis Figueroa: “Nos interesaba mostrar las manifestaciones culturales que, al estar siendo tocadas y en tus intereses inmediatos, te das cuenta que hay una banda de chavos que está interesante y que vale la pena contar su historia o... Por ejemplo, Paola que fue reportera de un periódico local que se llama *El frontera*, ella cubría deportes, entonces iba mucho a la lucha libre y entonces: *hay que hacer algo sobre luchas*, y así. Como que con lo cotidiano, nuestra cotidianidad nos fue abriendo los caminitos para diferentes temas y realidades que estaban cohabitando en Tijuana y que no habían tenido reflejo en los medios.”

Encontraremos, además, una búsqueda metodológica que tiene entre sus objetivos principales, ya no sólo conocer una realidad cotidiana -aunque ajena- y reproducirla visualmente, sino discernir sus profundidades. Es decir, trascender las barreras de las estadísticas y los estereotipos que se asocian con comunidades marginadas. Para romper la reproducción de estas ópticas externas y conocer las problemáticas desde la perspectiva de los actores sociales inmersos en ellas, optaron en su momento por contar la historia desde la perspectiva de los personajes, o bien, incluir la participación de éstos en el proceso de realización.

En relación con *Que suene la calle* (2004) y *Ciudad Recuperación* (2005), Itzel comenta sus principales motivaciones y experiencias:

Itzel Martínez: “Quería acercarme, ya no a adultos sino a adolescentes o más pequeños, que viven la ciudad, que recorren las calles, que viven la calle y que reflejan problemáticas de frontera muy particulares. Y, narradas por ellos, era más o menos como mi propuesta inicial al hacer *Que suene la calle*. (...) Entonces, quería encontrar esta problemática social de la frontera, desde un momento en la vida donde, para mi gusto, son más resultado del contexto, que ellos como autores de una problemática personal. Se me hace que ese momento de la adolescencia están en ese punto en donde son resultado de un rompimiento de muchas formas, económico, familiar, cultural, político, social, de todos tipos. Pero ya empiezan a ser autores de una autodestrucción porque empiezan también a enfilarse en el rollo de las mafias, del tráfico de drogas, de prostitución y etcétera. Entonces, se me hacía un momento muy complicado y muy delicado. Y aparte que habían experimentado, yo decía en ese momento, más como víctimas, muchos problemas de frontera que los podemos encontrar en esta ciudad. (...)

El documental que hice después fue más o menos una continuación de *Que suene la calle*, pero al mismo tiempo muy opuesta. Se llama *Ciudad recuperación*, y ahí volví a trabajar con un perfil marginal de drogadictos o así clasificados. (...) Digamos que drogadictos que habían experimentado la calle, la cárcel algunos de ellos, que tenían toda esa vivencia de una ciudad, y la propuesta no era volver a ver la ciudad llena de problemas sino más bien que desde esa perspectiva, desde esa experiencia de vida en esta ciudad se hablara del ideal, se formara, se creara una ficción, una videoficción -decía yo-. Porque es una realidad que sólo existe para el video, en donde ellos se permitieran describirse a sí mismos, crearse a sí mismos, definir quiénes son, cómo se llaman, a lo que se dedican. (...) Entre todos definieron las reglas de la nueva ciudad y se tomaban muy en serio tener los pormenores y pensar en cuáles serían las dinámicas, las reglas, su participación. En ese contexto, ellos crearon su personaje, le pusieron nombre. (...) Por ejemplo, uno de ellos, el que había tenido años de cárcel, que tenía una trayectoria oscura más grande, se llamó a sí mismo Bambi y era Bambi, y era médico y ayudaba a los demás. Tenía como toda una visión así. Y yo digo, desde el ideal podemos conocer también muchísimo o hablar muchísimo más de nuestros personajes.”

Desde la perspectiva de la realizadora, una de las bondades de la metodología participativa, está en que puede compartir la autoría con los personajes; pero sobre todo, permite obtener una visión que trasciende los

lugares comunes. Cabe mencionar que Itzel no duplicó el mismo ejercicio con comunidades distintas. En el primero, los personajes hablan directamente de sus vidas y las condiciones que les rodean. Mientras que en el segundo, lo hacen desde una perspectiva imaginaria. La edificación de la ciudad “ideal” vale la pena destacarse como procedimiento, ya que al proyectar una idea de sí mismos, los personajes pueden ofrecernos un recuento de sus expectativas e ilusiones, pero también un referente de las carencias y privaciones que los rodean.

Una intención similar encontramos en *Dragones Urbanos* de Pavel Valenzuela, quien acuñó una estrecha relación con los protagonistas misma que lo llevó querer mostrar con la mayor nitidez posible la situación de los *tragafuegos* y vendedores de los semáforos de las calles de Tijuana.

Pavel Valenzuela: “Con *Dragones Urbanos* me involucré. Son cuatro años de trabajo, me involucré totalmente con ellos, son unas personas muy conflictivas por su situación social. Y, ahí ya viendo cómo viven, ya entrando en confianza con ellos, pues dije: *tengo que mostrar sus vidas tal y como son*. Y me agarró una bandera y dije: *esto tiene que salir contado por ellos*. Y pues ahí el objetivo fue que se viera, que se viera cómo estos grupos están viviendo, denunciar al grupo con la corrupción que hay hasta en las estructuras informales de trabajo, en la calle, y ese era el objetivo de este trabajo.”

Además de la ciudad y sus personajes, Pavel se ha acercado a otros temas como la música y la religiosidad popular; es decir, comunidades y personajes que encuentra como fenómenos emergentes.

Si bien los documentales que hemos revisado hasta ahora emplean un ojo crítico en el entendimiento del entorno, otra característica interesante que encontramos en el universo tijuanense de producción audiovisual es la que se vincula de manera explícita con los movimientos políticos. En este ámbito destaca el trabajo de Sergio Brown, quien entiende al documental como una entidad libre de las sujeciones convencionales que suelen determinar a los grandes medios. Al gozar de esta autonomía, el producto audiovisual se convierte en una herramienta de cambio, un instrumento que crea conciencia.

Sergio Brown: “He trabajado desde hace tiempo, desde 2005, una pata en el documental, que en términos, supongo, creo -es una suposición, pero por sentido común- que es una de las vertientes del documental, que tiene que ver con lo político, porque el documental de una u otra forma sustituye lo que los medios no dicen en su momento o no lo dicen con la profundidad que lo tienen que decir, o lo dicen de la manera que ellos quieren decirlo. Entonces, de una u otra forma, el acercamiento con el documental político responde a mi formación como persona. Desde joven yo he tenido actividad política, en términos de estar reflexionando sobre el acontecer de la vida social, ¿no?, de entrada. Desde joven y después como estudiante y ahora como persona de 32 años, sigo haciendo lo mismo. Solamente, lógicamente, que conforme uno va adquiriendo habilidades va también aplicándolo a ese pensamiento que es el pensamiento político.”

En su voz también encontramos la maleabilidad como un rasgo que atribuye al documental. En buena medida, esta percepción se debe a que el documental es entendido como una herramienta, y como tal siempre ha sido útil para las necesidades políticas de Sergio. Él no muestra una preocupación por construir imágenes con determinadas características, tampoco por profundizar en la condición humana; sus necesidades están en otra parte. Es decir, en el exterior del documental.

Muestra de lo anterior fue el movimiento *Todos somos un mundo pequeño*, el cual inició en 2008 primero con la destitución del director del CECUT –que gozaba del apoyo y legitimidad de la comunidad artística tijuanense- y después con la imposición de Virgilio Muñoz, como director del Centro. En esta problemática Sergio se dio a la tarea de registrar la movilización de los artistas y difundirla a través de Internet. Un ejemplo más sería su participación en el “Grupo de Medios Alternativos del Gobierno Legítimo de México”, encabezado por Andrés Manuel López Obrador, cuyos registros circulan en blogs vinculados con el movimiento de resistencia civil.

Sergio Brown: “En términos de los objetivos que yo tengo como artista o como documentalista, como comunicólogo, cineasta, son prácticamente responder a mis aparatos conceptuales ideológicos de ese momento. Soy una persona en constante reelaboración, es una especie de construcción de sí mismo constante y, entonces, yo así actuó y así hago mi trabajo. En este momento, por ejemplo, pertenezco a un movimiento que se llama

Todos somos un mundo pequeño y ese es mi objetivo en este momento. Porque creo en lo que ese movimiento está expresando, que es pedir democracia, destitución de un funcionario que no debe estar ahí porque es ilegítimo y entonces en eso creo. Y ese documental es lo que en este momento me caracteriza, en estos cuatro o cinco días.”

Otra vertiente temática principal se sitúa en lo que los mismos documentalistas tijuanaenses denominan como: “temas cotidianos”. En este ámbito emergen las dinámicas fronterizas de la región Tijuana-San Diego como un referente diario, ineludible, que atraviesa su andar. Al mismo tiempo, sobresale la importancia que otorgan a estos fenómenos liminares como una condición básica para adentrarse –audiovisualmente- en su comprensión. Para mostrar esta inclinación hemos elegido tres producciones que, desde nuestra perspectiva, reflejan -de un extremo a otro- la gama de fenómenos que motivan la producción audiovisual dedicada al documental.

Bulbo-Galatea, quien tiene como objetivo la participación e intervención de los personajes en el proceso de realización, en tanto herramienta para atajar la distancia social, tiene varios cortometrajes documentales que exploran estas temáticas. Uno de los que nos parece importante destacar por el tipo de población al que se acercan y la clase de reflexiones que hacen es *De A a B ó Tijuana to L A*.

José Luis Figueroa: “Se llamó *De A a B*, que fue la que hicimos un video entrevistando a gente que era de Tijuana pero que habita en Los Ángeles. Y un tipo de migración que, digamos, de un nivel socioeconómico más alto e involucrados en el arte y la cultura; pero que es muy común encontrar gente que no encuentra espacios aquí y se va a Los Ángeles. Nosotros somos migrantes de ese tipo. O sea, no tendríamos que estar allá si hubiera las oportunidades que debe haber en México (...) Los personajes eran cuatro o tres que se tuvieron que ir a Los Ángeles a buscar mejores oportunidades. Entonces, era la historia de ellos.”

Menor a diez minutos, fue realizado para uno de los programas de *Bulbo*. En él se aborda la movilidad de la zona fronteriza y, sobre todo, las transformaciones que suceden en algunos habitantes de Los Ángeles, California, que son originarios de Tijuana. Entre ellas, encontramos aspectos

diversos como el reconocimiento y valoración a la ciudad de origen por la formación cultural que les heredó en tanto miembros provenientes de esa comunidad; la pérdida de confianza al trasladarse al interior del espacio tijuanaense como resultado de la violencia y de haber habitado una ciudad *segura* como Los Ángeles; finalmente, la reflexión acerca de volver o no a vivir en Tijuana. Sin embargo, consideramos que los aspectos mas relevantes de este video documental son, por un lado, la inevitabilidad de reflexionar sobre el entorno –la dinámica fronteriza, con los respectivos límites y posibilidades-. Y, por otro, la identificación por parte de los integrantes de *Bulbo-Galatea* con la dinámica migratoria en esa zona del país. Recordemos que una parte de este colectivo productora vive y trabaja en Los Ángeles.

Félix: autoficciones de un traficante (2012) de Adriana Trujillo, es una producción que no podemos dejar de mencionar, pues se sitúa en esta misma línea inquieta por la dinámica fronteriza. Es su último documental terminado, se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG). La entrevista que tenemos con Adriana se realizó cuando tenía poco tiempo de haber iniciado el proyecto. En aquél momento se llamaba *Tres*, tenía como objetivo principal explorar la perspectiva de un escurridizo personaje fronterizo: el *Pollero* o *Coyote*; y reflexionar sobre el cuerpo como mercancía en esta transitoriedad espacial que constituye a Tijuana.

Adriana Trujillo: “Y ahora estoy haciendo un proyecto que se llama *Tres* y es particularmente sobre el oficio de un *pollero* que me encontré curiosamente en otra producción, lo conocí ahí y a partir de esa relación se formó una confianza interesante y me está mostrando todos los trucos y los vericuetos acerca de su mirada, acerca del fenómeno de la migración, pero a partir del oficio del que cruza. Porque es como la mirada que hace falta. O sea, se ha hablado de los migrantes, han hablado de las familias, han hablado de la policía, pero la voz del *pollero* no está. (...) Y también socialmente –ya, de entrada- [es una figura] mala, estigmatizada. Él hace un oficio y yo lo estoy tratando de ver a partir de ahí. Pero lo estoy relacionando con el cuerpo como mercancía. Esta Tijuana tiene todo eso, estos cuerpos con los cuales se puede mercadear aquí muy fácilmente. Entonces, voy a abordar el cuerpo como mercancía en esta ciudad... Que

no va a pasar lo mismo en Colima. Ahí un cuerpo no puede ser tratado como mercancía igual que aquí.”

Esta misteriosa figura ha sido representada en innumerables ocasiones en el cine de ficción. En efecto, suele estar asociada a situaciones de violencia, muerte, corrupción, etc. Sin embargo, coincidimos ampliamente con la observación de la realizadora acerca de las pocas certezas que tenemos de este personaje. Esta laguna se extiende incluso a las investigaciones hechas desde la antropología o, más ampliamente, las ciencias sociales; evidentemente, por los riesgos que conlleva. Desde la perspectiva del documental tijuanaense⁵ podemos afirmar que el único referente previo que encontramos de este actor social se hizo hace veinte años –aproximadamente- de manera tangencial en uno de los documentales del COLEF. El lapso entre uno y otro documental, refleja de manera contundente la dificultad de acercarse al tema. De manera muy breve, en una entrevista no mayor a un minuto, en el documental *Tijuana* realizado por el COLEF, se muestra a un par de *polleros* que cuentan cómo fue una condición de privación económica y laboral la razón que los llevó a convertirse en traficantes de personas; es decir, nos muestra el lado humano de este fenómeno social. Adriana tiene la misma intención, sólo que ella logra hacerlo como tema central de una pieza documental.

Adriana: “Ahora que estoy trabajando con este hombre es fuerte tratar de representar una vida, tratar de resumir y hacer un balance. Tampoco hacer una apología de que sea *El Pollero* que ayuda y que... pero tampoco hacer *El Maldito*.”

Como todo proyecto, que nunca termina como empieza, *Tres* se convirtió unos años después en *Félix*. La sinopsis que actualmente podemos encontrar en la página oficial del documental es:

“Félix es actor de video homes y traficante de personas en Tijuana, desde donde dirige una red de cruce ilegal de personas. Ha conseguido vivir , trabajar y acreditar su estatus migratorio en Estados Unidos sin dejar de

⁵ No tenemos la certeza, pero calculamos que esta apreciación puede ampliarse fácilmente a escala nacional.

transgredir la frontera, contratar estadounidenses para que realicen el trabajo y burlar los estrictos controles del gobierno norteamericano. Félix ha vivido la transformación de la “línea” que divide los dos países y ha logrado contar su historia a través de múltiples películas de bajo presupuesto desde donde devela sus prácticas, estrategias y métodos. *Félix: Autoficciones de un traficante*, muestra por primera vez el mundo del contrabando de personas desde los ojos de un traficante y a partir de fragmentos de películas en las que Félix representa su vida como “coyote”. El documental es la construcción de un personaje que a la vez es actor de su propia persona.”⁶

Aunque el tema corporal fue uno de los detonadores de este documental, quedó un poco relegado ante la historia de este protagonista. Sin embargo, el tema del cuerpo cruzado por la dinámica fronteriza vuelve a germinar, con la misma realizadora, en el proyecto que se encuentra en la etapa de postproducción *Skin destination*.

“*Skin destination* es un documental a modo de film ensayo que aborda los distintos usos, prácticas y fenómenos corporales que acontecen en Tijuana: ciudad de operaciones estéticas de primer nivel, capital de farmacias-escaparate, consultorios dentales, escenarios de tráfico y consumo de drogas; ciudad de cuerpos mutilados por la huella del narco y en donde a la par se transforman, sanan y operan cientos de turistas, en este espacio se registra la entrada de los cuerpos a la frontera. En el documental transcurren y se cruzan de manera fronteriza (al igual que en la ciudad) diferentes formatos, estrategias narrativas y de puesta en escena; géneros, material de archivo y de reapropiación. Este film-ensayo plantea la naturaleza híbrida y ficcionalizada de una ciudad y su mito de urbe que se edifica a partir de la densa realidad y de la ficción corporal.”⁷

Antes de continuar con la última línea temática identificada como una constante en este universo, queremos mencionar que la relación que Adriana traza entre corporeidad y ciudad no inició con los documentales mencionados. *Asfalto* (2002) y *Postales Corporales* (2005) son una muestra de tal ejercicio. El segundo documental, que fue el único de estos dos al que tuvimos acceso, recoge las historias de siete personas que reflexionan acerca de la desnudez física y la identidad; pero sobre todo, el cuerpo como un lindero entre un ámbito interior y privado, y el exterior o público. Este fue un trabajo que realizó para la

⁶ www.felixdocumentary.com/sinopsis/ consultado el: 6 de abril de 2013

⁷ www.polenaudiovisual.com/proyectos1.html consultado el: 6 de abril de 2013

Universidad de Barcelona, dónde estudió la maestría en Cine Documental. Y, aunque parezcan poco relacionados con la temática o con las posturas que hemos venido encontrando hasta ahora entre los realizadores tijuanaenses, podemos decir que estos ensayos visuales del cuerpo desembocaron en dos proyectos mencionados –*Félix* y *Skin Destination*- de gran fuerza temática.

En el contexto de la “guerra contra el narcotráfico”, emprendida por el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012), Tijuana fue en 2008 una de las ciudades más afectadas por la violencia. Además del número de víctimas, la extensión de las secuelas entre los habitantes puede apreciarse en la producción audiovisual dedicada al documental. Particularmente, a través de la sensibilidad que el colectivo Bulbo-Galatea mostró en dos de sus trabajos.

Paola Rodríguez: “Otro proyecto de arte que terminó en documental, puede ser el de *Participación*.⁸ Lo comisionó el CECUT y era cualquier cosa que quieran hacer que tenga que ver con participación ciudadana. Entonces, invitamos a un periodista que se llama Daniel Salinas, a un fotoperiodista que se llama Omar Martínez y nosotros. Entonces, dijimos: *¿qué hacemos?* Y, entonces, dijimos: *bueno vamos a explorar cómo acercarte o sufrir de cerca un hecho violento te hace cambiar y te obliga a participar, a querer cambiar las cosas*, y en eso sucedió lo de la *Semana negra* que dice José Luis de la guerra del narcotráfico. Entonces, hubo un chorro de imágenes y cosas así súper dolorosas, y al final terminamos todo eso, con textos de Daniel Salinas, haciendo como un tipo documental”

José Luis Figueroa: “Y por ejemplo, el último proyecto que hicimos, el financiamiento fuerte fue FOPROCINE. Hicimos un largometraje documental, acabamos de terminarlo, se llama *Tijuaneados Anónimos*⁹ y es un proyecto que, igual, surgió la idea a partir de tu relación con la ciudad, lo que veíamos de la ciudad. Hace dos años veíamos venir lo que ahorita ya es clarísimo, pero en ese momento sentíamos como que había que decir algo de lo que estaba pasando aquí, desde la violencia hasta el desarrollo urbano, el descuido de la misma ciudad, el egoísmo que hay entre los ciudadanos.

Paola Rodríguez: “La falta de participación.”

⁸ 2008

⁹ 2010

Haciendo una analogía con el programa Alcohólicos Anónimos, en el documental *Tijuaneados Anónimos*, un grupo de tijuaneños se reúne a hablar de los conflictos que enfrenta la ciudad –la violencia, la descomposición social, el descuido urbano, etc.- y cómo les afecta a los ciudadanos. En tales reflexiones encontramos testimonios desgarradores que refieren la pérdida de familiares a causa de la violencia, la ausencia de interés entre los habitantes de Tijuana por socavar el deterioro urbano, y la percepción de que la frontera con Estados Unidos es una causa ineludible de las problemáticas que aquejan la ciudad.

Además del financiamiento que recibieron de IMCINE, lograron que el documental tuviera una amplia proyección al interior del país y también en distintas ciudades del este de Estados Unidos.¹⁰ Al final de cada exhibición se entablaba un diálogo con el público asistente. Como parte del trabajo de campo y el compromiso que adquirí con los realizadores, acompañé por lo menos tres funciones en la Ciudad de México; en todas ellas, el público mostró una fuerte empatía con las experiencias que relataron los personajes del documental, identificándolas –invariablemente- como una situación que se extiende al país entero. En 2011, *Tijuaneados Anónimos* ganó el premio a la mejor película local en el *San Diego Film Festival*. Este suceso es sobresaliente porque refleja la dinámica fronteriza en el sentido que si bien el documental hace referencia –principalmente- a un espacio en el lado sur de la frontera, se premia en el lado norte como mejor filme local; mostrándonos, una vez más, la artificialidad limítrofe de los Estados nacionales.

Desde nuestra perspectiva, la producción de ambos documentales fueron una manera de asimilar y aprehender la ciudad que habitan, de entender la dinámica fronteriza que la cruza, lo mismo que discutir las perspectivas que se construyen sobre la urbe. Por otra parte, muestra la dinámica de colaboración

¹⁰ *Tijuaneados Anónimos* se exhibió en el FICM, en el festival de documental *Ambulante*, lo mismo que en Distrital, DOCSDF, BORDOCS, San Diego Film Festival, en el Ciclo de la Cineteca Nacional “Mujeres, cine y TV”, en el Canal 22, en diversos espacios de ciudades como DF, Los Ángeles, Oklahoma, San Diego, Tijuana, Mexicali, Ensenada y Morelia.

que los integrantes de *Bulbo* establecen con otros profesionistas. Sin embargo, consideramos que lo más revelador de estos proyectos está en la dimensión coyuntural que atravesó a la ciudad y sus habitantes. Es decir, cuando estos realizadores se disponen a generar un proyecto para el CECUT con el tema de participación ciudadana se encuentran inmersos en un contexto de violencia que les genera la necesidad de hablar de él, explorarlo, proponer una manera de entenderlo y, por qué no, sobrellevarlo.

Hasta aquí hemos revisado las principales líneas temáticas en la producción audiovisual tijuanense dedicada al documental. No obstante, los temas no se agotan en ellas. El documental *Tienda de Ropa, 2005* de Bulbo-Galatea, tuvo como objetivo reflexionar sobre la ciudad desde la perspectiva de distintos actores sociales identificados, sobre todo, a partir de sus respectivas profesiones: bailarina, abogado, diseñador, costurera, empresario, roquero; *Geografías Cruzadas, 2005*, fue un documental de Adriana Trujillo en donde captura las reflexiones entre jóvenes habitantes de dos ciudades distintas: Tijuana y Zaragoza en España; dicho de otra manera, acerca de las ciudades que habitan *los otros*; por mencionar sólo algunos de los experimentos más interesantes.

Tijuana a secas/ Una Tijuana sin frontera

Una segunda corriente de inquietudes se inserta entre jóvenes tijuanenses, interesados en la producción audiovisual, pero provenientes ellos de generaciones posteriores al grupo que revisamos en el apartado anterior. Primero revisaremos los aspectos que, según sus testimonios, caracterizan su incipiente trabajo y los distinguen del grupo de documentalistas de mayor edad y experiencia. Finalmente, revisaremos los argumentos de esta distinción que, cabe notar, es enunciada y planteada por ellos mismos.

José Paredes hizo un documental llamado *Séptimo en la frontera* (2008), que es un recuento de la historia de la producción audiovisual en Tijuana y sus

actores. En las ocasiones que ha mostrado su trabajo, le han señalado ya ciertas recurrencias. Éstas también están vinculadas con la ciudad, su cultura, y la manera de representar estos ámbitos.

José Paredes: “Yo presenté mis trabajos en el Festival de cortometrajes *Corto creativo*, que realiza la Universidad de las Californias y alguien me dijo que realmente yo, en mis proyectos muestro la cultura tijuanaense, muestro detalles que solamente pertenecen a Tijuana o se llevan mucho a cabo en Tijuana y me pongo a pensar y digo: sí, cuando empecé a hacer proyectos caminaba por la ciudad y decía: ¡Qué suave captar toda la esencia de la ciudad en la cámara! Y en todos los proyectos lo he hecho, yo creo que *Séptimo en la frontera* también resalta bastante la comunidad. Y lo más importante en cuanto a esto es no ser muy obvio, de que quieres captar eso. Simplemente, contar tu historia, mostrar los detalles, la esencia se capta en los detalles.”

En su voz, notamos una búsqueda por captar la *esencia* de la ciudad en la cámara y destacar la trayectoria de un grupo de habitantes en Tijuana, que en el caso del documental mencionado no son los grupos marginales de la ciudad sino la clase media. Por las características del trabajo de campo, no nos fue posible elucidar con exactitud a qué se refiere con la *esencia* de la ciudad, ni tampoco cómo se manifiesta lo anterior en términos argumentales y visuales. Sin embargo, desde una perspectiva discursiva creemos que será fecundo no pasar esta distinción desapercibida, la cual se aclarará en la medida en que avancemos con este apartado.

El colectivo *Nistagmo* también forma parte de este segundo grupo. A diferencia de los documentalistas de mayor edad que ven en el documental un sendero para conocer o explicarse fenómenos que les inquietan a su alrededor, o bien como instrumento generador de conciencia y cambio, en *Nistagmo* no observamos ninguna meta parecida. Sus objetivos se sitúan en un extremo lejano, desinteresados por cambiar el mundo, su única pretensión es mostrar su particular visión de la realidad.

Ricardo Silva: “Por ejemplo: *Eduardo Montenegro*, mi trabajo, no es como un hecho de hacer algo, de demandar algo, decir: *güey, está pasando esto, hagan algo*, no, no, no, o sea no tienen eso, o sea, es una historia.

Jorge Sanders: No es denuncia social, no son consejos, no son advertencias, simplemente es una representación de la realidad.

Adrián Durazo: De nuestra visión de la realidad.

Ricardo Silva: Es una historia.

Adrián Durazo: No meternos tanto en la moral de la gente. No decirles: *es que esto es bueno, es que esto es malo*. Es como agarrar un cachito de tu percepción de la realidad, de cómo tú ves las cosas y ponerla en la pantalla. Y ya cada quien puede decir *eso está bien, eso está mal, qué grotesca su visión*. Pues bueno, cada quien tiene su opinión.”

En el momento de la entrevista, el proyecto más acabado de *Nistagmo* era el documental que estaba a cargo de Ricardo Silva. Hasta donde sabemos no se ha concretado; o bien, no en los términos que se tenían planteados en 2008. De cualquier forma, nos parece importante hacerle un espacio porque de alguna manera ejemplifica muchas de las posturas del colectivo. Cabe mencionar que en otra charla más informal Ricardo me comentó que el personaje del documental era un torturador argentino de la dictadura¹¹ que sufrió aquel país, pero era un hecho que no le interesaba destacar en la historia porque su interés no era juzgarlo. Su interés estaba en mostrar solamente la repercusión humana de este hombre en su paso por la vida. Como antropólogos, nos parece interesante notar que entendiera estos pasajes humanos como seres descontextualizados, desprovistos de un entorno que les dio origen; o tal vez, que no vale la pena mencionar.

Ricardo Silva: “Yo he trabajado mucho con un personaje, (...) es el extranjero que vive en una ciudad, que no es su ámbito pero se entiende bien, se siente mejor ahí que en casa. Entonces, son como estas reacciones, de cómo un tipo de nostalgia que te puede ocasionar el hecho de no estar cerca de estos lugares que él de niño recuerda -porque todos tenemos nuestros recuerdos de la niñez- y él es este personaje, que vive aquí, que está investigando el asesinato de algo que lo ha intrigado durante mucho tiempo. Entonces, este tipo de personajes como son los que hacen estas cosas, pero que realmente tienen sus posturas, dos posturas. No son buenos, no son malos, no es un documental triste. Es un documental que tiene reacciones humanas, que tiene esta reacción del hombre queriendo ser, cómo sobresalir.”

¹¹ Entre 1976-1983 Argentina, vivió la época más dura de la dictadura.

Recordemos que durante el trabajo de campo, *Nistagmo* tenía poco tiempo de haberse consolidado como colectivo y estaba en la exploración de su identidad como grupo de realizadores. En una situación similar se encontraba José Paredes. Al charlar tanto con *Nistagmo* como con José percibí que tenían varias ideas que aún no se mostraban tan acabadas. Sin embargo, la distinción que exploraremos a continuación es la postura que ambos explicaron con mayor apasionamiento y también la que denotaba más determinación. Esta se refiere a que si bien en ese momento estaban definiendo el tipo de producción audiovisual, tenían muy claro que preferían no acudir a temas que reflejaran las problemáticas fronterizas.

Adrián Durazo: “Todo lo que hay de Tijuana tiene que tener algo de la frontera, tiene que ver algo de los conflictos que pasan aquí, el narcotráfico, lo que sea. Está como que limitada la visión del público en cuanto a Tijuana. Si sale de Tijuana tiene que contener eso. (...)

Jorge Sanders: Y pues la neta, yo estoy traumatizado de ver a prostitutas, de que maten a gente acá afuera y ver que mis tíos se crucen. O sea, yo por eso hago cine y estoy traumado y yo tengo esa necesidad. (...)

Ricardo Silva: Si realmente a mi me llega una historia que realmente yo tenga la necesidad de hacerla y que es de un güey que va a cruzar al otro lado yo me enfoco en la historia de este güey. A mí no me interesa que él vaya a cruzar, sino me interesa la historia que él va a traer. (...) Estamos contando otras historias independientes a lo que es la frontera.”

José Paredes: “Lo que muchos documentales hicieron fue dar énfasis en detalles de Tijuana que realmente la tacha o la cataloga, la estereotipa. Y así es como nos ve todo el mundo a Tijuana. (...) Y es que en mi proyecto nunca muestro nada de eso, y yo creo por eso dijeron eso en el festival, pues de que: *muestras una imagen de Tijuana, de los artistas de Tijuana, muestras a Tijuana, realmente te importa Tijuana.*”

Es importante notar que esta postura no se reduce a un colectivo y a un realizador. Por el contrario, poco a poco, a medida que me iba insertando en el campo y visitaba talleres de realización para documental a los que acudían sobre todo jóvenes universitarios de las mismas edades que José Paredes y los integrantes de *Nistagmo*, fuimos encontrando hallazgos que nos llevan a proponer que el rechazo a abordar las problemáticas de la urbe fronteriza se

trata de una posición generacional en el ámbito de la producción audiovisual local. A continuación presentamos el relato que hace Ingrid de una charla que tuvo con un joven, misma que refleja este desencuentro generacional.

Ingrid Hernández: “Y a él le estaba enseñando mi trabajo y entonces ve mi página y dice: *Ay, es cura Tijuana*, me dice. *Cura* es como decir la *onda*. *Es como onda Tijuana* y yo esperando a ver qué es la *onda Tijuana*. Me dice: *es como los Nortec, como esto de mostrar el lado feo*. (...) Yo creo que lo que hizo Nortec no es recuperar elementos feos. O sea: *entiendo lo que quieres decir pero no es la mejor manera de decirlo*. Finalmente, creo que lo que él quería decir es que atendían a cuestiones de la realidad. O sea, atendían a rollos con los que te enfrentas en Tijuana todo el tiempo. (...) Me dice: *Sí ¿pero por qué hablar de lo mismo?, como que se pueden hablar de otras cosas también, hay gente que quiere hablar de otras cosas*. Y yo le digo: *sí, es cierto, pero es una cuestión de gustos, de preferencias y de necesidades, entonces tú habla de tu mundo interior y otro que hable del mundo exterior*.”

Fue en la voz de estos jóvenes interesados en la producción audiovisual donde hallamos las principales causas y argumentos que alimentan esta postura, lo que también sustenta la fuerte necesidad de distinguirse. Algunos argumentos con los que justifican el rechazo a estas producciones radican en que hay demasiadas que han abordado las problemáticas de la ciudad, pero no han visto nada que tenga calidad; lo cual inquieta porque como hemos revisado hasta ahora la gran mayoría de la producción audiovisual dedicada al documental se ha volcado en esa dirección. Pero también porque un conjunto de estos documentales han tenido reconocimiento a nivel nacional, e incluso, internacional.

Jorge Sanders: “Nada más ve y está la pinche línea en todo Tijuana, si vas por la vía rápida la ves todo el pinche tiempo. Entonces, lo más pendejo que se te puede ocurrir y sin pensar en nada: *¡ah! pues hago algo de estos güeyes que se están brincando*. O sea, porque es lo que más ves sin darte cuenta. Si alguien tiene cosquillas y quiere hacer algo, la neta lo más fácil que se te ocurra pues es eso. El punto es que no se hace inteligentemente, pues. O de eso se ha hecho mucho, mucho, mucho pero pues no siento que se haya hecho algo ya así especializado y que investiguen -la neta-, y sí hagan algo interesante. Porque es muy fácil ir y grabar y hacer un documental de algo que está ocurriendo y ocurre demasiado.”

También sugieren que es un tema mediante el cual es posible conseguir apoyos para producir, entre otras cosas porque el público se identifica con esas situaciones. En este punto apelan a la honestidad, lo que supone una sensación de que se está mercando con el tema y prefieren sólo recurrir a él cuando la historia que piensan contar lo amerite. En otras palabras, su preocupación central es contar historias y provocar reacciones en el público; en contraposición a hablar - a priori- de la frontera.

Adrián Durazo: “Podríamos hacer eso y ponerlo de bandera y de eso conseguir becas.

Jorge Sanders: Y nos van a dar todo, tal vez. Pero el punto es que no. Ni tenemos definido qué es lo que ya vamos a estar haciendo después, ni vamos a agarrar falsas banderas. (...)

Adrián Durazo: Ese tipo de cosas, o sea, la razón de que la gente las va a ver es, no es necesariamente, yo creo, no es necesariamente por el personaje. Es porque se trata de cruzando la frontera y es un tema muy significativo ahorita considerando lo que es Estados Unidos, y cómo California y la migración y toda esa cuestión. (...) La gente hace estas películas y no les tiene que echar ganas y no las tiene que hacer clavadas porque sabe que con que sean de la frontera ya la gente las va a ir a ver y ya, es lo único, no requieren de un esfuerzo.”

Por otra parte, encontramos también una preocupación por la percepción que se tiene de Tijuana en otras latitudes. Desde la perspectiva de estos jóvenes, los documentales que exploran las problemáticas de la ciudad reproducen, difunden y fortalecen sólo una imagen negativa de la ciudad que deja de lado los aspectos positivos que se pueden encontrar en ella. Incluso se quejan que Tijuana sea, frecuentemente, usada como escenario de películas – nacionales o extranjeras- que abordan temas asociados a la pobreza, la violencia, la ilegalidad, etc.

José Paredes: “Todo mundo ve esto y se queda con la imagen de que Tijuana es una ciudad pobre, la desgracia (...) Porque todo el mundo ha tenido esa imagen pues, de que pobreza, la frontera.... Ya estoy hasta el gorro. De hecho hace poco un compañero realizador tijuanaense le mandó un correo a toda la comunidad, nos dice: *atrás de un documental en el DF sobre Tijuana ocupan imágenes de la frontera y eso, ok, lo mismo de siempre, la frontera, y saben qué, hay más en Tijuana que solamente la*

méndiga frontera. Hay más que la pobreza, hay mucho más, o sea yo he vivido toda mi vida aquí y tal vez porque yo sí tengo permisos para cruzar y esas cosas. Lo que me refiero es, créanlo o no, no es lo que cataloga a Tijuana pues. (...) Un compañero me dijo: *imagínate que el resto del mundo, cuando alguien haga algo nuevo, el resto del mundo lo rechace porque no es lo que ellos quieren ver de Tijuana, a lo mejor mal acostumbrar al mundo a querer siempre ver lo mismo de Tijuana*, entonces no, no. Estoy de acuerdo con eso, hay tantas cosas de Tijuana, hay muchas cosas que contar, hay muchas cosas buenas que contar.”

Sin duda, una de las razones que los llevan a tal postura es que se sientan abrumados o afectados por convivir de manera cotidiana con las problemáticas que tienen lugar en esa zona. En este sentido, encuentran tanto dañino como doloroso reproducir y representar estos temas que, desde su perspectiva, sólo consolidan la imagen de una ciudad conflictiva y poco segura. Para ellos, es fundamental que la producción audiovisual en general modifique la línea temática, no sólo para mejorar la percepción de la urbe sino también para aumentar la calidad de los documentales y las películas tijuanenses.

Escapando a Tijuana: Paisajes monumentales, 2008

La última vertiente temática hallada en la producción audiovisual tijuanense dedicada al documental, está conformada por la serie *Paisajes monumentales*. Ante la recurrencia reflexiva que encontramos entre los realizadores tijuanenses de documental, sorprende sobre manera hallar una gran cantidad de esfuerzo vertido en un tema que si bien es de vital importancia, porque amplía las inquietudes la región noroeste de México, rompe con la tendencia que habíamos estado encontrando hasta ahora. Dicho de otra manera, escapa a la circunscripción que discute, construye y reconstruye la ciudad, así como las dinámicas fronterizas.

A través de la voz de Patricia Aceves, la asesora principal de la serie documental *Paisajes monumentales*, es posible percibir la amplia variedad de temas abordados en el contexto de la conservación del patrimonio natural y cultural de la región.

Patricia Aceves: “Son doce programas, cada uno de ellos se enfoca a una problemática específica de la conservación. Uno de ellos es sobre el tiburón-ballena, otro es sobre las tortugas marinas, otro es sobre la fiesta de San Borja -en términos no solamente de la conservación de la misión sino la festividad del santo-. Otro es sobre el concepto de *paisajes culturales*, que es el concepto que yo trabajo, por eso la serie se llama *Paisajes monumentales*, con esta idea de que si nos vamos a la legislación decir *monumentos*, no tenemos monumentos, son restos aislados de actividad humana, que solamente cuando los ves desde una escala más arriba puedes conectarlos, puedes darle un sentido distinto a un Paisaje cultural. Otro fue sobre paisaje, otro fue sobre las Sierras, que tiene que ver con vegetación y cosas por el estilo. Hay varios... Otro es sobre esta isla del golfo, donde es un sitio de anidación de una cantidad impresionante de especies de aves, es patrimonio de la humanidad. Y bueno, infinidad de cosas. Entonces, fueron doce diferentes programas con este mismo eje, el patrimonio natural y cultural. Y son doce programas que están orientados como documentales donde son los mismos investigadores los que hablan de sus proyectos. Uno sobre borrego cimarrón muy importante, en donde los diferentes actores que tienen que ver con la conservación del borrego están hablando, dando sus puntos de vista, entonces es como una visión muy objetiva y muy plural de las diferentes problemáticas. Más o menos por ahí. “

Es importante notar que la serie fue un proyecto gestado, cien por ciento, en un entorno académico. Resultado de una serie de propuestas que se aceptaron en la academia de la UABC y que tuvieron como objetivo divulgar la ciencia y la cultura, los estudiantes se comprometieron con estos saberes adquiridos y se volcaron a la tarea de producir documentales que dieran a conocer tales prioridades. Es necesario precisar que si bien en las producciones preocupadas por la metrópoli fronteriza hallamos una fuerte presencia de la UABC, no encontramos ningún testimonio que refiriera tales inquietudes como derivación de reflexiones elaboradas en el salón de clase y propuestas por investigadores como Patricia.

En otro plano, es interesante observar la propuesta implícita en la serie documental acerca de romper con la idea monumental del patrimonio. Esto se traduce en una crítica al centralismo nacional que, desde una perspectiva arqueológica, privilegia y otorga mayor visibilidad a los sitios arqueológicos del centro del país. Los cuáles, por sus grandes dimensiones, generan una amplia

atracción turística. Pero más allá de la derrama económica, el verdadero problema es que esta dinámica reproduce la idea de que el centro del país tiene mayor peso cultural que la zona norte. Peor aún, el supuesto de que las áreas sin edificaciones arqueológicas carecen de valor histórico. Recordemos que la crítica al centralismo es un discurso que también está presente en los documentales elaborados por el COLEF, más de diez años atrás. Aunque esta vertiente temática es muy reciente, la percepción de Concepción Baxin –una de las realizadoras- es: “Considero que nosotros con Paisajes Monumentales rompimos con esa tradición [urbana] y de alguna manera a partir de eso contagiamos el interés de otros por abordar esos temas.” Una mención más de esta realizadora es que les costó un poco de trabajo abrirse camino entre el público tijuanaense interesado en ver documental, tiene la sensación que esto se debe a una suerte de monopolio temático que sólo hace referencia a la ciudad, lo que de alguna manera se relaciona con la crítica que elaboran los videoastas más jóvenes de quienes hablamos en el apartado anterior.

Características del documental tijuanaense: La ciudad y la frontera como personaje y contexto de producción

En términos técnicos, estéticos y estilísticos hallamos una amplia y diversa gama que se ha ido transformando con el paso del tiempo y la acumulación de la experiencia. Al principio, la mayoría de las piezas documentales hechas por estos realizadores fueron cortometrajes que, conforme aumentó su experiencia, el número de minutos aumentó también. Es en los últimos años, la elaboración de largometrajes documentales es cada vez más frecuente.

El desarrollo de la dimensión estética, tampoco ha sido unidireccional. Las características audiovisuales de los documentales de Bulbo, han generado una forma que, entre los mismos tijuanaenses, se conoce como *bulboso*.

José Luis Figueroa: “Un poco como que pareciera que tiene errores o que está como al bravaso, me da la impresión.

Paola Rodríguez: Y mucha gente siempre dice: *esta bien bulboso (...)*

José Luis Figueroa: Sí, como que la idea de la estética en el manejo de la cámara no es tan importante, sino como que te vas más al tema. Pero a la vez también tiene un estilo.

Paola Rodríguez: Y aparentemente no es tan importante pero siempre sí está cuidado. (...) O sea, está cuidado el sonido, sí está cuidada la iluminación.”

Una mínima manipulación de la imagen, del color, el sonido, etc., no se traduce en un abandono de estética. Por el contrario, corresponde a otro tipo de belleza que respeta más la crudeza de lo filmado y la inmediatez en la construcción de la imagen.

En el mismo ámbito, hay otros realizadores de documental que se distinguen por lo contrario. Es decir, integrar una serie de elementos que ornamentan el material audiovisual. Además del film-ensayo y jugar con la frontera entre documental y ficción, Adriana Trujillo, ha desarrollado un estilo propio.

Adriana Trujillo: “Creo que las imágenes poéticas a diferencia de un documental más *verité* o más estilo periodístico. Mis trabajos son muy cuidados en el color, la fotografía. Intento que sean así o por lo menos a mi gusto. Que estén sabrosos, que estén como llenos de vida y de color, que sean unas imágenes –intento- alejadas de la cámara muy al hombro.”

Es decir, en términos estilísticos y estéticos encontramos distintas posturas o gustos entre los realizadores. Lo que de ninguna manera se traduce en mayor o menor calidad en el trabajo.

En la esfera de la creatividad también tenemos anotaciones que hacer. Como pudimos observar en los capítulos anteriores, la audacia del gremio tijuanense sobresale al haber superado la inexistencia de espacios formativos enfocados al lenguaje audiovisual. A tal logro se suma también la situación ampliamente generalizada, en el mundo del documental, de los irrisorios recursos para producir. La combinación de estos dos factores generó un entorno que en la voz de José Paredes se define de la siguiente manera:

José Paredes: “Tu libertad de hacer proyectos. Me refiero que aquí en Tijuana [los realizadores] son más abiertos, hacen más experimentos, se mueven más, intentan más cosas diferentes, más que en otro lugar -te hablo nacionalmente-. (...) Como que no les da miedo experimentar a los tijuanaenses, pues sí hacemos todo lo que se nos ocurre. Pero si no tenemos recursos nos las ingeniamos, que la imagen es una cámara casera, nos las ingeniamos para que se vea buena, que el audio lo grabamos con una maquinita como esas, nos las ingeniamos para que realmente tenga mejor calidad.”

Si bien consideramos que catalogar como más -o menos- experimental la producción audiovisual de una ciudad entera tiene sus complicaciones, no podemos pasar esta común percepción entre los tijuanaenses; sobre todo porque nos está revelando un motivo de distinción en relación con la producción nacional. Pero también muestra que, a fin de cuentas, la ausencia de formación es entendida como positiva porque fomentó la exploración y creación de nuevos estilos.

Como hemos venido mostrando, un rasgo innegable -sobre todo entre los documentalistas de mayor edad- es el interés por los fenómenos sociales que los rodean, mayormente, en la circunscripción urbana.

José Luis Figueroa: “Lo que creo que tienen en común todos los trabajos, si los ves, es la misma estética de la ciudad. Tienen que ver con la ciudad. (...) A lo mejor está aventurado decirlo pero creo que a veces el trabajo de acá, también me da la impresión, que destaca aspectos de la ciudad que no son los únicos y que puede ser muy atractivo, para alguien que está haciendo cosas, destacar las partes que son grotescas de nuestra ciudad. Entonces, es común a veces ver la Coahuila, o la misma Línea. Nosotros también la hemos retratado mucho y es algo en común, la Línea. No sé ¿tu qué piensas?”

Paola Rodríguez: Pues sí, no pienso que haya algún estilo o alguna cosa, pero que sí se han explotado íconos...

José Luis Figueroa: O sobre explotado, a lo mejor, íconos.

Paola Rodríguez: Pero que refuerzan el estereotipo que hay de la ciudad, y de la gente que como que no se han explotado, pero son igual de interesantes.

José Luis Figueroa: Y creo que también no hay tanta, bueno a mí me da la impresión de que no hay mucha producción aquí, de no ficción, pero sí creo que han venido muchas producciones de fuera de no ficción a hacer, a retratar historias de Tijuana, y creo que esa imagen también tiene ese punto en común, que es la ciudad y creo que también le han abonado a pensar a Tijuana. Si la ves desde la perspectiva del cine documental, como que tiene una imagen muy clara, así como rugosa, oxidada, como ruda, como que aquí las prostitutas son más prostitutas, los drogadictos son más drogadictos, el narco es más narco. Y sí, todos esos elementos están ahí y eventualmente te los topas y también los retratas, no digo que no, pero me da la impresión de que todavía hay mucho más que decir, que es una ciudad que puede dar para más. Y la gente que viva y produzca aquí, ya sea que vengan de fuera o estén de aquí, creo que si le rascas, encuentras más cosas que pueden ser interesantes.”

No obstante, a diferencia de la percepción que los videoastas más jóvenes tienen acerca de sus colegas de mayor edad, también tienen una postura crítica en relación con la ciudad como tema. Son igualmente conscientes de la imagen que se ha proyectado de Tijuana y de los estereotipos que el mismo documental ha ido retroalimentando, ya sea de origen local, o foráneo. Sin embargo, en vez de evadir el tratamiento de estos fenómenos consideran que es muy sugestivo retratarlos, entre otras cosas, porque consideran que la ciudad no se agota en las imágenes preconcebidas.

Pavel Valenzuela: “Yo creo que Tijuana ahorita está en boga por ciertos fenómenos sociales que estamos viviendo –contemporáneos- como es la migración, como es la pobreza, como es la crisis mundial. Tijuana ahorita es un punto de referencia para la gente, para venirse a vivir. Entonces se están dando nuevas dinámicas en la misma ciudad, se están dando inclinaciones de todo tipo. Una mezcolanza muy rica que está viviendo Tijuana y es un tema importantísimo a registrar, a ver para gente que está haciendo documental aquí, para los investigadores, para la gente que está haciendo música. (...) Y vienen siendo problemáticas a nivel nacional, problemáticas que se reflejan en Tijuana de forma más brusca, de forma más marcada.”

De la misma manera, para los realizadores más experimentados, la reiteración visual de la línea fronteriza es un componente lógico de la producción audiovisual. En el tiempo que he convivido con ellos, ninguno se ha mostrado ajeno a la situación que atraviesa y caracteriza su ciudad: México se

ha convertido en uno de los países que más migrantes expulsa. En consecuencia, un gran porcentaje de personas en tal situación llega a Tijuana con la intención de cruzar a Estados Unidos y conseguir mejores condiciones laborales, lo que de manera inevitable ha transformado la vida cotidiana.

Sergio Brown: “Cuál es la característica que el documental puede tener aquí en Tijuana: su condición geográfica. La frontera y sus contradicciones serán la característica de esto hasta que se derrumbe ese muro ¿por qué? Y quiero dejar claro eso porque en las lógicas del mercado, y en las lógicas del mercado del arte y del mercado de la producción, mucha gente cae presa de los anzuelos mercadológicos y luego andan pensando como si la historia fuera moda. Entonces, mucha gente de repente pensó: ¡Ay!, *Ya está muy quemada la frontera porque ya se vio mucho*, como si la frontera tuviera ahí cinco años o tuviera ahí dos años. Y como si la frontera fuera resultado de un capricho publicitario. O un mero símbolo de metal y concreto. No. La frontera es una cicatriz geopolítica que tiene que ver con una guerra donde murieron miles de mexicanos y que esa frontera existe porque este país está invadido desde hace más de ciento cincuenta años, y está roto en su estructura territorial original, y para mí esa es la gran característica que tendrá el documental de la región.”

Pero la frontera no sólo los atraviesa, también los define. No se limita a dividir un país de otro, sino que distingue a los documentalistas tijuanaenses que prefieren encararla de frente, de aquellos que, cansados de las consecuencias que trae la velocidad y el tráfico sociocultural de la región, optan por pasarla de largo.

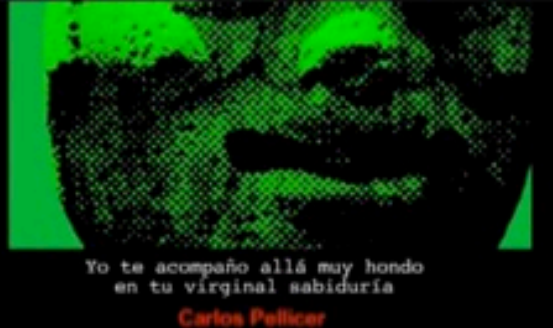
Sergio Brown: “Somos entes fronterizos, somos mentes simbólicas partidas por una (di)visión y dos lenguajes, una cicatriz que repercute en muchos de los aspectos de nuestra vida cotidiana. La frontera no es únicamente una imagen, una representación: la frontera significa el inicio de lo que es considerado América Latina. Y para mí, en relación a esa frontera, está la contradicción de muchos de mis pensamientos. Estar dividido no es cualquier cosa pues. Y estar con un plano mental dividido desde que nació, tiene sus repercusiones psíquicas y desde luego artísticas.”

Sin embargo, desde uno u otro lado, es un hecho que hay una profunda reflexión en relación con la ciudad, la región y el límite geopolítico. En consecuencia, podemos afirmar que en este momento de la producción

audiovisual tijuanense, describir al documental implica hablar de la ciudad, sus habitantes y la manera en que construyen y entienden el entorno.



Pavel Valenzuela Imágenes del documental *Dragones Urbanos*. Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=03Uag-1WYGM> y <http://www.youtube.com/watch?v=fYzo8a3eCgg> consultado: 6 de abril de 2013

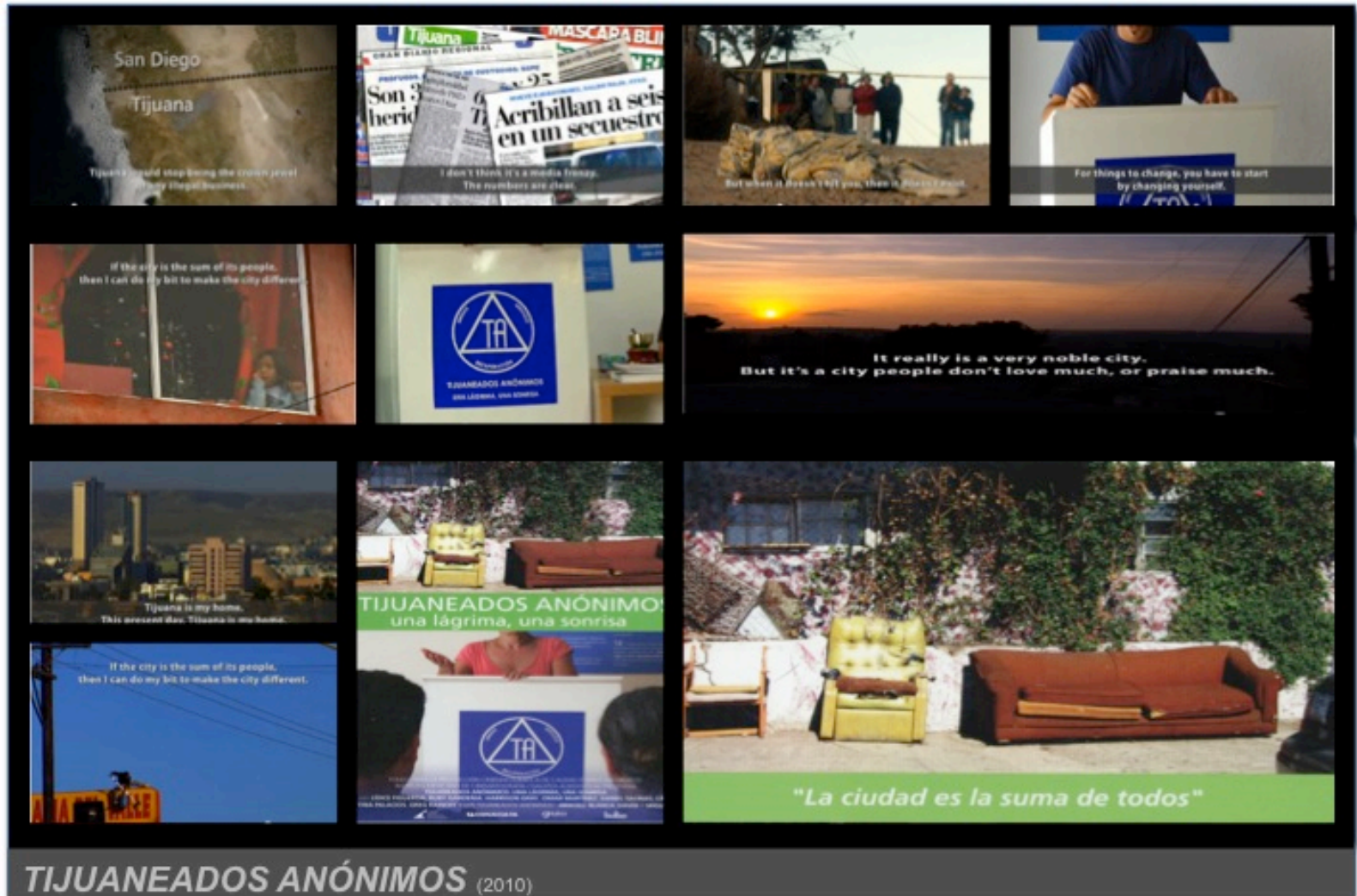


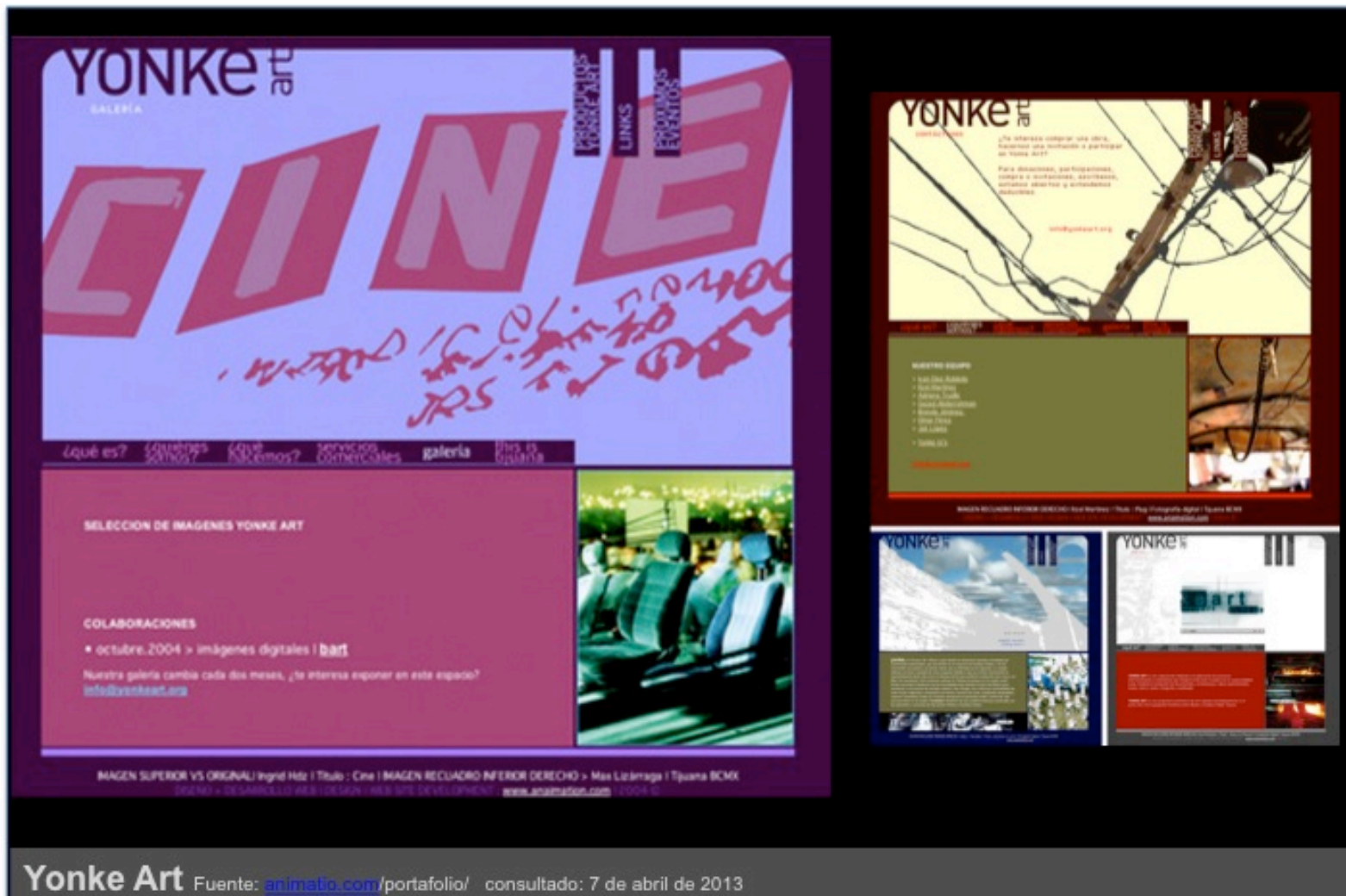
Sergio Brown Imágenes del documental La Resistencia. Fuente: <http://www.youtube.com/user/browncheco?feature=watch> Consultado: 6 de abril de 2018

The collage features several elements:

- Top Left:** A website header for Polen Audiovisual. It includes a navigation menu with colorful icons, the company logo, contact information (Polen Audiovisual Tel: +52 55 521 121 22, Email: info@polen.com.mx), and social media icons for Facebook, Twitter, and YouTube.
- Top Right:** A movie poster for 'Felix', a film by Adrians Trujillo. The poster features a close-up of a person's hand in a white shirt and a watch, with the title 'Felix' in a large, elegant script font. Below the title, it reads 'Self-fictions of a smuggler'.
- Middle Left:** A film still showing a woman in a light-colored, patterned shirt standing on a balcony, looking out over a cityscape.
- Middle Center:** A film still showing a white pickup truck parked in a lot, viewed through a chain-link fence.
- Middle Right:** A film still showing a close-up of a hand holding a map or document, with the text '...el mapa, se puede ver en la siguiente vista...' overlaid.
- Bottom Center:** A film still showing a view of a prison or secure facility, characterized by multiple layers of barbed wire fencing.
- Bottom Right:** A film still showing an aerial view of a large, modern building complex, possibly a government or institutional building, with a large parking lot filled with cars.

Polen Audiovisual Fuente: www.polenaudiovisual.com consultado: 6 de abril de 2013





Yonke Art Fuente: animatio.com/portafolio/ consultado: 7 de abril de 2013

CONCLUSIONES

Convencidos que –metodológicamente- considerar y detallar los matices, motivos y reflexiones de los miembros de una comunidad conlleva una riqueza excepcional, la prioridad primordial en este trabajo de investigación fue dar a conocer la voz de los realizadores tijuanaenses interesados en el documental, pero sobre todo el punto de vista que tienen de la práctica audiovisual. Por una parte, este proceso nos permitió elaborar deliberaciones de gran anclaje sobre el tema en cuestión y, por otro, mostrar los datos etnográficos duros que permitieron tales disquisiciones. La recopilación de la información podrá ser, además, utilizada en el futuro por otros investigadores para elaborar sus propias exploraciones en torno al tema en cuestión.

A grandes rasgos podemos decir que la exploración de la producción audiovisual dedicada al documental en la ciudad de Tijuana arrojó dos niveles distintos de reflexión. El primero tiene que ver con la esencia de la práctica audiovisual y su manera de funcionar, la utilidad principal de esta parte es que aporta hallazgos aplicables no sólo a escala local sino nacional e internacional. El segundo, que constituye una contribución al conocimiento de la cultura y la historia tijuanaense, sí se inserta en las particularidades espaciotemporales, pues se refiere a la relación entre el documental y el entorno urbano.

Tanto el segundo capítulo donde rastreamos la manera en que fue surgiendo la inquietud por la producción audiovisual dedicada al documental, como el tercero que presenta a los actores sociales de este microcosmos, reflejan de distintas maneras la importancia de la red de relaciones colaborativas, ya sea para estabilizar la producción de documentales, o bien para concretar con éxito la realización y exhibición de un documental. Si bien tal observación coincide con la investigación que la Mtra. Adriana Cadena Roa hizo en torno a la importancia de esta urdimbre en el funcionamiento de las organizaciones artísticas de la ciudad de Tijuana, debido a que suple la falta de infraestructura gubernamental, nos gustaría agregar que la verdadera cuantía de este hallazgo está en que los nexos

entre organismos, actores y grupos se traducen en flujos de recursos que, sumados, materializan la producción y exhibición de este tipo de trabajos audiovisuales.

Consideramos que las redes de relaciones colaborativas conforman un semblante fácilmente generalizable a toda la producción audiovisual de tipo no comercial. En términos de realización recordemos que los costos del equipo impiden que un solo realizador cuente con todos los aparatos necesarios para el rodaje y la edición, lo que fomenta el préstamo de cámaras, micrófonos y otros elementos, de manera que se crean con facilidad dinámicas de reciprocidad entre uno y otro equipo de realización. En lo que a la exhibición se refiere, desde los años ochenta hubo en México fenómenos de documentales que alcanzaron una amplia exhibición a través de una distribución que se hizo de “mano en mano”. En la actualidad, un documental que carece de la estructura publicitaria con la que suelen contar las producciones de ficción, se difunde mediante un tejido social de cooperación. Como mencionó Ingrid durante la entrevista *“si no hay algún interés previo, la gente que va es porque alguien los lleva”*.

No podemos obviar, como nos mostraron los testimonios, que hay un buen número de documentales que se quedan en la etapa de proyecto; inician la investigación, el contacto con el grupo a explorar, en ocasiones incluso el rodaje, pero no logran cristalizar por diversas razones. Otros, concluyen la etapa de edición pero no se exhiben ya sea porque el realizador no le dedicó tiempo a este proceso, por no encontrar los canales adecuados, o bien, porque no logró pasar los filtros de los circuitos de exhibición. Lamentablemente, esta última etapa es la menos probable de todas. Por otra parte, aún son pocos los espacios donde se proyectan documentales, y si logran llegar a las salas la duración en cartelera es muy breve. Escasos son los trabajos que, después de un buen tiempo de la fecha del estreno, tenemos la suerte de encontrar a la venta en librerías o tiendas de discos y películas. Mencionamos todo esto porque nos parece importante notar que el avance en las distintas etapas es piramidal; es decir, son muchos los

proyectos de realización documental, pero pocos los que logran librar el desafío de la escasez de recursos para concluir el largo y tortuoso ciclo de producción.

Experiencias como la del documental *Tijuaneados Anónimos*, muestran que es más sencillo sobrellevar el ciclo de producción cuando el tema del documental encuentra resonancia en las condiciones políticas que rodean la realización de determinado proyecto. En muchas ocasiones, la decisión de apoyar uno u otro proyecto de realización depende de la pertinencia que se le encuentre al tema o de la urgencia con que determinada problemática, se considere, deba darse a conocer. Sin embargo, es importante recordar que las nociones de urgencia o pertinencia, se construyen desde la particularidad de las visiones del mundo. Esto ayuda a explicar que documentales con temáticas, aparentemente muy similares, no reciban la misma cantidad de apoyo. Tanto la importancia del contexto para que un documental sea más visible como el avance piramidal, son situaciones que no se agotan en el documental tijuaneño, sino que pueden encontrarse a lo largo de la producción nacional e internacional.

En buena medida, todas las dinámicas que hemos mencionado tienen su origen en que los temas y los objetivos perseguidos en los documentales, se encuentran generalmente lejos de lógicas mercantiles, por lo que resultan poco atractivos para la inversión, ya sea privada o pública. De ahí que un ejercicio primordial al acercarse a un documental, sea conocer el tipo de circuito de exhibición en que consiguió insertarse, así como el origen y la cantidad de recursos que logró acumular.

Si pensamos en los personajes que han sido retratados tanto en estos como en otros documentales –las adolescentes en situación de calle, los hombres con problemas de adicción, el *pollero*, los bailarines de ocasión, etc.- no es difícil imaginar las bajas probabilidades que hay de sentirse reflejados en algún circuito de exhibición. Más allá de que el documental en el que fueron retratados les sea mostrado una vez terminado, las posibilidades de verlo transmitido por televisión, por ejemplo, son muy bajas.

A pesar de tal realidad, el documental genera un cambio de manera irreversible, tanto en los personajes como en los realizadores. La realización de un documental tendrá siempre implicaciones éticas que, por supuesto, no se reducen al problema de la representación. Por el contrario, es un universo que se extiende desde los términos en que se establece el vínculo con el otro, la perspectiva mediante la que se construye una imagen de él, hasta aspectos tan variados y disímiles como los usos que se le darán al documental, las expectativas que los personajes se formen en torno a *aparecer en una pantalla*, las implicaciones que pueda haber para la comunidad en cuestión por haber emitido determinado testimonio, etc.

En lo que se refiere propiamente a la ciudad, la dinámica fronteriza y la cultura tijuanaense, podemos decir que a lo largo de esta búsqueda nos encontramos con algunos rasgos que definen esta zona geográfica. Uno que resulta primordial para esta investigación es la joven edad de la ciudad y la percepción, entre una parte considerable de tijuanaenses, de la inexistencia de una cultura tijuanaense. Con todo y que cada vez es más común encontrar generaciones de jóvenes que nacieron en Tijuana, la ciudad fronteriza está mayormente conformada por gente que llega de todos los lugares de la república. Entre los mismos realizadores, encontramos a algunos que nacieron en otras ciudades de México y llegaron a Tijuana cuando eran muy pequeños.

Un porcentaje importante de la gente que llega a Tijuana tiene la firme intención de cruzar a Estados Unidos y mejorar las condiciones económicas de sus familias. No obstante, desde la década de los años ochenta la política migratoria del país del norte se ha ido endureciendo sistemáticamente con el paso de los años, lo que ha provocado que muchos migrantes no logren cruzar, alargando hasta la permanencia, la estancia en Tijuana a través de la inserción laboral a la industria maquiladora y otros servicios.

Desde la perspectiva de los realizadores tijuanaenses, esta situación genera varios fenómenos entre los habitantes tijuanaenses –temporales o permanentes–: la sensación de transición o “lugar de paso”, una dinámica laboral imperante que

impide la posibilidad de dedicar tiempo al ocio y, en consecuencia, al disfrute e interés por el arte, por último, la percepción de vivir en una ciudad inasible, que cambia y crece de manera vertiginosa. Todos estos factores, comentaron algunos de ellos, fragmentan o interrumpen el proceso de apropiación. Este cúmulo de observaciones se reflejan de manera muy clara en las motivaciones de la producción audiovisual tijuanaense dedicada al documental, ya sea en los temas abordados o en los enfoques puestos en práctica. A saber, la necesidad de conocer la ciudad, comprender la diversidad que la compone, construir la memoria de la urbe y preocuparse por la percepción que se tiene de ella, tanto al interior como al exterior. Dicho de otra manera, los temas que se han tratado en cada uno de los documentales y las tensiones existentes en torno a las posturas que hay sobre la ciudad, sin duda, son un ejercicio de apropiación del entorno.

Con todo y el crecimiento poblacional y espacial, la ciudad sigue sin poder ocultar su lozanía. A pocos años de alcanzar el centenario, Tijuana refleja su juventud en términos de infraestructura institucional dedicada al arte. El mundo documental tampoco escapa a esta situación, en el segundo capítulo de este texto revisamos detalladamente cómo los mismos documentalistas se enfrentaron a la escasez de espacios institucionales donde pudieran dar rienda suelta a sus inquietudes en torno a la producción audiovisual. Igualmente, en lugares como el CECUT, encontramos una muy reciente conformación de los acervos lo mismo que una naciente preocupación por la documentación de la actividad artísticocultural vinculada al Centro.

Otro aspecto de la conformación social tijuanaense que se refleja en la producción audiovisual es la heterogeneidad –ya sea de la población o la convivencia de dinámicas diversas-. A diferencia de espacios urbanos como la Ciudad de México, donde es posible encontrar cineastas que sólo se dediquen a hacer cine o, en este caso, documentalistas que sólo se dediquen a hacer documental, en Tijuana el mundo documental no está formado por un grupo aislado y definido de realizadores, sino que está constituido por actores sociales que también destinan parte de su tiempo a la producción audiovisual de ficción, a

la producción musical, el videoarte, la fotografía y otras ramas del arte vigentes en la ciudad. Esto no significa que esta forma de trabajar en el documental sólo tenga lugar en Tijuana, pero sí podemos decir que es la única que opera en esta urbe fronteriza.

En este punto conviene mencionar un par de vetas que hallamos al borde del camino. La primera se refiere al papel de los cineclubes. En la presente investigación encontramos que tienen una importancia incuestionable porque, aún en ciudades recientes y pequeñas como lo fue Tijuana, detonan y reproducen el interés por la producción audiovisual. De ahí que consideremos necesario explorar otros casos similares, pero también conocer qué otras repercusiones han tenido. Con base en la experiencia tijuanense, podemos decir que es fundamental estudiar su papel en la actualidad para entender o vislumbrar el tipo de influencia que tendrán en la producción audiovisual de los años venideros.

La segunda se vincula con el papel que han jugado las dos escuelas de cine más serias y respetadas del país, el CUEC y el CCC. Debido a que los dos Centros se encuentran ubicados en la Ciudad de México -un lugar alejado e inaccesible para muchos mexicanos-, pero también al reducido número de personas que estos centros de formación pueden aceptar cada año, las personas interesadas en la producción cinematográfica y audiovisual tienen que construir sus propias estrategias para no quedarse al margen de la formación. En este sentido, se pone en evidencia la influencia que estos dos espacios de enseñanza tuvieron a través de los cursos que se llevaron a otras ciudades como Tijuana. Pero sobre todo, muestra que la dinámica que estos dos espacios generaron al estar centralizados y ser poco accesibles, permitieron el nacimiento de *otras* cinematografías o estilos audiovisuales erigidos sobre una formación más amateur y experimental. Sería muy interesante realizar una investigación que permita comparar, contrastar y caracterizar los resultados audiovisuales de una y otra formación.

El señalamiento anterior, nos permite introducir un punto clave de tensión en la complejidad del cotidiano tijuanense como lo es el centralismo. Este elemento

tiene un reflejo muy claro en la colección de documentales, elaborados por el COLEF, a fines de los años ochenta y principios de los noventa. Uno de ellos tuvo como objetivo central desmitificar el imaginario, acuñado en el centro del país, de que los habitantes de la frontera al estar *expuestos* a un permanente contacto con la cultura estadounidense estaban menos comprometidos, en términos identitarios, con la cultura mexicana. Pero quizá lo más interesante es notar cómo, aunque la misma academia –en este caso el COLEF- pretendía mitigar los daños de la lógica centralista, simultáneamente recurría justamente a los argumentos puristas que alimentaron la estigmatización de los habitantes fronterizos. Específicamente, nos referimos a la afirmación que plantea que la mexicanidad se presenta con mayor contundencia y compromiso en la zona norfronteriza.

Sin embargo, es conveniente mencionar que esta postura, revelada por el análisis de la colección de documentales del COLEF, no se encontró planteada en los documentales hechos después del año 2000. Por ello, nos atrevemos a decir que la tensión con el centro del país se ha transformado. En el cúmulo de datos etnográficos que recogimos, apareció sólo un par de veces, pero siempre al margen, ya no como un eje fundamental que guía la constitución de los habitantes tijunenses. Como menciona Cuauhtémoc Ochoa, el cúmulo de culturas que coinciden en Tijuana, ya sean estas originarias del territorio mexicano o no, han erosionado “los límites estrechos de la cultura definida por el nacionalismo revolucionario de la segunda mitad del siglo XX.”¹

Algo que no debemos olvidar es que la historia y la cultura occidental, han construido la noción de barbarie como una manera de designar la “otredad”. En este sentido, destaca el estereotipo asignado al espacio social tijuanense, el cual se fue construyendo en contraposición a los valores de la cultura estadounidense, pero también en oposición a la cultura centralista del Estado mexicano. Es decir, la imagen de Tijuana o el norte de México como los límites donde comienzan la barbarie ha sido construida por el imperio occidental, pero también por el centro del país.

¹ Ochoa, Tinoco Cuauhtemoc; *Op. Cit.*, p.326.

A diferencia de la cada vez más diluida presencia del centralismo y la cultura nacional en la producción audiovisual contemporánea dedicada al documental, la gama de relaciones que se mantienen con Estados Unidos sí es un elemento que se encuentra a cada paso, en cualquier dirección y época. Con mucha regularidad, se hace referencia a Tijuana y “la frontera” de manera indistinta. Si bien los documentales revisados, parten generalmente de la ciudad y ninguno se posiciona –primero- desde Estados Unidos, invariablemente encontramos imágenes y testimonios recogidos del lado norte de la frontera. Esto nos indica que hablar de la ciudad, describirla, relatarla o analizarla, implica necesariamente hacer referencia a lo que pasa del otro lado de la línea. Poniendo en evidencia que la ciudad no termina con el límite fronterizo, sino que los fenómenos y problemáticas que la componen se extienden más allá de él.

Si bien creemos que existen aspectos de la ciudad que escapan a la frontera y viceversa, lo anterior nos muestra que reflexionar sobre Tijuana obliga a considerar la frontera y Estados Unidos. De la región mixteca, hasta el norte de California, estos documentales junto con los fenómenos que retoman nos muestran que los países y el límite geopolítico, no son segmentos que los sujetos atraviesan, sino un continuo de relaciones que se extiende tanto al norte como al sur.

Sin embargo, es fundamental tener claro que los vínculos no crecen de la misma manera hacia el sur de la frontera que hacia el norte. Estos dependen, de manera diferencial, del flujo, la cantidad y el tipo de recursos que estén en juego. En el momento en que se produjo la colección de documentales del COLEF, el lado norte de la frontera aportó sobre todo legitimidad y asesoría. Mientras que el lado sur, además de todo lo anterior, proveyó recursos económicos y materiales. La breve participación de instituciones o actores estadounidenses en esa época, contrasta fuertemente con la producción contemporánea de documentales. En la actualidad, los realizadores tijuanenses están siempre pendientes de participar y concursar en las convocatorias, becas, espacios u otros recursos que hay en Estados Unidos para el ámbito del documental.

Al interior de la propia zona norfronteriza, salieron a flote otros ejes desde los cuales se construye y redefine la alteridad. Una de esas fuerzas está constituida por Mexicali, la capital del estado de Baja California. Durante el trabajo de campo, escuché entre los habitantes tijuanenses, la enunciación de una rivalidad con aquella –también– ciudad fronteriza, sobre todo en términos de importancia para el estado, recursos y producción artístico-cultural. A decir de los tijuanenses, la decisión de construir el CECUT –el centro cultural más grande e importante del noroeste mexicano– en Tijuana y no en la capital de estado, es un reflejo de esta tensión. Aunque no era motivo de nuestra investigación hallar las razones profundas de esta enunciada contraposición, sí podemos decir que en los últimos años el ser tijuanense se ha definido en torno a ella. Sin embargo, es importante recordar que cuando Víctor Soto llevó el cineclub a Tijuana, Mexicali formaba parte del circuito de exhibición, lo que constituye un ejemplo más de la cotidiana transformación en las relaciones de cooperación y filiación entre los polos urbanos de la zona fronteriza.

El segundo eje está conformado por la comunidad académica de Ensenada, pero a diferencia de Mexicali, este funciona más como un mecanismo de legitimación que ha permanecido vigente, al menos, las últimas tres décadas. En el ámbito del cine encontramos el primer hallazgo en el respaldo que los investigadores de Ensenada conformaban para la proyección de películas en el primer cineclub de la región. Si estos académicos mostraban simpatía por el contenido de la programación, Víctor Soto no debía preocuparse por censuras u observaciones en las otras ciudades bajacalifornianas. Otro ejemplo mucho más reciente, fue el caso de la serie *Paisajes Monumentales*. Estos documentales encontraron mayor reconocimiento e interés entre los habitantes de Ensenada, que en Tijuana. Tal aceptación, aunada a la pertinencia de la serie se convirtió en un aval incuestionable.

Antes de continuar con la reflexión del documental tijuanense y su papel en la reproducción cultural, nos gustaría detenernos a hacer algunas consideraciones en torno a la colección de documentales que produjo el COLEF. A diferencia de la

mayor parte de la producción contemporánea, esta se hizo desde un contexto meramente académico y con un tono o intencionalidad de documental educativo o informativo. Desde la perspectiva de José Antonio Paranaguá, en la historia del documental latinoamericano, la intención pedagógica en los documentales ha servido como fundamento para la obtención de apoyo estatal. A pesar de que el apoyo institucional tiene su precio en el sentido de la censura, esta relación afirma, ha sido un modelo alternativo de producción para países periféricos. En términos de legitimidad pedagógica, el documental del COLEF formaría parte de la constante latinoamericana para producir; pero la postura crítica hacia el gobierno central por las condiciones económicas que obligan a los migrantes a abandonar sus lugares de origen, demuestra que su afirmación no es del todo cierta y requiere del sentido del matiz.

Recordemos que salvo casos excepcionales, los documentalistas contemporáneos, no recuerdan ni tienen como referente la serie de documentales que produjo el COLEF. No obstante, entre los temas que esta colección abordó y los que se han producido en años más recientes, hallamos una recurrencia considerable. Por ejemplo, el tema del agua es una de las problemáticas que trataron los documentales del COLEF a principios de la década de los años noventas, diez años después el documental *Frontier Life* (2002), vuelve a señalarlo como una de las principales problemáticas que enfrenta y define la ciudad de Tijuana. En 2008, uno de los realizadores se encontraba desarrollando un proyecto que consistía en hacer un documental con los Cucapás donde también está involucrado el asunto del agua. Hasta donde tenemos conocimiento no se ha concretado, pero lo que importa aquí es notar que el tema vuelve a ser una cuestión ineludible. Lejos de atribuir tal reincidencia a una suerte de tradición temática, creemos que es el contexto el que las propicia. Es decir, problemáticas, situaciones o dinámicas que se reproducen de manera muy similar por periodos largos de tiempo.

Otro ejemplo, un tanto distinto pero igual de interesante, es la presencia de elementos prehispánicos en una y otra época de la producción audiovisual tijuanense. En los documentales del COLEF que tienen como tema principal algún

aspecto relativo a la comunidad chicana, aparecen a través del retrato de murales; en la producción contemporánea, los encontramos en el documental de corte político. No podemos pasar este detalle por alto, ya que remite al movimiento chicano, pero sobre todo, refleja una tenue vigencia entre los documentalistas tijuanenses. Es decir, en los procesos de representación y caracterización visual del cotidiano fronterizo que nos ocupa.

En relación con este tema sólo nos queda señalar la pendiente necesidad de explorar a fondo la colección del COLEF producida en la década de los años noventa, así como revisar la posible continuidad con la producción audiovisual propiciada por los intereses del investigador José Manuel Valenzuela y relacionarla con la producción audiovisual contemporánea en la ciudad.

Si tomamos como punto de partida que hay una relación entre el contexto en el que los realizadores se desarrollaron y formaron con el tipo de producción que hacen –temas que abordan, los modos de aproximación a estos temas, elementos que en ella se retomen, etc.-; es posible vislumbrar dos brechas generacionales y cuatro grupos en la producción y abordaje del documental tijuanense. Dicho de otra manera, hasta ahora, encontramos cuatro estilos en la historia audiovisual tijuanense dedicada al documental. Aunque todas son derivadas del contexto social, tienen sus propias peculiaridades espaciotemporales. La colección del COLEF nació en un entorno meramente académico y con objetivos institucionales muy claros. *Bola 8* y la presencia contemporánea de este grupo de documentalistas en el escenario actual, se originaron gracias a los avances tecnológicos que permitieron el abaratamiento del equipo y dieron rienda suelta a las inquietudes de un grupo de estudiantes universitarios de la carrera de comunicación. Como resultado del salón de clase, pocos años después surgió un tipo de documental que se diferenció sustancialmente de la temática urbana, el cual se ha desarrollado vinculado a la vida académica contemporánea de la UABC; concretamente me refiero al trabajo que ha estado haciendo Concepción Baxin. Por último, hallamos a un grupo joven de realizadores emergentes que, más allá de tener documentales terminados, se

distinguen por rechazar las temáticas que hacen alusión a la frontera y sus problemáticas.

Entre todas estas formas de ejercer la práctica audiovisual, descubrimos un conflicto que merece ser discutido con mayor detalle. Este se encuentra, principalmente, en el antagonismo que encarna la generación de realizadores emanados de *Bola 8* y los realizadores más jóvenes, críticos de lo que ellos mismos llaman la *cura Tijuana*. El primer grupo se ha caracterizado por el abordaje de temas y problemáticas sociales, el retrato de la velocidad del intercambio cultural de la región fronteriza y su permanente transformación; pero sobre todo, una toma de postura crítica y activa ante el entorno que les rodea. En cambio, los realizadores más jóvenes, que se están formando en otros contextos espaciotemporales, están rechazando el abordaje de los conflictos fronterizos, temas que para ellos son estereotipos de la ciudad de Tijuana, ó “lo feo” de la ciudad –como ellos mismos señalan-. Desde esta perspectiva, tienen como paradigma principal contar historias de Tijuana, pero ajenas a la frontera.

Si partimos de que el contexto espaciotemporal es el método más certero que las disciplinas antropológica e histórica tienen a su alcance para comprender y analizar cualquier fenómeno social debido a que este siempre será resultado del entorno, la disociación que plantean los jóvenes realizadores tijuanaenses entre las historias y las condiciones que las generan, nos alerta y exige una cuidadosa disección. A través del estudio del documental contemporáneo, el capítulo anterior nos mostró, dos ejes fundamentales que atraviesan y guían el cotidiano tijuanaense. Uno tiene que ver con la lozanía de la ciudad y el proceso de apropiación que sus habitantes han iniciado. El otro, con los efectos de la dinámica fronteriza. Particularmente, nos referimos a la violencia generada sobre todo por el narcotráfico, pero también por las condiciones económicas que propician la cada vez más insegura migración ilegal hacia Estados Unidos.

Ambos grupos de realizadores, durante el trabajo de campo, reconocieron explícita o implícitamente la costumbre de convivir con la violencia generada por el narcotráfico. Según la información recabada en el campo, esta situación habitual

comenzó en la década de los años ochenta. No obstante, se agudizó fuertemente durante el segundo lustro de este nuevo siglo. Si bien esta situación ha estado presente durante al menos tres décadas, es evidente que la percepción de este continuo varía desde la perspectiva generacional. Mientras que los documentalistas más experimentados se preguntan con preocupación cómo Tijuana llegó al punto más tortuoso en la historia de la violencia y la migración, los más jóvenes admiten que pese a todo lo anterior, ellos viven muy bien ahí. No encuentran ningún sentido en reflexionar sobre el tema. Sin duda, valdría la pena preguntarse si lograron acostumbrarse a tal punto que su verdadera preocupación está en la percepción que en el resto del país y el mundo se tiene de la ciudad, no lo que pasa en ella ni en las causas de tales sucesos.

Tales preocupaciones pueden tener origen en la necesidad de revalorar una ciudad en permanente riesgo y caos; pero también en el surgimiento de una generación que comienza a apropiarse la ciudad aceptando los aspectos que las otras generaciones tijuanaenses perciben como inadmisibles. En tanto investigadores de las ciencias sociales y las humanidades, no podemos dejar de alertar sobre el alto grado de asimilación y aceptación de la violencia que se vive entre los habitantes, no sólo de Tijuana, sino en el país entero. Pero sobre todo, el vínculo que este proceso tiene con los discursos conservadores, que disocian la inseguridad del proyecto político, económico y social imperante. En otras palabras, los sucesos del contexto que los genera.

Un segundo ejercicio de la disección tiene que ver con la construcción social y selectiva de la memoria. Por más marginales que se consideren este tipo de documentos audiovisuales, constituyen un registro de las inquietudes, preocupaciones, expectativas de una comunidad y formarán parte de la memoria de un grupo. A través de los contenidos trabajados en los documentales podemos prever qué temas estarán presentes, cuáles otros ausentes y aquellos que estarán en disputa. El COLEF habrá dejado a la memoria la muestra del interés institucional por revalorar la zona fronteriza, comprender el fenómeno migratorio y sus efectos. Los documentalistas tijuanaenses, fundadores de *Bola 8*, legarán el

registro de la preocupación que los jóvenes universitarios desarrollaron en torno a su ciudad, así como el proceso de apropiación del entorno. Paisajes monumentales, transmitirá la necesidad de valorar la riqueza del desierto y su historia, lo mismo que la urgencia de trastocar la lógica monumentalista que permea en la conservación del patrimonio cultural mexicano.

Por supuesto, debemos preguntarnos si, además de una imagen apacible y venturosa de Tijuana, los incipientes realizadores tijuanaenses lograrán omitir la frontera y sus problemáticas de la memoria audiovisual. Más allá de marcar aquí una veta más de investigación para futuras ocasiones, lo cierto es que el forcejeo intergeneracional por desvanecer la frontera o asirse a ella, puede interpretarse como la nascente necesidad de un silencio en la historia –desde la perspectiva de Jaques Le Goff- que refleja las perturbaciones colectivas que ha traído la violencia. Lo anterior nos muestra que detrás de las múltiples representaciones presentes o ausentes de la frontera, hay necesidades humanas básicas y elementales. Hallamos entonces una correspondencia entre las distintas maneras de apropiarse la práctica audiovisual dedicada al documental y los modos de vivir la ciudad. Pero sobre todo, que los fenómenos –en este caso concreto la frontera- no tienen una dimensión absoluta.

Para concluir el tema de la relación intergeneracional que encontramos entre la comunidad de documentalistas tijuanaenses, debemos agregar que la percepción de este pequeño microcosmos también varía en función de la generación a la que se pertenezca. Para las generaciones de mayor edad, el mundo documental se presenta sumamente estrecho, arduo y con la gran responsabilidad de forjarse un lugar. Los más jóvenes, en cambio, lo perciben más amplio porque los incluye a ellos que aún no son reconocidos y a los documentalistas que sí lo son. Lo anterior nos muestra que hay una multiplicidad de formas y dimensiones de inclusión al interior de las comunidades y, además, la importancia del respaldo generacional.

Si nos preguntáramos acerca del impacto que ha tenido el predominio del lenguaje audiovisual y la socialización de la tecnología digital en Tijuana,

podríamos decir que uno de sus frutos ha sido el conjunto de documentales que hemos analizado y las relaciones que se han generado en torno a esta práctica. Pero quizá lo más interesante está en que la práctica audiovisual dedicada al documental se ha convertido en un camino más para habitar, reconstruir y significar la ciudad. En consecuencia, para los investigadores de las ciencias sociales y las humanidades, los avances tecnológicos han propiciado una vía novedosa para acercarse a las percepciones que un grupo tiene acerca de un contexto, las cuales se materializan o fijan en las producciones documentales. Podemos esperar que la práctica audiovisual se inserte siempre en diversos ámbitos sociales, posturas políticas y problemas éticos, pero también que se reconfigure según el lugar donde se produzca. De ahí la importancia de estudiar las cinematografías regionales.

De ahí la necesidad de reconstruir cómo la actividad audiovisual dedicada al documental en la ciudad de Tijuana, se fue insertando en la vida cotidiana hasta conformarse como una actividad importante de la vida artística de la ciudad. Consideramos que, en primer lugar, esto conforma un aporte para la historia de la ciudad. Pero en segundo, es un aporte para la historia de la producción audiovisual ya que permite observar el proceso de profesionalización y proliferación de la práctica en relación con las problemáticas de un espacio determinado. La relevancia de hacer esta investigación en Tijuana, fue la posibilidad de retratar con nitidez cómo se dio este proceso y en qué intersticios de la sociedad se ancló.

La última veta pendiente que señalaré en este camino, será observar en los próximos años la dirección que tomen los intereses de estos documentalistas. Recientemente, pudimos observar que dos de ellos comenzaban a dejar de lado el escenario tijuanense como tema central. Bulbo-Galatea con *Tierra Brillante* realizado en la cuenca michoacana e Itzel Martínez con *El hogar al revés*, donde la ciudad es sólo uno más de los contextos posibles donde tienen problemáticas de tipo ambiental. Será interesante revisar si este es un trayecto que se generalizará al resto de los documentalistas o no. Y también, saber si otras

temáticas situadas en latitudes distintas generan el mismo interés, o bien, reciben la misma atención que aquellos vinculados a la metrópoli norfronteriza.

Con base en todos los aspectos que hemos podido discutir en este texto, mismos que oscilan desde las significaciones que se le atribuyen a cada estrategia de realización documental, hasta otros como las distintas posturas que los tijuánenses tienen en relación con la ciudad que habitan, es imposible negar que la producción audiovisual es susceptible de usarse como fuente para la investigación social.

BIBLIOGRAFÍA

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca; 2012; Investigación con imágenes: usos y retos metodológicos; México; Instituto Mora.

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca; 2005; Imágenes e investigación social; México; Instituto Mora.

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

Alegría, Tito; 2000; "Juntos pero no revueltos: ciudades en la frontera México-Estados Unidos", en: Revista Mexicana de Sociología, vol. 62, núm. 2, abril-junio, IIS-UNAM, pp. 89-107.

Alegría, Tito; 1992; Desarrollo urbano en la frontera México-Estados Unidos. Una interpretación y algunos resultados; México; CONACULTA

Alegría, Tito; 1989; "La ciudad y los procesos transfronterizos entre México y Estados Unidos", en Revista Frontera Norte, Tijuana, COLEF, vol. 1, num. 2, julio-diciembre, pp.53-90.

Aufderheide, Patricia; 2000; "Grassroots Video in Latin America"; en: Visible Nations: Latin American Cinema and Video; Minneapolis; University of Minnesota Press; pp. 219-238.

Barnouw, Erik; 1996; El documental, historia y estilo multimedia cine; Barcelona; Editorial Gedisa

Barbero, Martín; 1987; De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía.", Ediciones GG MassMedia, Barcelona.

Barnouw, Erik; 1996; El documental, historia y estilo multimedia cine; Barcelona; Editorial Gedisa

Bech Amador, Julio; 2008; "Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica"; en: Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales; México; FCPyS-UNAM; No. 203; pp. 13-52.

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 y Pueblos Indígenas.

- Bhabha, Homi K.; 2002; "El lugar de la cultura.", Manantial, Buenos Aires.
- Bonfil Batalla, Guillermo; 1999; "Notas sobre el cine documental en la antropología"; en: Desacatos; México; Ciesas; Primavera; pp. 187-193.
- Bosetti, O. "Acerca del sentido de la imagen cinematográfica", en "Cine", pag.44, Apuntes de la Cátedra de Cine y Literatura, 1990.
- Breschand, Jean; 2004 (2002); El documental: la otra cara del cine; Barcelona; Paidós.
- Bustamante, Jorge A.; 2000; "Frontera México-Estados Unidos. Reflexiones para un marco teórico", en: Valenzuela Arce, José Manuel (coord.); *Decadencia y auge de las identidades*; México; COLMEX-Plaza y Valdés.
- Bustos, Gabriela; 2006; Audiovisuales de combate: Acerca de videoactivismo contemporáneo; Buenos Aires; La Crujía.
- Cadena Roa, Adriana; 2010; Experiencias locales-Resonancias globales. Dinámica cultural y procesos de producción artística en la ciudad de Tijuana en la última década. Estudios de caso de tres grupos de creación artística; México; Tesis de Maestría en Antropología Social; CIESAS.
- Calvet, Louis-Jean; 2001; Historia de la escritura; Barcelona; Ediciones Paidós.
- Candau, Joël; 1996; Anthropologie de la mémoire; Paris; Presses Universitaires de France.
- Capra, Fritjof; 2003; Las conexiones ocultas. Implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión del mundo; Barcelona; Editorial Anagrama.
- Casetti, F. y Di Chio, F. Como Analizar Un Film, Paidos, Buenos Aires, 1991.
- Casetti, F. "El film y su espectador", Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1989.
- Casetti, Francisco. Teorías del Cine (1945-1990), Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.-
- 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.

- Cerutti, Mario y Miguel A. González Quiroga (Comp.); 1993; "Frontera e historia económica.", Col. Antologías Universitarias, UAM, México.
- Cespedes, Marcelo; 2006; "Ganarle la batalla a la realidad: entrevista con Joris Ivens"; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 33-38.
- Changeux, Jean-Pierre; 2002; L'homme de verité; Paris; Éditions Odile Jacob.
- Chartier, Roger. El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural. Gedisa, Barcelona, 1992.-
- Christian, David; 2006; Mapas del tiempo. Introducción a la "gran historia"; Barcelona; Editorial Crítica.
- Cordero Marines, Liliana; 2007; Documental independiente en México: Orígenes y linderos del documental cinematográfico contemporáneo, una mirada antropológica; Tesis de maestría; FFyL-IIA; UNAM.
- Crick, Francis; 1995; The astonishing hypothesis. The scientific search of the soul; USA; Scribner Ltd.
- Dalton, Margarita; 2001; "Lo visual en antropología"; en: Revista Desacatos; México; invierno 2001; pp. 11-13
- Debord, Guy; 1998; La sociedad del espectáculo; Valencia; Pre-textos.
- De Certau, Michel; 1975; La escritura de la historia; México; UIA.
- De la O, María Eugenia y Nora E. Medina Casillas; 2012; "Ser joven en la frontera norte de México"; en: Revista Desacatos; México; núm 38; pp. 181-190
- De Orellana, Margarita; 2006; "Los nuevos aborígenes"; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 59-62.
- De los Reyes, Aurelio; 1991; Manuel Gamio y el Cne; México; UNAM.
- Deleuze, Giles; 2004; La imagen-tiempo; España; Paidós.
- Dominguez Domingo, Juan Carlos; 2011; "Del ciudadano al espectador: Notas sobre la libertad de elección de obras cinematográficas y nuevas formas de creación de contenidos en Internet"; en: Arizpe, Lourdes; Libertad para elegir; México; PNUD; 203-223.

Domínguez, Ruvalcaba Héctor y Patricia Ravelo Blancas; 2003; "La batalla de las cruces. Los crímenes contra mujeres en la frontera y sus intérpretes"; en: Revista Desacatos; México; núm. 13; pp122-133

Duncan, Ronald J. y Gloria S. Duncan. La fotografía como una técnica de Antropología Visual. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1994.

Dunbar, Robin; 2005; The human store, a new history of mankind's evolution; Londres; Faber & Faber.

Eco, U. "Los límites de la interpretación", Editorial Lumen, Barcelona, 1992. Ferro, Marc Cine e Historia, G.Gilli, España, 1980.-

Fernández, A., "El cine y la investigación en Ciencias Sociales" en Cine, Antropología y Colonialismo, Ediciones del Sol, CLACSO, Buenos Aires, 1985.

Ferro, Marc; 1980; Cine e Historia; Barcelona; Gustavo Gili.

Flores, Carlos y Antonio Ziri6n P.; 2009; "Un chamán del cine etnográfico. Entrevista con Roberto Gardner en México"; en: Revista Alteridades; México; Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa; núm. 37; pp.159-168.

Focault, Michel; 2005 (1966); Las palabras y las cosas; México; Ed. Siglo XXI.

García Canclini, Nestor; 1990; Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad; México; Grijalbo.

García Canclini, Nestor (coord.); 1994; Los nuevos espectadores: cine, televisión y video en México; México; CONACULTA-IMCINE.

García Canclini, Nestor y José Manuel Valenzuela; 2000; Intromisiones compartidas. Arte y sociedad en la frontera México-Estados Unidos; México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-FONCA.

Gasca Zamora, José; 2002; Espacios transnacionales: interacción, integración y fragmentación en la frontera México-Estados Unidos; México; UNAM-Miguel Ángel Porrúa.

Geertz, Clifford; 2000; La interpretación de las culturas; España; Gedisa.

Giglia, Ángela; 1995; "Una contribución a la reflexión sobre los problemas del mundo contemporáneo"; en: Cuicuilco; Nueva Época; Vol. 2; Septiembre-Diciembre; pp. 129-147.

Giménez, Gilberto; 2007; Estudios sobre la cultura y las identidades sociales; México; CONACULTA-ITESO.

Golberg, Ekhonon; 2007; La paradoja de la sabiduría. Cómo la mente puede mejorar la edad; Barcelona; Ed. Crítica-Drakontos

Gomez Madrid, Sabina; 2011; "Imaginar para comunicar creativamente: Hacia la construcción de una ciudad del conocimiento a través de los medios de comunicación y del desarrollo"; en: Arizpe, Lourdes; Libertad para elegir; México; PNUD; 185-202.

González, José C. La democratización del discurso visual y la antropología, en Revista de la Escuela de Antropología II, UNR, Marzo 1994.

Gribbin, John; 2005; Deep Simplicity. Chaos, complexity and emergence of life; USA; Ramdon House.

Grimson, Alejandro; 2003; "Introducción", en: Scott Michaelsen y David E. Johnson; Teoría de la frontera; España, Gedisa.

Guarini, C. "Cine y Antropología", en El Salvaje Metropolitano, Legasa, Buenos Aires, 1991.

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

Halbwachs, Maurice; 1968; La mémoire collective; Paris; Presses Universitaires de France.

Hartog, Francois; 2007; Regímenes de historicidad; México; UIA.

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

Heider, Karl G.; 1976; Ethnographic Film; University of Texas Press Austin & London; US.

Henley, Paul; 2001; "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica"; en: Desacatos; México; CIESAS; No. 8; invierno; pp. 17-36.

Henri Piault, Marc; 2002; Antropología y Cine; Madrid; Ed. Cátedra; Col. Signo e Imagen.

Hernández, Aída Silvia; 2003; Perfiles de Tijuana: Historias de su gente; Tijuana; CONACULTA-CECUT; Colección: Divulgación Cultural.

Howes, David; 2005; Empire of the senses. The Sensual Culture Reader; Ed. Berg; pp. 1-17.

Iglesias, Norma; 2008; Emergencias. Los contextos urbanos globales y la creatividad, México; CONACULTA-CECUT.

Iglesias, Norma; 1985; La visión de la frontera a través del cine mexicano; Tijuana; Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México.

Iglesias Prieto, Norma; 2006; "Frontera a cuadro: Representaciones y autorepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos"; en: *Todavía*; Argentina; No. 15; Diciembre. <http://www.revistadoavia.com,ar/todavia24/15.prietonata.html>.

Jay Gould, Stephen; 2007; Acabo de llegar. El final de un principio en historia natural; Barcelona; Editorial Crítica; Drakontos bolsillo.

Jay Gould, Stephen; 2004; La estructura de la teoría de la evolución. El gran debate de las ciencias de la vida; Barcelona; Tusquets Editores. Metatemas 82.

Kearney, Michael; 2003; "Fronteras y límites del Estado y el Yo al final del Imperio"; en: *Revista Alteridades*, México; núm. 25; pp.47-62.

Keller, Gary D. (comp.); 1998; Cine Chicano; México; Cineteca Nacional

Kith Grant, Barry y Jeannette Sloniowski (eds.); 1998; Documenting the Documentary: Close readings of Documentary Film and Video; Detroit; Wayne State University Press.

Lazo, Armando; 2006; "Objetividad y subjetividad en el documental"; en *Documental*; México; CUEC-UNAM; pp. 68-73.

Le Goff, Jacques; 1991; El orden de la memoria. El tiempo como imaginario; Barcelona; Paidós.

León, Plancarte Salvador; 2004; "Memoria de Los olvidados"; México; en: *Desacatos*, núm 14; pp189-196

Lewis-Williams, David; 2002; The mind in the cave. Consciousness and the origins of art; Londres; Thames & Hudson Ltd.

Lins, Ribeiro Gustavo; 2008; "Otras globalizaciones. Procesos y agentes alternativos transnacionales"; en: *Revista Alteridades*, México; núm. 36; Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa; pp.173-198.

Loridan, Marceline; 2006; "Recordando a Joris Ivens: Marceline Loridan en conversación; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 7-32.

Maciel, David; 2000; El bandolero, el pocho y la raza; México; Siglo XXI.

Mantecón, Ana Rosas; 2000; "Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)"; en: Revista Alteridades; México; núm. 20; Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa; pp.107-116.

Marcus, Greil; 1999; Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX; Barcelona; Editorial Anagrama.

McConnell, Frank D.; 1977; El cine y la imaginación romántica; Berceña; Ed. Gustavo Gili.

Mendoza, Carlos; 2008; El guión para cine documental; México; CUEC-UNAM.

Mendoza, Carlos; 2006; "Canal 6 de Julio: Documental y contrainformación"; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 109-135.

Mendoza, Carlos; 2006; "El documental, ese limosnero criticón"; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 127.

Mendoza, Carlos; 1999; El ojo con memoria: apuntes para un método de cine documental; México; CUEC-UNAM

Metz, C. y otros; 1982; Análisis de las imágenes; Buenos Aires; Serie Comunicaciones; Ediciones Buenos Aires.

Michaelsen, Scott y David E. Johnson; 2003; Teoría de la frontera; España; Gedisa.

Minois, Georges; 2005; Historia de los infiernos; Barcelona; Paidós.

Mithen, Steven; 1998; La arqueología de la mente; Barcelona; Ed. Crítica-Drakontos

Monsiváis Carrillo, Carlos Alejandro; 2004; Vislumbrar ciudadanía. Jóvenes y cultura política en la frontera noroeste de México; México; COLEF-Plaza y Valdés.

Montezemolo, Fiamma; 2009; "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor Canclini"; en: Revista Alteridades; México; núm. 38; Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa; pp.143-154

Mora Catlett, Juan; 2006; "Estructura y estética del documental"; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 62-67.

Morin, Edgar; 1993; El método. La vida de la vida; Madrid; Editorial Cátedra.

Morin, Edgar; 1972; El cine o el hombre imaginario; Barcelona; Ed. Paidós.

Montezemolo, Fiamma; 2009; "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor Canclini"; México; en: Revista Alteridades; vol. 19, núm. 38; Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa pp.143-154

Naranjo, Juan (ed.); 2006; Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006); Barcelona; Ed. Gustavo Gili.

Nichols, Bill; 2001; Introduction to Documentary; Estados Unidos: Indiana University Press/ Bloomington & Indianapolis

Nichols, Bill; 1997; La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental; Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica.

Noriega, Chon A. 2000; Visible Nations. Latin American Cinema and Video; Minneapolis; University of Minnesota Press.

Ochoa Tinoco, Cuahutemoc; 2009; "De la bohemia a las instituciones. El sinuoso camino de las políticas culturales en la ciudad de Tijuana"; en Andamios. Revista de Investigación social; México; vol. 6, número 11, agosto; UACM.

Ochoa Tinoco, Cuahutemoc; 2009; Tesis doctoral; México; FCPyS-UNAM.

Paranaguá, Paulo Antonio (ed.); 2003; Cine Documental en América Latina; Madrid; Ed. Signo e Imagen.

Pelayo, Sebastian y Humberto Fuentes; 2011; Internet en México: La dimensión desconocida; en Arizpe, Lourdes; Libertad para elegir; México; PNUD; 223-240.

Pérez, Melgoza Adrián; 2004; "Expresiones populares y cinematográficas del descontento con la nación argentina: piquetes, cacerolazos y el motivo de la madre perturbada"; en: Revista Alteridades; México; núm. 14 pp. 75-89.

Pérez Montfort, Ricardo; 2001; "Sobre cine etnográfico, video documental, internet y otras variantes "modernas"; en: Desacatos; México; CIESAS; pp. 78-82.

Pérez, Montfort Ricardo; 2001; "Microhistorias del cine en México"; México; en: Desacatos, núm 8; pp173-175

Pérez-Taylor, Rafael (comp.) ; 2002; Antropología y complejidad; Barcelona; Gedisa.

Pérez-Taylor, Rafael; 2006; Anthropologías. Avances en la complejidad humana; Buenos Aires; Ediciones sb. Colección Complejidad Humana.

Pink, Sarah; 2006; "New sensations? Visual anthropology and the senses"; en: The future of Visual Anthropology: Engaging the Senses; Routledge; pp. 41-58.

Piore, Adam; 2002; *The World's New Culture Meccas*"; en <http://www.newsweek.com/id/65524>

Raheja, Michelle; 2007; Readong Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography and Atarnajuat (The Fast Runner); EU; The Johns Hopkins University Press.

Ramírez Morales, Axel; 2008; "Nuestra América: chicanos y latinos en Estados Unidos. Política, Economía y sociedad en América Latina y el Caribe", Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM; México.

Reynoso, Carlos; 2000; Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica; España; Gedisa.

Reynoso, Carlos; 2006; Complejidad y caos. Una exploración antropológica; Buenos Aires; Ediciones sb. Colección Complejidad Humana.

Reynoso, Carlos; 2008; Corrientes teóricas en antropología. Perspectivas desde el siglo XXI; Buenos Aires; Ediciones sb.; Colección Complejidad Humana.

Ricoeur, Paul; 1989; Ideología y utopía; Barcelona; Ed. Gedisa.

Ricoeur, Paul; 2003; El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica; México; FCE.

Ricoeur, Paul; 2003; La memoria, la historia, el olvido; Madrid; Editorial Trotta.

Roca, Lourdes; 2000; "Historia videoral: un campo disciplinar a desarrollar"; en: Jorge E. Aceves Lozano (coord.); Historia oral: ensayo y aportes de investigación; México; CIESAS; pp. 49-63

Roca, Lourdes; 2004; "La imagen como fuente: una construcción de la investigación social"; en Sel, Susana (comp.); Imágenes y medios en la Investigación social: una mirada latinoamericana; Buenos Aires; UBA-Facultad de Filosofía y Letras; pp. 13-28

Roca, Lourdes; 2001; "Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación"; en: Desacatos; México; CIESAS; invierno; pp. 37-47.

Rodríguez Lozano; Miguel G.; 2003; Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo; México; UNAM.

Rosaldo, Renato; 1995; "Cultura nacional en la zona fronteriza. Situando (locating) y dislocando (dislocating) la Gran Cultura Mexicana"; en: Cuicuilco; Nueva Época; Vol. 2; Septiembre-Diciembre; pp. 121-125.

Rovirosa, José; 2006; "La posición ideológica del documentalista"; en: Documental; México; CUEC-UNAM; pp. 73-78.

Ruiz Teresa, Olivia; 1996; "El ir y venir: la relación tranfronteriza", en Ramón Eduardo Ruiz y Olivia Teresa Ruiz (coords.), Reflexiones sobre la identidad de los pueblos; México; COLEF-FCE.

Salazar, Ana María (coord.) ; 1997; Antropología Visual; México; IIA-UNAM

Sánchez, Alvarez Mauricio; "Los deslices étnicos del óscar: premios e identidades"; pp. 156-157

Saville Troike, Muriel; 2005; Etnografía de la comunicación. Una introducción; Buenos Aires; ed. Prometeo.

Schneider, Eric D. y Sagan Dorion; 2006; Into the cool. Energy, flow, thermodynamics and life; Illinois; University of Chicago Press.

Sel, Susana (comp.); 2005; Imágenes y medios en la investigación social: una mirada latinoamericana; Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires-Faculta de Filosofía y Letras.

Sel, Susana (comp.); 2007; Cine y fotografía como intervención política; Buenos Aires; Prometeo-Facultad de Ciencias Sociales-Museo del Cine.

Sel, Susana; (comp.); 2008; Imágenes y palabras e industrias de la comunicación: Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo; Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires-Ediciones La Tinta.

Sennett, Richard; 1997; Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental; Madrid; Alianza Editorial.

Sheldrake, Rupert; 1990; La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza; Barcelona; Ediciones Kairós.

Shlain, Leonard; 2000; El alfabeto contra la diosa. El conflicto entre palabra y la imagen, el poder masculino y el poder femenino; Madrid; Editorial Debate-pensamiento.

Sorlin, Pierre; 1996; Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990; Buenos Aires; Paidós

Stokes, Cynthia; 2009; Gran Historia. Del Big Bang a nuestros días; Barcelona; Ed. Alba.

Suárez Espinoza, Raúl Oscar; 1992; Cine chicano, un caso concreto: Jesús Salvador Treviño; México; Tesis de licenciatura; UNAM-FCPyS

Todorov, Tzvetan; 2011 (1989); Nosotros y los otros; México; Siglo XXI.

Toledo, Alejandro; 2006; Agua, hombre y paisaje; México; SEMARNAT-INE.

Trujillo Muñoz, Gabriel; 1997; Imágenes de plata: el cine en Baja California; Tijuana; XV Ayuntamiento de Tijuana.

Trujillo Muñoz, Gabriel; 1999; Baja California: Ritos y mitos cinematográficos; Mexicali; UABC.

Trujillo Muñoz, Gabriel; 2005; La cultura bajacaliforniana; Tijuana; CECUT-CONACULTA.

Valenzuela Arce, José Manuel; 2004; El paso del nortec: this is Tijuana; México; Trilce ediciones-CONACULTA-Oceano-CECUT-IMJUVE-COLEF-UNAM

Valenzuela Arce, José Manuel (coord.); 2000; *Decadencia y auge de las identidades*; México; COLMEX-Plaza y Valdés.

Vázquez Mantecón, Álvaro; 2013 (2012); El cine Súpero 8 en México 1070-1989; México; Filmoteca UNAM-Difusión cultural UNAM-Publicaciones & Fomento Editorial.

Vázquez Mantecón, Álvaro; 2007; "Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8"; en: Colección de Cine Independiente Mexicano: Superocheros antología del súper 8 en México 1970-1986; México; Filmoteca de la UNAM

Vélez, Antonio; 2004; Del Big Bang al homo sapiens; Bogotá; Villegas editores.

Veyne, Paul; 1984; *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*; Madrid; Alianza Editorial.

Vilar, Sergio; 1997; *La Nueva racionalidad*, Barcelona; Kairós.

Wagner, Jon; 2004; "Constructing credible Images. Documentary studies, social research and visual studies"; en *American Behavior scientist*; Estados Unidos; vol. 47, núm. 12; pp. 1447- 1506

Wolf, Mauro; (1987) 2007; *La investigación de la comunicación de masas: crítica y perspectivas*; México-Buenos Aires-Barcelona; Paidós.

Yates, A. Francis; 1995; *L'arte della memoria*; Milano; Einaudi Tascabili.

Yúdice, George y Toby Miller; 2004; *Política Cultural*; Barcelona; Editorial Gedisa

Zirión, Antonio; 2008; "La dimensión ética en la creación documental"; en: Becerril, Alberto (coord. y comp.); *Memoria del Coloquio Latinoamericano de Creación Documental*; Morelos; Facultad de Artes-UAEM.

Entrevistas

Aceves Calderón, Patricia; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Zona Río; Tijuana, Baja California; 9 de Julio, 2009.

Baxin Melgoza, Concepción; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Tijuana-Ciudad de México; 9 de Junio, 2011.

Brown, Sergio; entrevistado por Liliana Cordero Marines; La Casa de la 9; Tijuana, Baja California; 10 de julio, 2009.

Díaz Robledo, Iván; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Zona Río, Tijuana, Baja California; 21 de julio, 2008.

García, Miriam; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Tijuana, Baja California; 17 de junio, 2008.

Hernández, Ingrid; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana, Tijuana, Baja California; 18 de julio, 2008.

Liddick, Shane; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana, Tijuana, Baja California; 10 de julio, 2008.

Martínez, Itzel; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Tijuana, Baja California; 8 de julio, 2009.

Martínez, Karla; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana; Tijuana, Baja California; 2 de Julio, 2008.

Paredes, José; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Centro de Tijuana; Tijuana, Baja California; 9 de Junio, 2009.

Pavel Valenzuela Arámbulo; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana; Tijuana, Baja California; 15 de julio, 2009.

Ricalde, Salvador; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Zona Río, Tijuana, Baja California; 23 de junio, 2008.

Rodríguez, Paola y José Luis Figueroa; entrevistados por Liliana Cordero Marines; Colonia Madero, Tijuana, Baja California; 9 de julio, 2009.

Silva, Ricardo, Adrián Durazo y Jorge Sanders; entrevistados por Liliana Cordero Marines; Playas de Tijuana; Tijuana, Baja California; 2 de Julio, 2008.

Soto, Víctor; entrevistados por Liliana Cordero Marines; Calle 9, Tijuana, Baja California; 1 de junio, 2008.

Trujillo, Adriana; entrevistada por Liliana Cordero Marines; Calle 9, Tijuana, Baja California; 27 de junio, 2008.

Villanueva, Héctor; entrevistado por Liliana Cordero Marines; Calle 9, Tijuana, Baja California; 16 de junio, 2008.

Yúdice, George y Toby Miller; 2004; Política Cultural; Barcelona; Editorial Gedisa

ANEXO 1-Colección COLEF

Los que se van

20:09min.

Los que se van es un documental producido en 1991, por el COLEF y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Explora los aspectos positivos y negativos de migrar ilegalmente a EU, mostrando reflexiones u opiniones elaboradas por los actores sociales en cuestión. En un primer momento se exponen los motivos por los cuales estos trabajadores deciden emprender el cruce. La razón que prevalece de manera generalizada es la difícil situación económica y laboral en México, de ahí que opten por cruzar a Estados Unidos esperando mejorar la condición económica en que se encuentran.

En un segundo momento, nos da a conocer los aspectos negativos de cruzar “al otro lado”; tales como el enfrentamiento con la desilusión y vivir en un contexto de permanente incertidumbre. En este punto los migrantes argumentan que la situación se agudiza porque no tienen “estudios” y, en consecuencia, sólo puede acceder al “trabajo duro”. Asimismo, se identifican como “gente de trabajo”, pues “el mexicano gana poco y trabaja más, mientras que el norteamericano trabaja menos y gana más”.

Una vez que el documental se perfila hacia la conclusión, nos encontramos con diversas preguntas y reflexiones en torno a esta situación que se plantea como paradójica. En uno de los testimonios, un hombre se detiene a imaginar: “Que un día todos los mojados se aburrieran, que ya nunca volvieran a EU, ¿qué pasaría?”, mostrando el conocimiento que tiene de la importancia de su papel como trabajador en aquel país. Otro reconoce que, en calidad de migrantes, ellos también generan cierta influencia en el lugar donde van. Percibe lo anterior como una manera de recuperar algo que le pertenecía a México, lo que nos remite a la vigencia ideológica del mito de Aztlán. Un último testimonio nos regresa al punto de partida, es decir, el peso de la necesidad por sobre los lazos afectivos con: “allá uno vive mejor, por eso aunque se ame a México, la meta es hacerse norteamericano”.

Cierra con una breve cita del Dr. Jorge A. Bustamante, en ese entonces director del COLEF, que en cierta medida refleja la postura o sensibilidad de la institución y de él mismo hacia el fenómeno migratorio: “Ser trabajador migrante es ser inconforme. Es el o la mexicana que no acepta lo que le ha tocado en suerte en donde vive. Y sale a buscar lo que cree merecer. El cruce de la cerca le quita a uno la inocencia... no hay quien regrese sin cicatriz”¹.

El hilo conductor está dado por fragmentos de entrevistas hechas a migrantes; ya sea que estos quieran cruzar, estén en el sitio de cruce esperando el momento adecuado para hacerlo, o se encuentren ya del “otro lado”. Las entrevistas están acompañadas por imágenes de la línea fronteriza en las que podemos apreciar los rostros de las mujeres, hombres y –en ocasiones- niños que están en tránsito hacia el lado norte de la frontera. Con menos frecuencia, vemos a la *Border Patrol*; ya sea vigilando la zona o aprehendiendo a alguien. Del lado estadounidense es posible observar cómo empleadores de ese país buscan a estos trabajadores migrantes para contratarlos. Nos muestra algunas calles de Los Ángeles y murales chicanos en las ciudades de EU. En este trabajo, el contenido visual es muy relevante. Tiene imágenes con una gran fuerza y contenido documental.

La primera parte está elaborada sobre una suerte de cronología visual que comienza en la estación de autobuses con gente que llega a la ciudad, más tarde se sitúa en las zonas de cruce donde la gente espera el momento preciso para poder atravesar el límite fronterizo con éxito, después vemos calles o testimonios recogidos en ciudades estadounidenses. De este último punto se destaca que, aunque se sitúe en la ciudad de Tijuana, este documental contiene imágenes registradas en EU. Si bien el COLEF subtuló en inglés este documental, no tiene créditos, lo que nos permite inferir que fue de los primeros que se hicieron.

¹ Leyenda en pantalla durante el documental *Los que se van*, la cual se adjudica al investigador Jorge Bustamante.

Tijuana²

(47:45min.)

Tijuana es el documental más largo del grupo de documentales que se produjeron. El abordaje del tema está conducido por una voz en off que describe la problemática. Recurre a pequeños fragmentos de entrevistas elaboradas a distintos personajes implicados, pero también a otros actores que hablan desde el exterior del problema como investigadores del COLEF. El papel de las imágenes, en la mayor parte del documental, cumple la función de ilustrar el discurso que enuncia la voz en off.

La cuestión central es la ciudad y las contradicciones o cuestionamientos que esta plantea para la idea del liberalismo económico mexicano de los años noventa. Por un lado, estaría el orgullo fronterizo vinculado a la modernidad, la llegada de las maquiladoras y la oferta de trabajo,³ que la convirtieron en un importante centro económico. Y por el otro, constituía el paso más seguro y recurrido para cruzar ilegalmente a EU.⁴ En referencia a esta situación se detiene a revisar someramente los siguientes aspectos:

- a) La dinámica cotidiana en El Bordo -lugar de dónde generalmente se partía para cruzar a EU ilegalmente-, y los personajes que la componen: migrantes, *polleros*, etc.
- b) Razones por las cuáles los migrantes necesitan trabajar en EU, qué harán con el dinero que ganen y si planean o no quedarse de manera permanente en ese país.
- c) El éxito de la migración mixteca a territorio estadounidense y tijuanaense.
- d) La ambivalente posición de los ciudadanos californianos ante los trabajadores ilegales –por una parte los necesitan y, por otra, no les gusta que formen parte de la ciudad-.

² El documental no lleva el año en que fue creado.

³ La oferta estaba principalmente dirigida a mujeres para que trabajaran en las maquilas.

⁴ En ese momento, a través de Tijuana cruzaba el 50% de la totalidad de migrantes ilegales que incursionaban a ese país, a través de los más de 3000 kilómetros de línea fronteriza.

El documental concluye con dos argumentos. El primero es que los mexicanos, ya sean migrantes o fronterizos, son personas libres y luchadoras. En este punto hace referencia a la victoria que simbolizan los murales de Barrio Logan⁵ para la comunidad hispana y el pasado mítico de Aztlán. Exalta, de manera particular, el deseo que estos trabajadores tienen de regresar a México. El segundo argumento es que el cruce ilegal de migrantes forma parte del mercado y demanda internacional de fuerza de trabajo. El cual, además de no constituir un fenómeno reciente, no podrá resolverse mientras los empleadores estadounidenses sigan ilegalmente haciendo este tipo de contrataciones.

Llama la atención que, a pesar de criticar a lo largo del documental la discriminación que sufren los migrantes en EU, usa y reivindica en repetidas ocasiones el término “Marías” para referirse a las mujeres mixtecas que trabajan en el comercio ambulante de la ciudad. Sobre todo si tomamos en cuenta que en otros documentales de esta misma serie,⁶ los mixtecos entrevistados manifiestan que el término “Marías” es una manera despectiva de nombrar a estas mujeres.

Durante toda la película, Tijuana es presentada como una ciudad de múltiples facetas. Una de ellas correspondería al espacio permisivo que representa para los estadounidenses en cuanto a oferta de entretenimiento, sobre todo si son menores de 21 años. Quizá, de esta manera, intenta contrastar lo que a los mexicanos les resulta atractivo del otro país, con lo que a los estadounidenses les atrae de Tijuana. Se la describe también como una ciudad esperanzadora y llena de posibilidades. Como un “laboratorio” en tanto manera de describir en lo que se ha convertido la joven urbe. En este documental, llamado precisamente *Tijuana*, queda en evidencia que hablar de la ciudad, describirla, contarla, analizarla, implica necesariamente hacer referencia a lo que pasa del otro lado de la línea. Poniendo en evidencia que la ciudad no termina con el límite fronterizo, sino que los fenómenos y problemáticas que la componen se extienden más allá de él.

⁵ Barrio Logan se encuentra dentro del condado de San Diego.

⁶ *Oaxacalifornia* y *De Copal y de Sombra*

Para análisis posteriores en relación a documentales más recientes y herencias de la estética visual, es pertinente resaltar dos aspectos de este documental que quizá por sí mismos no resultarían tan significativos. El primero corresponde a la breve e informal entrevista con un par de *polleros*,⁷ que podríamos suponer se realiza en las inmediaciones de El Bordo. Se trata de dos sinaloenses que después de que su primer intento en cruzar la frontera resultara fallido, optan por quedarse en Tijuana y convertirse en *polleros*. Ambos usan lentes oscuros y, a diferencia de las otras entrevistas, están colocados de espaldas a la cámara o de perfil a ella. Lo que nos permite suponer que accedieron a la entrevista siempre y cuando sus rostros no se pudieran observar plenamente. El segundo se trata de una imagen en la que se muestra una escalera construida con llantas. Lo que refleja la manera en que se dan los asentamientos irregulares en Tijuana, más específicamente los materiales e ingenio que utilizan para construir sus casas.

De copal y de sombra

(25:35min.)

Este documental, acerca de la tradicional fiesta del Día de Muertos entre los mixtecos que han migrado a Tijuana⁸ y se han establecido en las laderas más accidentadas de la colonia Obrera, fue elaborado por el COLEF de manera conjunta con la UABC. El hilo conductor es la voz en *off*⁹ de un narrador que explica las características de la tradición mixteca y cómo, a pesar de algunos cambios, se ha logrado reproducir en este *nuevo* territorio. En el contexto

⁷ De esta manera se les ha denominado a aquellos que, en una suerte de oficio y a cambio de una suma de dinero, se dedican a cruzar ilegalmente personas al lado norte de la frontera. Se entiende que conocen la zona, saben cuáles son los caminos y momentos precisos para que la travesía resulte exitosa. Al parecer se les dice *polleros* porque cruzan *pollos*; es decir personas inexpertas en el arte de cruzar la frontera ilegalmente.

⁸ Según la información que provee este documental los mixtecos llegaron a Tijuana en la década de los años sesentas.

⁹ Con base en la revisión de otros documentales como Migrante con el Dr. Jorge Bustamante, podemos inferir que la voz en *off* está hecha por el entonces director del COLEF. Sin embargo, preferimos poner esta nota a pie de página porque no es algo que podamos mostrar a partir de los créditos y hasta ahora tampoco tenemos forma de verificar esta información.

migratorio, destaca que la tradición de Día de Muertos o Todos Santos, logra reunir a aquellos mixtecos que se encuentran en San Quintín, Tijuana, EU, e incluso a los que van de regreso a la región mixteca.

Esta información es enriquecida por las voces de cuatro mixtecos, dos hombres y dos mujeres que a través de sus distintos testimonios reflejan que los migrantes viajan siempre junto con las costumbres de sus pueblos de origen. De estos personajes dos son adultos mayores, mientras el resto luce más joven. En las entrevistas, una de las mujeres reflexiona sobre el arraigo de la tradición – fiestas y vestido- en su mismo grupo de edad a pesar de estar lejos de la región mixteca, y la transformación que se ha dado en generaciones como las de sus hijos con motivo de haber nacido en lugares como La Paz, Tijuana y California.

Otra mujer señala que a pesar de seguir la tradición en su nuevo destino, recuerda aquello que les faltaría para seguir la tradición del Día de Muertos y que no pueden encontrar en los mercados de Tijuana. Señala que la elaboración del mole es una tradición misma, por ello, a pesar del trabajo que requiere y de que sus hijos la cuestionan acerca de la pertinencia de continuar con la larga preparación de un platillo como este, ella prefiere hacerlo en vez de comprarlo. En su defensa señala que es muy caro y que no ve ninguna razón en gastar su dinero.

Uno de los hombres cuenta que aprendió a hacer pan cuando se encontraba en Tijuana. Sin embargo, fue enseñado por su suegro quien “en el sur” se dedicaba a hacer pan. Es decir, fue hasta que había migrado que aprendió uno de los oficios tradicionales de su pueblo. Por su parte, el otro, relata en qué consiste la tradición de la ofrenda y la manera en que se va pasando este conocimiento de una generación adulta a otra más joven.

En este discurso la ciudad aparece como un nuevo escenario para la cultura mixteca, un espacio fértil donde es posible adaptar y revivir las creencias del lugar del que se proviene; en este caso, la región mixteca. De manera equivalente, a la frontera se le señala como una zona que continúa combinando la “región mágica y real del mundo indígena”.

La fuerza principal de este documental está en la información que provee la voz en off, mientras que las imágenes tienen la función ilustrar el audio y tienen un contenido homogéneo. En este sentido, observamos también el uso de grabados de José Guadalupe Posadas en los que se observan esqueletos ataviados con ropa femenina, realizando distintas actividades relacionadas con alimentos. En algunos de los encuadres que se hacen en las entrevistas, sobresale de manera contundente el micrófono que apunta a la persona que está dando el testimonio. De alguna manera, este pormenor sugiere que a los realizadores no les importaba que su presencia estuviera explícita en el contenido fílmico. En lo que se refiere a otros pequeños detalles, sobresale en los créditos que la videografía hecha en Oaxaca constituyó una suerte de préstamo de Radio-TV-Oaxaca.

Vinculación, educación y trabajo

(13:23 min.)

Este breve trabajo elaborado en 1993, se sitúa en el marco amplio de la “revolución tecnológica y la internacionalización de la economía”; lo que para México significaba la inminente entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio y, más específicamente para la frontera norte, se tradujo en la dinamización de la industria maquiladora. Con base en una investigación elaborada por el COLEF, este documental intenta primero, explicar los efectos que tal contexto trajo al mercado laboral, y después, proponer algunas medidas para hacer frente a tales procesos.

El abordaje del tema de ninguna manera es accesorio. Según los datos que ofrece el documental, a principios de la década de los noventa el 38% de la población tijuanaense estaba ocupada en el sector industrial. El cual, al sustentarse en los grandes capitales extranjeros, estaba vinculado fuertemente a los sectores más dinámicos de la economía mundial. Es decir, la industria maquiladora de la región debió innovar los procesos productivos, lo que generó la necesidad de trabajadores calificados. Con un porcentaje importante de población dependiendo de la oferta laboral en las maquilas o plantas de ensamblaje, no resulta extraño

que una institución como el COLEF haya hecho algunas propuestas para subsanar la brecha que se comenzaba a vislumbrar.

La propuesta consistía en generar una política de vinculación y compromiso entre el ámbito educativo y productivo para modificar los planes de estudio según los requerimientos de la industria, extender las prácticas escolares en las industrias o maquilas, dirigir estas últimas según objetivos concretos y fomentar que cada vez más firmas se sumaran a tal esfuerzo. A través de esta colaboración se aportarían los conocimientos necesarios para enfrentar las transformaciones y mantenerse en la competencia. La meta sería que la capacitación se convirtiera en una tarea de las empresas y no de los individuos.

Sin embargo, reconocen que las empresas en permanente innovación plantean un dilema a los planes de estudio. Dicho de otra manera, en el grado de especialización que deberían ofrecer en un contexto cambiante. Para ello plantearon tener equipos en las empresas que suplieran las deficiencias en las escuelas. A su vez, propusieron conocer a profundidad las características de la región, hacer un seguimiento de las trayectorias de egresados, impartir cursos suplementarios y generar contactos con instituciones similares del sur de EU como una forma de aumentar la efectividad de la vinculación. En este último punto es relevante resaltar la necesaria relación que plantea una institución como esta con el sur de EU, como una forma de garantizar o asegurar las estrategias en la región.

Si bien sabemos que este documental fue elaborado por el Departamento de Comunicación del COLEF, hasta ahora no conocemos ningún referente que nos permita saber a quién estaba dirigido o dónde fue presentado. Nos preguntamos lo anterior porque a diferencia de los otros trabajos, no echa mano de entrevistas a los actores sociales en cuestión –trabajadores de las plantas industriales- o filmaciones in situ. Las imágenes consisten en unas cuantas fotografías fijas alusivas al tema, pero tienen un papel más bien marginal. La información está principalmente centrada en las explicaciones que dan dos

investigadores del COLEF¹⁰ -a los cuales observamos sentados en un sillón- y en menor medida en una voz en *off* femenina. En relación a los otros documentales, condensa una gran cantidad de información en un lapso temporal pequeño, lo que genera una percepción más de densidad que de fluidez. Lo anterior nos permitiría suponer que este documental fue elaborado para un público un tanto distinto.

Aguas negras

(30:58min.)

Con un fuerte tono de reportaje televisivo, este documental, presenta el problema de las aguas negras o residuales y la propuesta del proyecto “Sistema Descentralizado de Tratamiento y Reúso de Aguas Negras en Zonas Urbanas” (SIDETRAN), propuesto e impulsado por el COLEF, como una de las maneras de resolverlo. El planteamiento es que Tijuana, igual que en otras ciudades, toda el agua residual se concentra sólo en una planta, donde se trata y tira al mar. A estas cantidades de líquido se le une el agua pluvial, haciendo aún más insuficiente la única planta de tratamiento. Entre otras cosas, esta situación provoca azolvamientos en diferentes puntos del sistema que el departamento de alcantarillado no se da abasto para resolver.

Como una manera de justificar el valor de la propuesta, aporta una serie de datos que ayudan a dimensionar el problema. Menciona 47% de las casas en Tijuana no contaban con drenaje y que 1/3 del agua residual corría libre, sin control o tratamiento. En las colonias que no contaban con estos servicios, los arroyos y fugas de aguas negras se hacían cotidianos. Con ellos, las enfermedades, la contaminación y el mal olor. Si bien el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) había decidido apoyar a la ciudad ampliando el sistema de alcantarillado, se menciona que esta medida sólo resolvería parcialmente el problema.

En tanto institución experimentada en la investigación y los estudios fronterizos, el COLEF decide participar activamente en el reto. Ya en 1987 había

¹⁰ Omar Contreras y Alfredo Hualde

demostrado que con tres filtros sencillos se podía obtener agua gris de buena calidad usando una técnica barata que combinaba un enfoque convencional y un enfoque biológico. Con base en esa técnica la propuesta consistía en descentralizar el tratamiento de las aguas residuales. Es decir, construir pequeñas plantas en distintos puntos de la ciudad, que recolecten, traten y distribuyan localmente el agua tratada para utilizarla en parques, deportivos o usos industriales. De esta manera quedaría mucha agua potable para los usos prioritarios.

La elaboración de este documental revela algunos aspectos y posturas del COLEF como institución académica y de investigación en la región, durante la década de los noventa. A saber, el posicionamiento activo en la construcción de la ciudad y en la solución de las diversas problemáticas. Si bien en otros documentales ya era posible entrever esta postura, en este destaca un pronunciamiento explícito diferenciando el trabajo y la experiencia de la institución como conocedores de la zona para hacer propuestas concretas, de las burocráticas acciones del gobierno.

A pesar de que Estados Unidos no está presente en las imágenes, sí lo está en el discurso, la justificación y el planteamiento de la investigación. Escuchamos, por ejemplo, a un miembro del Ecological System Institut,¹¹ quien expresa una opinión positiva respecto al sistema que propone el proyecto SIDETRAN. También se menciona el interés de grupos ecologistas estadounidenses, quienes vieron en el proyecto su lucha reflejada por un sistema más radical del agua y en contra de la contaminación del mar. Cuadrillas estadounidenses trabajaron algunos fines de semana sin pago alguno en el proyecto. Da la impresión que estas opiniones tienen la función de justificar la certeza y pertinencia del proyecto, lo que pone en evidencia la importancia que ve el COLEF de hacer un planteamiento bilateral y de buscar aliados en un problema que, como el mismo Bustamante menciona, es de toda la frontera.

¹¹ Jim Bell

De lado mexicano los vínculos que se establecen son principalmente con instituciones académicas y educativas. Aunque fue una producción del Departamento de Comunicación del COLEF, se realizó con distintos apoyos. Uno de ellos es el Proyecto Estratégico # 7 de la SEP. La postproducción estuvo a cargo de TV-UNAM, pero también recibieron ayuda de lo que se llamaba “Técnicas visuales” de la UABC y del “C.I.H.U UNAM-UABC”.

Como en los otros trabajos, en este también se recogen las voces de los habitantes de las colonias afectadas. Aunque no aparece en los créditos, en el diálogo de estos testimonios reconocemos la voz del Dr. Jorge Bustamante. Él es quien hace las preguntas y, podemos inferir, quien interactúa con la gente. Por otra parte, se retoman largos trozos de entrevistas hechas al jefe del departamento de alcantarillado y al ingeniero del COLEF.

Con el uso de estos recursos narrativos, el uso de una voz en off femenina y la presencia de un conductor apareciendo uno tras otro, se presenta una gran cantidad de información. No obstante, el contenido de esta es repetitivo. Como ya hemos mencionado, tiene un estilo de reportaje televisivo. Hay un reportero o conductor que nos habla con un micrófono desde el lugar de los hechos, nos presenta las distintas entrevistas y testimonios.

Para explicar la importancia de las áreas verdes mencionan los estándares que sugiere la Organización Mundial de la Salud y recurre a una dramatización para contar la historia de una familia que va de día de campo, pero que el único espacio que tiene para hacerlo es el pequeño jardín de una glorieta. A excepción de lo anterior, las imágenes tienen poca relevancia. Estas contienen un poco más diversidad visual que otros documentales, pero la fuerza del discurso está en la información que da el conductor y en las explicaciones de las entrevistas.

Este documental comienza con una suerte de “promocional” hecho con imágenes alusivas a la dinámica fronteriza y que observaremos en otros documentales. Finalmente, sólo diremos que el tema de las aguas residuales y el sistema de alcantarillado lo vamos a encontrar con cierta recurrencia en la producción documental de la siguiente década.

Malaquías Montoya

(28:38 min.)

Este documental se acerca a la historia y obra del reconocido artista chicano Malaquías Montoya. El contexto general en que se desenvuelve es la invitación, por parte del COLEF, a elaborar un mural en Tijuana como parte de la celebración anual del Festival Internacional de la Raza. Entendiendo al muralismo como una obra que permite al artista presentar una serie de temas integrados en una gran composición, pero también como una obra de carácter público e ideal para temas históricos; se define al trabajo de Malaquías como “producto de la mezcla de razas y culturas”¹². La presentación de la historia se teje en contraposición al carácter despectivo que se le asignaba al término chicano durante la década de los cincuentas y sesentas.

Malaquías nació en una familia de jornaleros agrícolas que trabajó en los ranchos del suroeste de Estados Unidos. Desde niño pudo percatarse de la discriminación que la sociedad estadounidense ejercía sobre las personas de origen mexicano. Una de las diferencias más notables era la pobreza en la que vivían y el tipo de trabajo que desempañaban, incluso siendo niños: cuidar chivas y recoger arroz o maíz. Otra más, se daba en el ámbito escolar donde se les prohibía hablar español y se les castigaba por lo que comían, el modo en que se comportaban y hablaban inglés.

Él y su hermano se alistaron en la guerra contra Vietnam. Al regresar, Malaquías entró a la universidad en Berkley. Fue ahí donde conoció a los que más tarde formarían el MALAB, una organización de artistas chicanos de gran importancia en el área de San Francisco. Los integrantes del MALAB habían sufrido la segregación racial y estaban comprometidos en darle a su comunidad un sentido de identidad y creatividad. Desde el inicio, los miembros del MALAB se distanciaron de las corrientes estéticas mayoritarias en Estados Unidos. Su mexicanidad, declarada y ejercida, su actitud militante frente a la comunidad y el arte, entraban en conflicto con el establishment artístico.

¹² Voz en *off*, durante el documental Malaquías Montoya.

En la época, el rechazo al arte chicano se puso en evidencia cuando el director del museo de Oakland, fue acusado de insubordinación por haberlos invitado a exponer y construir este museo. Como se dieron cuenta que no podrían llegar a un acuerdo y que sería imposible compartir el museo en las mismas condiciones que cualquier otro grupo, optaron por organizarse y crear su propio museo juntando a las familias y los artistas en un parque público para disfrutar de la música y el arte. A su vez, también se percataron del daño que la discriminación y el sistema estadounidense generaba en la comunidad. Un ejemplo, sería el propio padre de Malaquías que se volvió alcohólico y abandonó a su familia; y otro sería un miembro del MALAB, quien murió atrapado en las drogas. De esta manera, el arte se convirtió en la maquinaria para hablar de esas cosas.

Según el guión del documental, la obra de Malaquías se caracteriza por la presencia de perfiles indígenas que muestran fuerza y determinación. Las mujeres tienden a situarse en el centro del mural o al frente del resto de los personajes; para Malaquías es importante que se pueda percibir su fuerza y de esta manera tratar el sexismo y el machismo del país. Quizá por ello sus carteles se han convertido en pieza clave de las fiestas y organizaciones chicanas. El mural que realizó para el COLEF, por ejemplo, hace alusión a los primeros sindicatos que se formaron en Tijuana.

Hacia el final se intenta hacer un balance del movimiento artístico a través de los entrevistados. En él, encontramos dos miradas. Una es la opinión de Miguel Hernández, quien a la distancia, encuentra cierto cambio. Actualmente, el arte chicano y el simbolismo que conlleva, se acepta en centros donde no solía permitirse. Para él, en los sesentas, el arte chicano era representativo de un movimiento político que la cultura anglosajona rechazaba “porque tenía una implicación de conflicto que no existe hoy en día”¹³.

Malaquías, por su parte, tiene una postura distinta. Desde su perspectiva, el arte chicano debería posicionarse siempre afuera del sistema estadounidense. Al ser aceptado por este, ha perdido el poder que tenía. El sistema puede decir:

¹³ Entrevista a Miguel Hernández, durante el documental *Malaquías Montoya*.

“nosotros no somos racistas, mira, tenemos nuestros pintores chicanos”;¹⁴ cuando en realidad los ha agredido. “Porque el arte de ellos ya no es un arte que acusa a un sistema imperialista, racista. Ya el arte de esos pintores ya no es un arte acusador, vamos a decir.”¹⁵

El documental cierra con una postura breve pero crítica de la cultura anglosajona. Después de exaltar la calidad artística de los hermanos Montoya, por sobre su postura política, señala que “parecen estar buscando entre las dificultades de la vida chicana, en las raíces mexicanas y los tiraderos de la sociedad estadounidense al súper chicano. Al ideal humano de una raza que sepa convivir con los demás.”¹⁶

En las cuestiones técnicas, este documental comienza con el *promocional* que encontramos en otros documentales de esta misma serie. En numerosas ocasiones recurre a fotografías fijas, en blanco y negro, que ilustran la época a la que se hace referencia. Igualmente podemos observar en repetidas ocasiones distintos murales y carteles chicanos, fotos de figuras o símbolos prehispánicos, así como el símbolo de Aztlán.

El hilo conductor está dado por la voz en *off* de un hombre y una mujer que se alternan junto con trozos de entrevistas hechas a Miguel Hernández, Malaquías y José Montoya. En ocasiones, alcanzamos a notar el micrófono que se asoma en el encuadre y en otras el mismo Malaquías lo sostiene. Es posible percibir que en la realización de éstas hubo, por lo menos, un entrevistador y un camarógrafo, porque mientras Malaquías habla se dirige a una dirección distinta de donde se colocó la cámara.

Una parte de las imágenes usadas en este documental, sobre todo las que muestran a Malaquías durante la realización del mural que le solicitó el COLEF, se usaron también para el documental “*La técnica del muralismo chicano*”. En este mismo contexto, escuchamos a Malaquías mientras explica el significado del mural, pero además lo vemos trabajando en su taller o hablando desde su

¹⁴ Entrevista a Malaquías Montoya, durante el documental *Malaquías Montoya*.

¹⁵ Entrevista a Malaquías Montoya, durante el documental *Malaquías Montoya*.

¹⁶ Voz en *off*, durante el documental *Malaquías Montoya*.

escritorio. Como en otras ocasiones, la colaboración institucional se dio con la UNAM, la UABC y el Proyecto Estratégico No. 7 de la SEP. Sin embargo, en este destaca la participación del Programa de Estudios Latinos UG Berkley, del Centro Infantil de la Raza y la galería “Sin fronteras”.

La técnica del muralismo chicano

(16:56 min)

Este documental se hizo con fondos del COLEF y la Secretaría de Educación Pública (SEP), a través de lo que se llamó: “Proyecto Estratégico #7: Apoyo a la educación y la cultura a través de los medios masivos de comunicación”. El hilo conductor es el audio o voz en off de una entrevista realizada al muralista chicano Malaquías Montoya, mientras que en las imágenes se muestra el proceso mediante el cual elabora un mural.

La entrevista presentada, está editada de tal manera que simula un diálogo entre una persona que quiere aprender la técnica del muralismo y hace preguntas a Malaquías Montoya, quien elabora respuestas en relación a su experiencia. Mediante esta dinámica, Malaquías expresa la metodología que implementa. Para él, la mejor manera de hacer un mural es conocer primero el lugar donde se va a ubicar, convivir con las personas que viven en la zona y buscar que la gente elija un tema. En las cuestiones técnicas estaría construir la pared o darle un tratamiento según los materiales con que esté hecha, elaborar un boceto y cuadrarlo para poder trabajar a escala, pero también considerar el clima del lugar donde va a estar el mural para trabajar con los materiales adecuados.

El *aprendiz* pregunta a Malaquías si es necesario aprender algún estilo para poder pintar, pero Malaquías responde diciendo que cada pintor tiene su estilo propio. Prefiere trabajar más con emoción y no con técnica, de esta forma es posible expresar una emoción y no solo ilustrarla. También comenta que es difícil saber cuándo un mural ya está terminado. En ocasiones, la gente misma le pone fin al mural y mientras que para unos ya está terminado, para otros no. Por eso es que un mural nunca se termina.

Como pintor utiliza otras técnicas como la elaboración de carteles en serigrafía. Sin embargo, señala que esta última requiere más disciplina, mientras que el mural fluye con mayor velocidad. Cabe destacar que el mural elaborado durante la filmación del documental se encuentra, en la actualidad, en la cafetería del COLEF sobre uno de sus muros. Este tiene un claro manifiesto político, al cual, el documental no hace referencia.

Como podemos observar es un documental de corte educativo que recuerda etapas previas en que el gobierno mexicano producía documentales con la intención de proyectarlos e instruir a la población. Sin embargo, no queda claro si el propósito del documental era rescatar la voz de Malaquías Montoya o enseñar a otras personas cómo hacer un mural. Por otra parte, resalta el nombre del proyecto de la SEP mediante el cual se apoyó la producción de este trabajo,¹⁷ porque nos muestra que, en la década de los noventa, una institución gubernamental de gran peso concebía al documental como un medio masivo de comunicación.

Oaxacalifornia

(26:30 min.)

Este documental se elabora entre 1992 y 1993 con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Unidad de Producciones Audiovisuales, el Programa Cultural de las Fronteras y el COLEF. La estructura narrativa se sustenta en alternar fragmentos fílmicos de entrevistas hechas a mixtecos, con imágenes que ilustran el contexto en el que viven una vez migrados a las ciudades del norte de México. Los mixtecos entrevistados han migrado desde sus pueblos a las ciudades de Tijuana, San Quintín y Vista, en San Diego, California.

En ocasiones las imágenes están acompañadas por la voz de los entrevistados. Dentro de este grupo prevalecen los hombres, sobre la participación de sólo dos mujeres. Sin embargo, las personas registradas pertenecen a distintos

¹⁷ "Proyecto Estratégico #7: Apoyo a la educación y la cultura a través de los medios masivos de comunicación".

grupos de edad y género. El documental comienza con un breve texto que contribuye a contextualizar el material audiovisual, lo mismo que los testimonios de los mixes migrantes; pero sobre todo a entenderlos como poseedores de un capital cultural: lengua, tradiciones y cultura.

En este trabajo, la zona norfronteriza es presentada como un sitio lleno de oportunidades para los migrantes, pero también colmada de problemas. Entre las dificultades destacan la discriminación, el uso del término “marías” como una manera peyorativa de dirigirse a las mujeres mixes y las difíciles condiciones de vida a las que deben someterse. En muchas ocasiones, más precarias que en sus propios pueblos. En el ámbito de las coyunturas se señalan las mayores posibilidades de acceder a un trabajo, por lo tanto tener dinero y, en última instancia, gozar de cierto prestigio en las comunidades de origen. La síntesis o reflexión final de este contexto contradictorio se matiza mediante la revaloración y fidelidad de estos personajes al territorio mixe, el reconocimiento de la discriminación como una dificultad para conservar la cultura y, por último, el importante papel de los migrantes para el desarrollo de “la frontera”.

En el ámbito de las imágenes debemos notar que, si bien este documental se sitúa desde la experiencia de tres ciudades distintas, la ciudad con mayor presencia es Tijuana. Por otra parte, observamos una imagen que hoy en día es moneda corriente: una cruz sobre un muro que denota la muerte de un migrante. En términos de memoria y registro visual no tenemos conocimiento acerca del origen de esta representación tan popular en la actualidad. Sin embargo, nos parece relevante notar que este documental la refiere en 1992. Es decir, a casi veinte años esta imagen continúa vigente.

Derechos humanos y enlace en la comunidad de migrantes (13:19 min.)

Por la duración y el estilo narrativo, este pequeño documental recuerda a los reportajes televisivos. Es decir, las imágenes son usadas para ilustrar el discurso que escuchamos en voz en off. El argumento central es el compromiso social del COLEF con la comunidad migrante y los programas o acciones que ha

implementado. Para describir lo anterior se usa un guión interpretado por la voz de un hombre y una mujer que se alternan durante todo el documental; esta característica conforma la totalidad del audio. Cabe mencionar que el discurso usado es meramente descriptivo y explicativo, tiene una posición exterior y distante de las imágenes. En ocasiones, como si se hubiera agotado el archivo visual, estas últimas se repiten en diferentes momentos del documental.

***Migrante con el doctor Jorge Bustamante* (28:29 min.)**

Como otros documentales del COLEF, este tampoco señala el año en que fue producido. Con base en los datos que ofrece, podemos inferir que se filmó y se posprodujo entre 1986 o 1987 y 1990. El argumento central es la migración indocumentada hacia Estados Unidos en el contexto de la entrada en vigencia, en 1986, de la Ley Simpson-Rodino y la puesta en marcha del Proyecto Cañón Zapata –dirigido por el Dr. Jorge Bustamante y el COLEF- para conocer los posibles efectos en el flujo migratorio.

El paradigma inicial es que el fenómeno migratorio no es reciente, su dinámica responde a un mercado y demanda de fuerza de trabajo y destaca abiertamente la posición contradictoria de EU; al mismo tiempo que aprueba una ley para deportar a los trabajadores indocumentados, les ofrece empleo. En términos espaciales se sitúa en el Cañón Zapata –territorio estadounidense- y la colonia Libertad –territorio mexicano-. Es decir, corresponde a una zona limítrofe que, dadas sus características, conformaba un espacio de cruce ilegal intenso hacia el país del norte.

Debido al manejo que EU hace de las cifras, se plantea la necesidad que las autoridades mexicanas conozcan objetivamente la densidad del flujo migratorio. Para ello, ponen en marcha el Proyecto Cañón Zapata, el cual recurre a un método que consiste en tomar fotografías y hacer un conteo sistemático de la gente que cruza por el lugar con el fin de obtener patrones estadísticos objetivos. De manera paralela, se realizan encuestas. Así, les fue posible conocer las nuevas tendencias migratorias: aumento de la población femenina, mayor

inserción en el mercado laboral de servicios en detrimento del mercado laboral agrícola, aumento de migrantes con perfil urbano y alto grado de escolaridad. Sin embargo, la conclusión es que la Ley Simpson-Rodino hasta ese momento no había tenido ningún impacto en el flujo migratorio, ya que este último se rige más por la oferta y la demanda laboral en Estados Unidos, que por las políticas migratorias.

El documental tiene una estructura similar a la manera en que se presenta un trabajo de investigación; es decir, se señalan las justificaciones, hipótesis, metodología y conclusiones. A diferencia de las imágenes que tienen un contenido muy homogéneo,¹⁸ la principal fuerza argumental está en el texto que se escucha en voz en off; la cual hace uso de una estructura que alterna la voz de una mujer y un hombre. Las entrevistas realizadas en el lugar, ayudan a ilustrar los datos y la problemática presentada. En cuanto a estas últimas llama la atención que, si bien la misma investigación señala como hallazgo el incremento significativo de población femenina que cruza ilegalmente, no haya incluido entrevistas realizadas a mujeres.

Un rasgo que contribuye a reforzar el discurso, son pequeños fragmentos de corridos alusivos a la experiencia migratoria e interpretados por un grupo de músicos en el mismo Cañón Zapata. En ocasiones el texto fílmico nos muestra fragmentos de estos momentos y en otros sólo se usa el audio mientras que vemos otro tipo de imágenes.

Con cierta recurrencia, encontramos sobre todo en las fotos fijas el símbolo de Aztlán, el cual me interesa poner de relieve porque es un concepto que encontramos en otros documentales de esta misma serie, pero también porque marcan una continuidad con la previa producción de documental chicano. Cabe mencionar la participación de tres importantes instituciones en este trabajo, lo que ofrece una idea de la topografía de la red interinstitucional en ese momento. La Secretaría de Educación Pública, a través del Proyecto Estratégico No. 7, mismo

¹⁸ Las imágenes son muy similares entre ellas: gente transitando por los alrededores del Cañón Zapata y calles de la colonia Libertad, algunas muestras de la vida cotidiana en esta zona. Lo mismo pasa con el contenido de las fotos fijas utilizadas.

que participó en la producción del documental *La técnica del muralismo chicano*; la UABC y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Identidad Nacional

(29:52)

En términos generales, este documental aborda tres ejes que se vinculan con el tema general que da título a esta cinta. Al parecer, este trabajo es una respuesta a la idea, acuñada principalmente desde la ciudad de México, de que los habitantes fronterizos están en riesgo de sufrir una americanización o desnacionalización por el intenso contacto cotidiano con la cultura estadounidense. Mediante la presentación de una investigación realizada por el COLEF y una serie de argumentos, intenta mostrar que la interacción con dicha cultura y el uso de anglicismos no son elementos negativos, sino factores determinantes de la definición cotidiana y pragmática de la soberanía nacional.

El estudio que realizó el COLEF en distintas ciudades encontró, en efecto, una pérdida de identidad nacional. Sin embargo, esta no se relaciona a la vecindad geográfica con Estados Unidos, sino con sectores sociales. El uso de anglicismos, por su parte, tiene que ver con la necesidad de interacción y con los procesos de entendimiento social. Asimismo, encontró que en la frontera norte hay un alto grado de nacionalismo que se refleja en la historia de diversos personajes comprometidos con lucha por la reconquista de la soberanía nacional. Otras manifestaciones culturales como los cholos o los pachucos, han recurrido a símbolos nacionales para recuperar parte de su memoria histórica. De esta manera, concluye diciendo que el fronterizo tiene una experiencia distinta de nacionalismo.

En este punto encontramos también una idea interesante expresada en voz en *off*. Esta sostiene que en la frontera lo mexicano es más fácil de definir porque es lo no anglosajón. El contacto con Estados Unidos, le exigiría al fronterizo una definición más concreta del ser mexicano, con dimensiones más claras. El documental no explica la manera en que estaría sucediendo ese proceso, ni tampoco nos muestra ejemplos. Lo que sí retoma es el testimonio de un hombre

que manifiesta una idea muy similar: “aquí yo oigo más patriotismo que allá”¹⁹. Cabe mencionar que cuando dice “allá” se refiere al sur del país.

Lo anterior nos muestra, en primera instancia, que tanto en el centro como en el norte, el “ser nacionalista” se percibía como algo positivo o de mayor valor, en detrimento de no serlo. En segundo lugar, salta a la vista que aunque la investigación concluyó que hay distintas maneras de vivir y expresar la mexicanidad, se afirma que ésta se presenta en la zona norfronteriza con mayor claridad que en otros lugares del país. Al notar esta contradicción solo nos queda suponer que el documental tuvo como prioridad desmitificar la imagen del fronterizo desnacionalizado, aunque perdió de vista que la argumentación usada podía caer fácilmente en los mismos purismos que construyeron la estigmatización del fronterizo.

El último eje está dedicado a la definición de lo fronterizo. La frontera se define como un lugar de confluencia de mexicanos y estadounidenses. Un lugar donde la internacionalidad, es decir, dinámicas que rebasan lo nacional, son un elemento definitorio de la cultura de la frontera. Las necesidades que se cubren del “otro lado” conformarían un factor de movilidad. Pero también, un lugar de lucha, histórica resistencia y transformación cotidiana en contra del centralismo y el american way of life. En la frontera, la identidad nacional se cultiva y transforma diariamente adecuándose al contexto sociocultural.

Toda la argumentación está dada a través de la voz en *off* de un hombre y una mujer que se alternan junto con entrevistas a investigadores especializados y gente caminando por la calle. Las imágenes tienen una función más bien descriptiva, algunos fragmentos se repiten a lo largo del texto fílmico. Un recurso bastante socorrido es la fotografía fija de antiguos retratos, imágenes de la ciudad y sucesos históricos de la lucha social. Entre los apoyos institucionales destacan el Proyecto No. 7 de la SEP, la posproducción hecha por TVUNAM y los apoyos del departamento de Técnicas audiovisuales de la UABC.

¹⁹ Entrevista en el documental *Identidad Nacional*.

ANEXO 2-Documentales Chicanos

Salt of the Earth (1954)

Tijerina (1968), *Education and the Mexican American* (1969)

El teatro campesino (1970), *Los vendidos* (1970)

Mexican American Culture: Its Heritage (1970)

América tropical (1971)

Chicano Moratorium (1971)

Chicano (1971)

Los compadres (1971)

Mexican Americans: Heritage and Destiny (1971)

Nosotros venceremos (1971)

Réquiem-29 (1971)

Soledad (1971)

Cinco vidas (1972)

Raza unida (1972)

Strangers in their Own Land-The Chicanos (1972)

A la brava: Prision and Beyond (1973)

La vida (1973)

Sí se puede (1973)

Somos uno (1973)

Cristal (1975)

The Unwanted (1975)

Guadalupe (1976)

El corrido: la carpa de los rasquachis (1976)

Lowrider (1976)

Murals of East Los Angeles (1976)
Águeda Martínez (1977)
La morenita (1977)
Chicana (1979)
The Ballad of a unsong Hero (1980)
The Lemon Grove Incident (1980)
The Ballad of a Unsung Hero (1980)
La onda chicana (1981)
Luisa Torres (1981)
Decision at Delano (1982)
Barrio Murals (1983)
Troug the eyes of the Tigers (1983)
Una mujer (1984)
Ryalty in Exile (1986)
Corridos! Tales of the Passion and Revolution (1987)
Cholo murals... y bien firmes (1987)
Eyewitness Report: A Call to Arms (1987)
Folklórico (1987)
El corrido de Juan Chacón (1987)
Miles from the border (1987)
Vaquero: The Forgotten Cowboy (1987)
Chicano Park (1988)
Gangs (1988)
Los carperos (1990)
Los mineros: The Miners (1990)
My Filmmaking, mi Life (1990)
Perdidos (1990)

The new Tijuana (1990)

Chicano! History of the Mexican-American Civil Rights Movement (1996)

Fear and Learning at Hoover Elementary (1998)