



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

PROPUESTAS ESTÉTICAS DE LOS DOCUMENTALES ESTUDIANTILES PRODUCIDOS
EN: EL CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (CUEC) Y EL
CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA (CCC).

Trabajo terminal de la carrera Comunicación Social que presentan:

CAMPOS BRAVO GERMINAL
ESQUIVEL SALINAS VALERIA
KARAM RIVERA ENRIQUE
ORNELAS MUÑIZ DAVID
REYES AMADOR CARLOS IGNACIO

Asesor Responsable: Gustavo García
Asesor Interno: Rosalía Winocur Iparraguirre
Asesor Técnico: Pedro San Nicolás Trejo
Asesor Externo: Cristián Calónico Lucio

Agradecimientos

Afortunadamente, muchas personas vienen a mi mente cuando es el momento de agradecer todo lo recibido a lo largo de mi formación profesional, quiero agradecer a todos aquellos que han cruzado mi camino durante mi desarrollo, no sólo profesional, también personal.

A mi familia que con tanto amor siempre me ha procurado, dirigido y encaminado hacia los mejores pasos.

A mi Mamá, por ser mi gran ejemplo de mujer en todos los sentidos. Gracias por siempre querer lo mejor para mí y preocuparte siempre por mi educación. Hoy te devuelvo un poquito de los grandes logros que quiero compartir contigo.

A mi Papá, por apoyar siempre mis decisiones, por enseñarme que para lograr mis metas se necesita toda la dedicación y esfuerzo, no importa que tan difícil sea el reto, siempre hay que luchar por ser mejor cada día, llevo tus enseñanzas siempre conmigo.

A mi hermanita, por estar incondicionalmente, por ser mi mejor amiga y confidente, por compartir y enseñarme del gran corazón que siempre la ha caracterizado, sigo aprendiendo de ti.

A mis abuelitos queridos: Lila, Sergio, Eva y Mon, por su eterno legado de sabiduría y amor que nunca me abandona.

A mis compañeros que se convirtieron en grandes amigos y que hicieron de este trabajo (y de varios trimestres), una labor intensa y a la vez amena. A David por su gran bondad y sencillez; a Germinal por su elocuencia y disposición; a Nacho por su espontaneidad y locuras.

A Enrique por su jovialidad, por hacer más felices mis días incluso en los de más arduo trabajo, qué afortunado fue nuestro reencuentro, pues ahora el mundo cobra existencia cuando estás a mi lado. Muchas gracias también a sus familias por todas las atenciones que nos brindaron para la realización de nuestros trabajos.

A mis entrañables amigos y amigas por creer en mí, porque todo es siempre más fácil y divertido a su lado, gracias por su inigualable cariño y confianza.

A la UAM-X, porque ahora soy orgullosamente egresada de esta Universidad. Agradezco especialmente a Joaquín Jiménez, Cristián Calónico, Fernando Lozano y a nuestros asesores de tesis, Rosalía Winocur, Gustavo García y Pedro San Nicolás. Gracias por sus acertados consejos y enseñanzas que aprendí a aplicar no sólo durante la carrera, sino también en mi vida.

Gracias, eternamente.

VALERIA ESQUIVEL SALINAS

Son tantas personas a las cuales debo parte de este triunfo, de alcanzar esta meta académica, la cual es el anhelo de todos los que así lo deseamos.

A mis padres, hermanos y familiares por darme la estabilidad emocional, económica y afectiva, para poder llegar hasta este logro, que definitivamente no hubiese podido ser realidad sin ustedes. Gracias por darme la posibilidad de que salga de mi boca esa palabra: Familia.

Mamá y Papá, serán siempre mi inspiración para alcanzar mis metas, por enseñarme que todo se aprende y que todo esfuerzo es al final recompensa. Su esfuerzo se convirtió en su triunfo y el mío. Los Amo.

A todos mis amigos pasados y presentes; pasados, por ayudarme a crecer y madurar como persona y presentes, por estar siempre conmigo apoyándose en todas las circunstancias posibles, también son parte de esta alegría. Los Recuerdo.

A David, Nacho y Germinal, tres personas que fueron mi apoyo durante este agradable y difícil periodo académico, por ser Mis Amigos y Equipo, por seguir soportándome y siendo parte de mi vida. Los Valoro.

A Val, por enseñarme como encontrar la alegría en una simple mirada y a poder disfrutar cada minuto en su presencia, no sabes cómo me ha ayudado; este triunfo también es tuyo. Gracias. Te Adoro.

A mis Profesores Cristián Calónico, Joaquín Jiménez, Fernando Lozano, Gustavo García, Rosalía Winocur y Pedro San Nicolás y a la UAM Xochimilco que me instruyeron y me han formado como profesional, que me han apoyado en cada escalón de una de mis metas a alcanzar. Los Respeto y Admiro.

Y a todos aquellos que han quedado en los recintos de mi memoria, pero que fueron partícipes en cincelar a este Kike Karam, GRACIAS.

ENRIQUE KARAM RIVERA

Tengo la impresión de que en los últimos dos años, he encontrado cierta claridad en el rumbo de mi vida; considero que esta tesis es una primera muestra de ello. Quiero agradecer a muchas personas que han contribuido directa o indirectamente en este logro; a todos ellos dedico de todo corazón este y todos mis esfuerzos futuros.

Gracias A...

Todos y cada uno de **mis amigos**, porque estar a su lado es la mejor decisión que he tomado en mi vida. Porque sé que están y estarán siempre y porque cada momento que compartimos me ha marcado.

Valeria, Nacho, Enrique y Germinal, los gloriosos **Cristianos Calónicos**, porque crecí con ellos, profesional y personalmente. Porque sé que seguiremos juntos. Por su amistad. Por no bajarse del barco.

Daniela López, por ser una gran amiga, colega y cómplice en muchos proyectos que algún día tomarán forma. Por todo su inquebrantable apoyo.

Cristián Calónico, porque es para mí un ejemplo a seguir, como ser humano y como cineasta. Porque lucha cada día por hacer de este un mundo mejor. Por todo lo que ha hecho por el equipo. Por ser nuestro maestro y amigo.

Joaquín Jiménez, porque me enseñó a Griffith, Murnau, Wells y tantos otros nombres que cambiaron mi vida. Porque en su clase supe que el cine es una apasionante locura. Por ser amigo y por sus sabios consejos.

Fernando Lozano, porque todo lo que alguna vez dijo en clase, me ha servido en la vida. Por saber que siempre podíamos hacer mejor las cosas.

Rosalía Winocur, por ser tan paciente con nosotros y por estar ahí siempre. Porque nos enseñó que en todo momento hay que saber mirar más allá y más acá.

Gustavo García, porque es el principal culpable de todo esto. Porque nos divertimos tanto y aprendimos más en su clase. Porque ese humor tan corrosivo y tan suyo me inspira.

Gregorio y Margarita, porque son mi bandera. Porque sin ellos estaría perdido. Porque están delante y detrás de cada paso que he dado. Porque a nadie más le debo tanto. Por su cariño. Por su ejemplo. Por luchar cada minuto por la familia. Por no rendirse jamás.

Diego y Adrián, porque nadie me conoce mejor que ellos. Porque nunca fallan. Por su amistad y su apoyo. Por su esfuerzo.

Todos en la UAM, porque la Universidad la hacemos todos. Porque es invaluable lo que me ha dado y porque siempre será mi casa.

A todos ellos, infinitas gracias.

DAVID ORNELAS MUÑIZ

A mamá por ser la mejor, a papá por apoyarme, a los chiquillos por aguantarme, a Ce Soir porque se la you know, a Carlos y Jorge por leerme, a Less por estar, a Luis y Bruno por permanecer, a mi hermana Fer que sabe desaparecer, a Juaco, Cristián y Fernando que sin su ayuda nunca hubiera empezado a terminar... A los Cristianos Calónicos por ser firmes y suaves, o no...

CARLOS IGNACIO REYES AMADOR

A mis padres por su paciencia, a Isabela por su aguante, a Rafa y Juan por su historia, a Joaquín, Cristián y Fernando porque siempre serán mis maestros y a los "Cristianos Calónicos" porque siempre serán mi equipo.

GERMINAL CAMPOS BRAVO

Índice

	Pág.
Introducción	01
1. Tema	03
2. Planteamiento del problema.	03
3. Justificación	04
4. Objetivo General	05
5. Objetivos Específicos	06
6. Hipótesis	06
7. Estrategia Metodológica	06
7.1. Investigación Bibliográfica	07
7.2. Selección de Documentales	07
7.3. Estrategia de Análisis de los Documentales	08
7.3.1. Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental	08
a) Categoría Temática	09
b) Categoría Modalidad	10
c) Categoría Estilos	11
7.4 Entrevistas	13
7.4.1 Guión de Entrevistas	15
CAPÍTULO I. El Documental	16
1. Historia y Estilos más representativos del Cine Documental	19
2. Documental en México	26

CAPÍTULO II. El Documental en el CUEC	32
1. Historia del CUEC	32
2. Análisis de Documentales del CUEC	36
CAPÍTULO III. El Documental en el CCC	60
1. Historia del CCC	60
2. Análisis de Documentales del CCC	64
CAPÍTULO IV. Tablas de Resultados de Análisis de los Documentales	89
1. Tabla General CUEC	90
2. Tabla de Temáticas CUEC	91
3. Tabla de Modalidades CUEC	92
4. Tabla de Estilos CUEC	92
5. Tabla General CCC	93
6. Tabla de Temáticas CCC	94
7. Tabla de Modalidades CCC	94
8. Tabla de Estilos CCC	95
9. Tabla General CUEC y CCC	96
10. Tabla de Modalidades CUEC y CCC	98
11. Tabla de Estilos CUEC y CCC	99
12. Tabla de Estilos CUEC y CCC	100
Conclusiones	101
Bibliografía	114

Anexos

Lista de Documentales Producidos en el CUEC	117
Lista de Documentales Producidos en el CCC	120
Entrevista a Mario Luna	122
Entrevista a Alfredo Joskowicz	130
Entrevista a Gustavo García	135
Entrevista a Cristián Calónico	144
Entrevista a Juan Francisco Urrusti	147

Introducción

La presente investigación se realizó dentro del área de concentración Estética del Cine Mexicano: Tendencias y Rupturas de la carrera Comunicación Social, en la que hicimos una revisión de las principales corrientes cinematográficas y su objetivo fundamental fue realizar una revisión de las corrientes cinematográficas a nivel mundial y estudiar en particular la historia del cine mexicano, con especial énfasis en sus diversas propuestas estéticas.

En este contexto, pensamos que el cine documental es una de las áreas del quehacer cinematográfico más descuidadas por la investigación especializada, a pesar de la importante producción de películas de este género. Esta es una de las motivaciones principales de la investigación, en la que centramos nuestra atención en los documentales producidos en las escuelas más importantes de cine en México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

En la primera parte de este trabajo planteamos el tema y exponemos su importancia, además mencionamos los objetivos y las hipótesis que guiaron nuestra investigación. Posteriormente, desarrollamos la estrategia metodológica que empleamos para cumplir con los objetivos planteados, es en este apartado donde desarrollamos una de las propuestas centrales de nuestra investigación, el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental, método que aplicamos para analizar nuestra muestra de documentales, pero que consideramos que puede ser de utilidad para el análisis de cualquier audiovisual documental.

En el primer capítulo, presentamos algunas definiciones de cine documental, así como una elaborada por nosotros. Después revisamos la historia y los estilos más influyentes del cine documental a nivel mundial, específicamente los que surgieron a partir de la Segunda Guerra Mundial, finalmente, estudiamos la historia del documental en México desde los años cuarenta.

Los capítulos dos y tres, están dedicados a la producción documental del CUEC y CCC respectivamente, empezando con una breve historia de las escuelas. Del CUEC analizamos diez documentales y del CCC, once; no con el objetivo de analizar la historia completa de sus producciones, sino con la intención de identificar algunas de sus propuestas estéticas.

El capítulo cuatro, consta de doce tablas que presentan de manera esquemática los resultados de los análisis realizados en los capítulos anteriores.

Finalmente, es en las conclusiones donde respondemos a los propósitos planteados al principio de esta investigación, es aquí donde ubicamos las propuestas estéticas que identificamos en los documentales del CUEC y CCC.

En los anexos, incluimos las cinco entrevistas a especialistas que realizamos durante la investigación, así como una lista completa de los documentales producidos en ambas escuelas.

1. Tema

Identificación de las propuestas estéticas de los documentales producidos en las escuelas: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), desde su nacimiento a la actualidad.

2. Planteamiento del Problema

El cine documental en México comparte la misma problemática que el cine de ficción, empezando por el escaso financiamiento para su producción, ya que la industria cinematográfica en México no es rentable y los apoyos gubernamentales son insuficientes debido a que no se le ha dado la importancia estratégica a nivel cultural que debería tener.

En el caso de la distribución y la difusión, el problema también es económico, pues las empresas distribuidoras no están dispuestas a arriesgar su capital con proyectos que generan pocas ganancias en taquilla, por lo que los consorcios de salas cinematográficas apuestan por la proyección de producciones extranjeras, dejando muy poco espacio a las producciones nacionales. Además, las cadenas televisivas, tanto comerciales como culturales, incluyen un mínimo de producción nacional en su programación. La poca oferta de cine documental en las salas cinematográficas ha propiciado que no exista un público interesado por este género, esto provoca un círculo vicioso acentuando las problemáticas para el cine documental en particular.

El poco apoyo que ha tenido el documental, se ha reflejado también en el interés de los investigadores especializados en cine mexicano sobre el género documental. El cine de ficción mexicano ha sido estudiado (quizá no de manera profusa) desde distintas perspectivas: atendiendo a las particularidades de una época, analizando sus géneros, hablando de sus actores destacados, la importancia de algunos directores, entre otras cosas. Sin embargo, el terreno del cine documental ha sido el menos estudiado.

Las escuelas de cine surgen en México como una alternativa a las problemáticas que enfrentaba la industria cinematográfica, desde su fundación, el cine documental estudiantil

ha representado uno de los espacios más libres para el tratamiento de temas censurados en otros espacios, así como para la experimentación de nuevas técnicas; sin embargo, estos trabajos documentales son poco estudiados, incluso por los investigadores formados en las propias escuelas.

En este contexto, propondremos una identificación y definición de las propuestas estéticas de los documentales producidos en las escuelas más importantes de cine en México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), desde su nacimiento a la actualidad.

3. Justificación

De manera general, consideramos que estudiar y reflexionar sobre el cine nacional es de gran importancia, ya que se trata de una de las manifestaciones culturales más fundamentales y a la vez, más descuidadas del país. El cine refleja mucho de las particularidades culturales y sociales de una nación, al mismo tiempo que contribuye a la construcción de imaginarios que son representativos de las inquietudes de la sociedad contemporánea.

De manera particular nos parece importante analizar el cine documental, debido al carácter testimonial del género. El cine documental denuncia, testifica y retrata muchos de los temas que nos ayudan a comprender la historia y el presente del país. Así mismo, relatan mediante constructos dramáticos y poéticos, historias basadas en la realidad.

Las propuestas estéticas en el cine nacional son un tema poco estudiado y desde nuestro punto de vista tienen una gran importancia, ya que a partir de éstas, se puede apreciar la visión que el director tiene sobre el argumento que aborda en su película. Además, identificar y definir las tendencias del documental estudiantil y sus propuestas estéticas, implica una revisión de los cambios en los contenidos, que pueden depender tanto de la formación académica como de sucesos históricos relevantes; lo que implica una revisión de las modificaciones al plan de estudios y los métodos de enseñanza en las dos escuelas; de los avances tecnológicos que suponen nuevos formatos; de las influencias generacionales y

grupos de referencia que tienen una visión particular en la realización de sus documentales. Para tener una visión completa de la transformación de las propuestas estéticas, estudiamos la producción documental desde la fundación de ambas escuelas.

Elegimos trabajar sobre la producción de las dos principales escuelas de cine de nuestro país, porque consideramos que al ser el lugar natural de enseñanza del medio cinematográfico, en su producción existen ciertas particularidades que permiten distinguir la aplicación de métodos específicos para la realización y la construcción de propuestas definidas. También, porque es ahí donde se han formado la mayoría de los documentalistas más destacados del país y sus propuestas influyen en el resto de los documentalistas. Por lo tanto, analizar el desarrollo de las tendencias estéticas de estas escuelas nos permitirá tener una visión de lo que ocurre con el cine documental de manera general en México.

Analizar la propuesta estética en abstracto no es el objetivo principal de nuestra investigación, ya que la utilización de los elementos estéticos está determinada por diferentes cuestiones en cada película; en las entrevistas que realizamos, nos percatamos que el planteamiento de la propuesta estética no está presente como tal al momento de realizar un documental, sino que el documentalista tiene enfrente un tema de la realidad, una intención y una serie de recursos técnicos y teóricos para abordar dicho tema, por lo tanto, la propuesta estética en la mayoría de los casos, es el resultado de las distintas decisiones tomadas por el director y plasmadas en el discurso final, el documental. Por otro lado, analizar la propuesta estética en abstracto, implica una revisión del término y sus transformaciones conceptuales, además de su aplicación en el cine y específicamente en el cine documental.

4. Objetivo General

Identificar y definir las principales propuestas estéticas de los documentales producidos en las escuelas de cine CUEC y CCC.

5. Objetivos Específicos

Estudiar diferentes definiciones de cine documental para elaborar una definición propia.

Estudiar la historia del cine documental en México y en el mundo para identificar las corrientes y tendencias más importantes.

Reconstruir la historia de ambas escuelas para entender el contexto en el que se ha desarrollado su producción documental.

Aplicar una metodología de análisis para el cine documental.

6. Hipótesis

La propuesta estética en un documental está determinada por tres factores principalmente: el tema que aborda, la manera de aproximarse a ese tema y la forma en que se organiza esa información en un discurso, en este caso una película.

Analizando los documentales más representativos de las escuelas de cine, CUEC y CCC, es posible reconocer diferentes propuestas estéticas, identificando algunas de las razones que produjeron estos cambios.

Al comparar las propuestas estéticas de cada una de las escuelas de cine, CUEC y CCC, es posible identificar diferencias que responden tanto a la trayectoria de cada una de las escuelas como a la de su realizador.

7. Estrategia Metodológica

La estrategia está estructurada en cuatro partes que consideramos indispensables para el fin de nuestra investigación.

7.1 Investigación Bibliográfica

Investigamos en bibliografía especializada sobre los elementos y las características particulares del documental, con la finalidad de entender a profundidad el tema, además de conocer su historia para entender las tendencias y transformaciones que ha tenido este género.

Estudiamos la historia del cine documental en México a partir de los años cuarenta, tomando como punto de referencia la Segunda Guerra Mundial, porque es un evento que influyó directa o indirectamente en el cine mexicano, permitiendo un auge en la industria cinematográfica que con el tiempo se fue desgastando, esto es importante porque el CUEC surge en respuesta a esta crisis que vivía la industria.

Indagamos sobre las corrientes cinematográficas del documental, para poder definir e identificar las tendencias y sus elementos estéticos, y de ésta manera obtener bases suficientes para el análisis de los documentales elegidos.

Estudiamos la trayectoria de ambas escuelas desde su fundación, para conocer el contexto en el que se produjeron los documentales, ya que en algunos casos podía influir en la elección de los temas y por tanto en sus propuestas estéticas.

7.2 Selección de Documentales

Elegimos una muestra significativa para el análisis de los documentales más representativos con base en los criterios que propusieron nuestros asesores, Gustavo García, periodista, crítico de cine, historiador, profesor de la UAM-X, licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM; y Cristián Calónico, sociólogo y documentalista por la UNAM, profesor de la UAM-X y director del *Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental, Contra el Silencio Todas las Voces*.

Dichos criterios son:

- a) Premios
- b) Trayectoria de los realizadores
- c) Calidad de la producción
- d) Elementos estéticos
- e) Trascendencia

Para tener una idea más completa de las características propias de la producción documental de cada escuela, vimos tantos documentales como nos fue posible, tomando en cuenta que algunos no se encuentran en formatos accesibles, o bien se encuentran bajo resguardo de la filмотeca de la UNAM.

7.3 Estrategia de Análisis de los Documentales

7.3.1 Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación del Documental

Para analizar los documentales elegidos, desarrollamos una estrategia de análisis que comprende tres categorías que a su vez se dividen en subcategorías, con las cuales es posible examinar los puntos clave que conforman un documental para reconocer sus diferencias básicas. Esta metodología nos permite también clasificar con un nombre específico los documentales de acuerdo al tema central, la manera en que lo abordan y la manera de construir y transmitir el mensaje. Es importante mencionar que esta metodología está diseñada para analizar una película documental terminada, es decir, como discurso completo a la hora de presentarse en pantalla, analizando sólo lo que está ahí expresado y no el contexto de la producción que no esté plasmado en la película. Estamos conscientes de que este análisis se enriquecería al estudiar lo que cada realizador tuviera que decir sobre su película, sin embargo, en este trabajo no llegamos a ese punto.

a) Categoría Temática

Esta categoría se ha dividido en ocho subcategorías: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana; Derechos Humanos; Indígenas; Género; Infancia, Juventud y Tercera Edad; Fronteras, Migraciones y Exilios; Medio Ambiente; Vida Cotidiana y Cambio Social. Estas subcategorías han sido elegidas con base en la clasificación propuesta por el festival de documentales *Contra el silencio todas las voces*, pues engloban todas las temáticas abordadas en los documentales analizados. Las subcategorías del festival se han diversificado y especificado al pasar de los años dando una mayor certeza a esta clasificación.

Movimientos Sociales y Organización Ciudadana: documentales que hablan de las organizaciones colectivas que surgen a partir de distintas problemáticas sociales.

Derechos Humanos: documentales que hablan sobre las libertades fundamentales y sobre los derechos de casta, raza, pueblo, grupo o clase social determinados y aborda las exigencias que brotan de la propia condición del hombre.

Indígenas: documentales que se ocupan de promover los derechos de los pueblos indígenas, así como sus problemas e intereses.

Género: documentales que se ocupan de cualquier tema social, político y cultural, desde el punto de vista y las problemáticas de género.

Infancia Juventud y Tercera Edad: documentales que abordan éstas etapas de la vida humana, sus variables y elementos externos de los que depende.

Fronteras, Migraciones y Exilios: documentales referentes al desplazamiento de la población, sus problemáticas y enfoques.

Medio Ambiente: documentales enfocados principalmente al estudio, control y utilización de recursos naturales, búsqueda de mecanismos y medidas concretas, así como posibles soluciones para el medio ambiente.

Vida Cotidiana y Cambio Social: documentales que abordan desde el individuo las formas de actividad humana en cuanto a transformaciones sociales, económicas, ideológicas, políticas o culturales en la cotidianidad y convivencia diaria.

b) Categoría Modalidad

Se refiere a la manera en que el documentalista se presenta ante la realidad para elaborar su discurso, es decir, lo que se puede inferir, al ver el documental, sobre la forma en que se aproxima al tema, la metodología que utiliza para obtener información y las decisiones que toma al momento de grabar o filmar, las cuales están pensadas en función de la forma en que pretenda representar la realidad. Esta categoría la dividimos en tres subcategorías basándonos en la propuesta de clasificación para documentales de Bill Nichols, en su libro *La representación de la realidad*.¹

Modalidad Expositiva

Presenta la realidad según una visión particular del mundo, según la ideología del realizador o de quién encargue el film. Capta imágenes, sonidos y testimonios de la realidad, no para dejar que hablen por sí mismos, sino para organizarlos en un discurso a favor del emisor.

Propuesta Estética:

Utiliza generalmente voz en off para dar un punto de vista específico sobre la realidad; las imágenes y el montaje están utilizadas en función de ilustrar dicho punto de vista, algunas veces creando metáforas, pero sobre todo propiciando estados de ánimo en el espectador y la música refuerza las intenciones dramáticas.

Modalidad Observativa

Prioriza la observación directa de la realidad con la intención de intervenir en la menor medida posible en el entorno, sin modificar los acontecimientos. Procura no agregar

¹ Nichols, Bill: *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre documental*. Barcelona, España, 1997.

elementos ajenos a esa realidad que observa. Propone ser un cine documental lo más objetivo posible, haciendo una descripción exhaustiva de lo cotidiano.

Propuesta Estética:

La fotografía está pensada en función de registrar los fenómenos sin modificarlos, sin recrear situaciones ni sugerir encuadres o planos que impliquen algún tipo de acción poco natural de los personajes; son comunes los plano secuencia. Lo mismo ocurre con la iluminación, procura utilizar fuentes de luz natural, sin modificar los ambientes. La función del montaje y la estructura narrativa es garantizar la linealidad del tiempo con el que sucedieron las cosas, sin agregar elementos dramáticos y sin crear ritmos distintos. El sonido tiene que registrar los ambientes naturales y los testimonios; la música no suele utilizarse en estos documentales, sólo si está presente en el lugar.

Modalidad Interactiva

Precisa de la interacción entre realizador y personajes; busca eliminar esa idea de observación pasiva y se intenta conseguir reacciones a través de entrevistas. Busca obtener la verdad interviniendo en la realidad y no sólo observándola.

Propuesta Estética:

Las imágenes reflejan la interacción del realizador con la realidad a la que se aproxima; el sonido directo prevalece con respecto a la voz en off ya que con él se registran los testimonios a través de los cuales los personajes hablan de su propia realidad.

c) Categoría Estilos

Es la forma específica de utilizar y combinar los elementos estéticos y temáticos al abordar la realidad para la construcción del mensaje/discurso. El estilo depende de la intención del realizador, es decir, de la manera en que pretende comunicar el tema que aborda. Cada documental tiene una propuesta estética en función del estilo que utiliza. Esta categoría se

divide en cinco subcategorías y es una propuesta elaborada por nosotros en el afán de diferenciar en un mejor nivel las cualidades de los documentales.

Poética Trascendental

Extrae la esencia de los aspectos de la realidad a través de los elementos narrativos, fotográficos, sonoros y del montaje para reconstruir conceptos que trascienden la realidad inmediata dotándolos de una nueva significación. El realizador está consciente no sólo del tema sino de la forma en la que va a representar esa realidad y lo hace a través de elementos tales como la armonía, el ritmo, la composición, unidad, movimiento, escala, simetría, jerarquía, proporción, color, textura y equilibrio, así como de algunas figuras retóricas. Le da más importancia a la forma que al fondo para dar el mensaje.

Literaria

Encuentra en la realidad elementos de las estructuras narrativas clásicas para contar una historia. Es decir, se plantea un argumento, se identifican personajes que se desenvuelven en algún conflicto a través de distintas etapas (planteamiento, nudo y desenlace). Por lo tanto, este estilo pone el mayor peso en el elemento narrativo.

Conceptual

Va de lo particular a lo general, utiliza como pretexto una situación específica de la realidad para desarrollar a manera de ensayo un concepto que va más allá de esa situación. Evidencia la realidad dándole prioridad al montaje, la fotografía y al sonido, pues no necesita de una estructura narrativa para distinguir el concepto a desarrollar. No es necesario establecer un espacio-tiempo determinado y no depende de un hecho o de un evento extraordinario.

Situacional

Se centra en lo particular y depende de un acontecimiento extraordinario, algún suceso fuera de lo cotidiano y generalmente expone detalles y matices. Existen dos formas para distinguir este estilo de acuerdo a la temporalidad de los hechos:

Situacional Reconstructivo: utiliza una situación que ya ocurrió, hace un recuento de testimonios y documentos para hablar de un acontecimiento pasado.

Situacional Presencial: retrata los hechos mientras están sucediendo.

Nota: Si bien un mismo documental puede presentar varias temáticas, modalidades y estilos, es posible clasificarlo reconociendo cuál de ellas tiene mayor peso.

7.4 Entrevistas

Entrevistamos a expertos en el tema para recabar información de primera mano sobre los principales acontecimientos que han marcado la trayectoria del cine documental en ambas escuelas.

Elegimos a nuestros entrevistados procurando que se desempeñaran dentro de diversas áreas como producción, enseñanza, realización y difusión, cuya experiencia los convierte en voces autorizadas para enriquecer y complementar nuestra investigación.

Mario Luna

Estudió diseño gráfico, fotografía fija, cinefotografía, capacitación en técnicas de computación aplicadas al cine y TV, además de animación, edición no lineal y efectos especiales. Es egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Ha hecho doce documentales para el Instituto Nacional Indigenista (INI).

Ha dado clases de cinefotografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos desde 1977 a la fecha, y el curso de fotografía básica para alumnos de primer año del Centro de Capacitación Cinematográfica, desde 2003 a la fecha.²

² http://www.cinefilitascursos.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=1

Alfredo Joskowicz

En los años sesenta ingresó al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de donde egresó como realizador en 1970. Estudió en la Escuela de Cine de Bruselas y colaboró como profesor invitado y alumno especial, donde también realizó estudios de posgrado en Edición, Sonido y Técnicas de Televisión, en el Instituto Superior de Artes y Ciencias del Espectáculo.

A lo largo de su carrera ha contribuido a formar a varias generaciones de profesionales del cine en México. Fue Secretario Académico del CUEC (1972-1976), donde ejerció la docencia en cursos de Realización Cinematográfica. En el CCC imparte clases de Lenguaje y Estructura Cinematográfica; Guión y Realización. Además, Joskowicz fue director de ambas escuelas: CCC (1977-1982) y CUEC (1989-1993).³

Cristián Calónico Lucio

Cursó la Licenciatura en Sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México y es egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Ha realizado varios documentales en forma independiente, y ha participado como jurado en diferentes festivales. Ha participado con sus documentales en el *Festival de Cine de La Habana*, la Primera y Cuarta Bienales de Video en México, la *VideoFil* de Guadalajara, y el *Festival Terres En Vues* de Canadá. Es director de Producciones Marca Diablo y Coordinador General del Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: *Contra el Silencio Todas las Voces*. Es presidente de la Asociación Civil *Voces Contra el Silencio. Video Independiente, A.C.*⁴

³ www.escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias

⁴ www.imd.org.ar

Gustavo García

Periodista, crítico de cine e historiador. Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Como crítico cinematográfico, ha escrito en los principales periódicos y revistas culturales de México. Durante quince años fue profesor de cine en la facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Fue profesor de Historia del Cine Mexicano en el CUEC de la UNAM y actualmente, profesor de Géneros Periodísticos, guión de radio e Historia del Cine Mexicano en la carrera de Comunicación Social en la UAM, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.⁵

Juan Francisco Urrusti

Además de ser un destacado documentalista, Juan Francisco Urrusti ha impartido clases en el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Universidad Iberoamericana, entre otras instituciones en México y el extranjero. Su trabajo ha sido reconocido con varios premios nacionales e internacionales, entre ellos un Ariel al Mejor Documental. Urrusti realizó estudios de cine en *The London International Film School*, de antropología social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, así como de fotografía en el Instituto de Fotografía *Ken Hedrich* en la Ciudad de México.⁶

7.4.1 *Guión de Entrevistas*

El esquema de entrevistas fue elaborado con base en tres aspectos importantes para nuestra investigación: formación, producción y docencia. Cabe mencionar que cada entrevista fue personalizada de acuerdo a la función de cada experto en las diferentes áreas, como producción, realización, enseñanza o difusión.

⁵ www.cinegarage.com

⁶ www.mediaartists.org

CAPÍTULO I. El Documental

El documental es un género cinematográfico al que también se le ha denominado cine de “no ficción” para distinguirlo del cine “de ficción”, entre otras cosas se diferencian por lo siguiente: por más apego a la realidad que posea un film de ficción, todo lo que ocurre dentro de esa película sólo existe en función de ese rodaje; y por el contrario, el cine documental se basa en hechos reales que existen independientemente de que un equipo de filmación se acerque a retratarlos; así pues, Bill Nichols en su libro *La representación de lo real*⁷ plantea que la misma noción de representación en el documental supone un trabajo sobre lo real. Los films en general se construyen y funcionan como discursos sociales, sin embargo los documentales conservan una “responsabilidad residual” para describir e interpretar lo real.

Aunque la materia de trabajo del documentalista es testimoniar algún aspecto de la realidad, siempre lo hace desde su perspectiva política, ideológica o cultural de la realidad. De modo tal que, un mismo hecho social, político o cultural, puede ser reconstruido o apreciado de formas totalmente distintas.

Otro aspecto a considerar es el pacto que establece el espectador con la obra a partir de las etiquetas documental o ficción, etiquetas que pone la industria cinematográfica, de la misma manera que diferencia otros géneros. En el documental se trata de un pacto de veracidad, distinto al pacto de verosimilitud que se establece con el cine de ficción, esto quiere decir que el espectador espera que un documental le cuente una historia verdadera y no solo creíble. Es así que, aunque el cine de ficción es inherente a la realidad, la realidad de este no trasciende más allá de la verosimilitud que logre. La ficción usa la realidad como inspiración y su “mejor logro” es crear desde la imaginación mundos coherentes. El caso del documental no es así de simple, el documental se desarrolla desde la realidad, la retrata, la comparte y deja que hable por sí misma. La realidad del mundo tangible se desdobra en la acción, en la emoción, en el gesto, en la presencia, y esto es lo que reconoce el documentalista.

⁷ Nichols, Bill: *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre documental*. Barcelona, España, 1997.

*Tú tienes otra perspectiva desde la imagen de la realidad, sales a captar la realidad, de profundización, detectas muchas cosas; entonces como que de repente era más cercano hacia eso. Mi mundo era el barrio, era lo que yo conocía, era eso lo que yo expresaba. Entonces te dabas cuenta de que ahí se podía integrar la parte viva de personajes directos, los personajes de la vecindad eran mis actores.*⁸

En cuestiones estéticas y narrativas, documental y ficción pueden compartir todos los elementos, incluso la actuación, ya que el documental también puede utilizar la reconstrucción de la realidad como recurso narrativo.

*El cine nació originalmente como reportaje, de manera que el origen del cine documental es tan viejo como el cine, y muchos elementos de la gramática de la sintaxis cinematográfica fueron descubiertos básicamente por los cinefotógrafos originales de fines del siglo XIX y principios del XX, luego asimilados por los cineastas de ficción, y luego retroalimentados ficción y documental constantemente.*⁹

El cine documental utiliza como materia prima la realidad, sin embargo puede manipularla para crear su propio tiempo y espacio de acuerdo a las intenciones estéticas y dramáticas del film, lo cual no quiere decir necesariamente que se pierda la veracidad. Citando a Errol Morris:

*“No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes la realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada.”*¹⁰

A lo largo de los años, el cine documental ha ido cambiando de estilos, es decir, ha modificado la forma de utilizar los recursos estéticos y cinematográficos, al mismo tiempo que ha incorporado nuevos. En una revisión histórica del cine documental, podemos encontrar algunos de los cambios socioculturales y tecnológicos que propiciaron el surgimiento de nuevos estilos, sin embargo, es importante tomar en cuenta que la aparición de nuevas modalidades no elimina las anteriores, sino al contrario, las enriquece.

⁸ *¿Cuáles son los momentos más importantes que ha tenido la escuela y cómo ha sido en tu caso ese cambio de alumno a maestro y cómo has vivido esos momentos importantes?* de la Entrevista a Mario Luna, 2010. Anexos.

⁹ *¿Qué determina la estética en un documental, es decisión del autor o resultado de la realidad misma?* de la Entrevista a Alfredo Joskowicz, 2010. Anexos.

¹⁰ Weinrichter, Antonio: *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Ed. T&B, Madrid. 2004.

Actualmente sucede que desde el momento en que muchísima gente tiene acceso a una videocámara que puede grabar y reproducir inmediatamente con ayuda de los 400 japoneses que están ahí adentro, ya no hay que pasar por el laboratorio ni nada de eso, ahora vas a tu computadora y con un programa como Final Cut puedes editar lo que está sucediendo en la reproducción de imágenes en movimiento con sonido sincrónico, esto es lo que nadie imaginó en el siglo de existencia del cine. Hay un tsunami de imágenes, como por ahí dicen, lo que pasa es que lo importante ahí es saber establecer categorías; las exigencias de un cine documental profesional siguen siendo de alto nivel con compromisos de valores humanos comprometidos con presentar problemas de importancia. El documental tiene muchas funciones, una cosa es trabajarlo de manera profesional y otra es lo que se abrió como un campo de experimentación infinito; no sabemos cual será el resultado, pero también hay mucho subproducto audiovisual.¹¹

Otros afirman, que para calificar una película como documental, debe suponer una actitud crítica hacia algún aspecto de la sociedad. Por lo que mostrar algo no es suficiente, se debe conseguir que se vea su importancia, es decir, que exista un conflicto. La sociedad siempre tendrá que manifestar una preocupación, una verdad, un hecho que puede hacer cambiar la perspectiva a una persona o al mundo entero, y ahí es donde el documental encuentra los contenidos para comunicar dichas manifestaciones.

¹¹ ¿Cómo influye la transformación de la tecnología, concretamente en el cine, en el tratamiento de las temáticas y la estética de los documentales? de la Entrevista a Alfredo Joskowicz, 2010. Anexos.

1. Historia y Estilos Más Representativos del Cine Documental.

Para recorrer brevemente el desarrollo de cada uno de estos estilos, nos basaremos en el texto de Erick Barnouw, *El Documental, historia y estilo*.¹² Lo que Barnouw hace en este texto es diferenciar estilos de cine documental, según la función que cumplen de acuerdo al contexto histórico y social en que se realizan los filmes, la forma en que abordan la realidad, la intención de sus realizadores, los efectos que tiene las películas en el público o sus características plásticas y estéticas.

En los años cuarenta, la guerra influyó en la aparición de una nueva corriente en el documental, Erick Barnouw lo llama *Documental Toque de Clarín*¹³ y se refiere a todos aquellos documentales que surgieron en los países que participaron directa o indirectamente en el conflicto bélico conocido como la Segunda Guerra Mundial, la cual supuso un impresionante desplazamiento de equipos de filmación en todo el mundo. Las finalidades principales de esta corriente de documental son dos: por un lado incitar al nacionalismo y a los aliados a unirse en una lucha conjunta contra un enemigo común y por otro lado, atemorizar a ese enemigo mostrando las capacidades bélicas.

Esta corriente tuvo a sus primeros representantes en Alemania con los miembros del Ministerio de Propaganda de Alemania Nazi dirigido por Joseph Goebbels. *Campaña en Polonia* (1940) y *El eterno Judío* (1940)¹⁴; ambos dirigidos por Fritz Hippler, son dos de los documentales más representativos de esta corriente en aquel país.

El caso de los documentales realizados en Inglaterra es distinto al de Alemania ya que, si bien hablan de la guerra e incluso algunos incitan a ella, la usan como telón de fondo para hablar de la condición humana. Como ejemplos tenemos a Humphrey Jennings con *Londres puede soportarlo* (1940) y *Comenzaron los incendios* (1943)¹⁵, entre muchos otros.

¹² Barnouw, Erik: *El Documental: Historia y Estilo*. Gedisa, España, 1998.

¹³ Idem p. 125

¹⁴ Idem pp. 127,128

¹⁵ Idem p. 132

En la Unión Soviética hubo un resurgimiento del cine documental en la Segunda Guerra Mundial. Los camarógrafos acompañaban siempre a los militares en las campañas bélicas y después, con las tomas provenientes de varias partes, se montaban noticieros o documentales; entre muchos otros encontramos: *Moscú devuelve el golpe* (1942) de Leonid Varlamov, *Lucha por nuestra Ucrania Soviética* (1943)¹⁶ de Alexander Dovzhenko.

Después del ataque japonés a Pearl Harbor, Estados Unidos decide entrar a la Segunda Guerra Mundial, con lo cual surge la necesidad de explicar a los ciudadanos y a los soldados, los detalles de la guerra a la que pretendían entrar, así como sus razones. Con este motivo, el Gobierno encargó a Frank Capra que realizara una serie de películas de corte documental; inspirado en la cinematografía bélica europea, Capra realizó la serie *Por qué luchamos* (1943)¹⁷, la cual tuvo un gran éxito. Para su realización se utilizaron secuencias de documentales y películas de ficción anteriores.

Al término de la Segunda Guerra Mundial algunos documentalistas, así como varios sectores de la sociedad en general, sintieron la necesidad de denunciar las atrocidades de la guerra. Erick Barnouw reconoce esta nueva corriente como *Fiscal Acusador*¹⁸. Además del evidente cambio en las temáticas, esta corriente también trae muchos otros cambios técnicos y narrativos que influyen en la estética del género. Ya que la intención era denunciar crímenes de guerra, muchos de los documentalistas utilizaron imágenes filmadas por los propios ejércitos, como métodos de tortura y otras actividades que mostraban las condiciones inhumanas en los campos de detención. Con la misma finalidad, usaron también imágenes fotográficas. Lo importante de ambos casos, es que representan los primeros pasos para el desarrollo del documental histórico, ya que se está hablando de cosas que ocurrieron años atrás.

En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, surge una corriente de cine documental que se caracteriza por hablar de la vida en todas sus manifestaciones. Esta corriente, si bien se desarrolló en los países que no participaron directamente en la guerra, fue más significativa en los países que estaban inmersos en ella, ya que representan la contraparte a todas esas

¹⁶ Idem pp. 138,139

¹⁷ Idem p. 151

¹⁸ Idem p. 155

películas que enaltecían la violencia. La intención de estos realizadores era hablar poéticamente de su interpretación de la vida. Como reacción a las producciones en masa de los documentales de guerra, el documental *Poeta*¹⁹, como lo llama Barnouw, generalmente lo hacía una sola persona, con recursos muy limitados y sin atender a las temáticas propuestas por el estado, sino a su propia sensibilidad.

Otra de las corrientes que surgen después de la guerra, es el documental histórico o *Cronista*²⁰, como propone Barnouw. Para estos documentales, los realizadores utilizaron sobretodo los archivos que se habían filmado durante medio siglo en los noticieros cinematográficos. Los acontecimientos del siglo XX fueron los primeros temas que se abordaron en este nuevo estilo, ya que se contaba con material filmado. Sin embargo, pronto se descubrió la posibilidad de filmar imágenes fotográficas y con ello indagar en acontecimientos del siglo XIX. Posteriormente, filmando pinturas y grabados, se contaron historias de distintas épocas. Los movimientos de cámara al filmar este tipo de imágenes, juegan un papel fundamental que enriqueció el lenguaje cinematográfico. Gracias a objetos, ruinas, construcciones, entre otras cosas, se pudieron contar historias de cualquier época anterior, por supuesto, utilizando un narrador que contextualizaba lo que estaba en la imagen. Esta corriente permitió a los documentalistas hablar de la naturaleza, el espacio exterior, e incluso del interior del cuerpo humano.²¹

En la década de 1950, muchas empresas crearon su propia división cinematográfica con la finalidad de patrocinar documentales en los que, si bien no se hacía referencia directa a la marca, sí se privilegiaban los temas de interés para la empresa según su rubro comercial. Al mismo tiempo, estas empresas de distintas ramas como autos, bebidas y ropa, presentaban un estilo de vida cómodo e ideal según su ideología, por lo tanto, patrocinaban no sólo la producción, sino la distribución y la proyección de sus películas. Por esta razón, el cine documental independiente o el subsidiado por las instituciones no lucrativas, no podían competir contra estas producciones. Esta situación produjo un cambio significativo en la lógica de la industria cinematográfica, al igual que en las demás industrias: antes la idea era

¹⁹ Idem p. 167

²⁰ Idem p. 177

²¹ Idem p. 189

satisfacer la demanda con la producción, ahora la idea era manipular la demanda para que consumiera toda la producción²². Estas mismas empresas comenzaron a controlar los medios de producción cinematográfica y los medios de comunicación en todo el mundo. En esta época comenzó también la *caza de comunistas* en Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. Cualquier disidencia contra el sistema fue tachada de actitud comunista; así se llenaron las *Listas Negras* del *macartismo* con importantes miembros de la industria cinematográfica. En la década de los cincuenta el cine documental independiente tuvo poco espacio, sin embargo, la reacción contra esta situación dio pie a nuevas tendencias.

Son tres las principales corrientes que surgieron como respuesta a la complicada situación del cine documental independiente en los años cincuenta: el *Free Cinema*, el *Cine Directo* y el *Cinema Verité*. En primer lugar, es importante entender los cambios tecnológicos que hicieron posible el surgimiento de estas tres corrientes. Desde la década de los años cuarenta, motivados por la necesidad de cubrir la guerra, se realizaron varios experimentos, tanto en la imagen como en el sonido, cuyos resultados beneficiaron la labor de los documentalistas: se comenzaron a usar equipos de grabación de sonido mucho más pequeños y eficientes, lo cual permitió que se realizaran los primeros trabajos con entrevistas directas; además, se afianzó el formato de 16mm, el cual reduce el tamaño de las cámaras, facilitando su traslado y la capacidad de maniobra. En la década de los cincuenta se realizaron diversas investigaciones que permitieron registrar el sonido y la imagen de manera sincrónica, esto es fundamental tanto para el *Free Cinema*, *Cine Directo* y *Cinema Verité*, ya que los tres dan prioridad a las entrevistas sobre cualquier otro recurso.

El *Free Cinema* es un movimiento que surge en Inglaterra cuando la cinematografía británica luchaba por no perder terreno frente a la televisión y los grandes estudios norteamericanos. Un grupo de cineastas y críticos, entre ellos Karel Reisz y Lindsay Anderson, se reunían en un cineclub a discutir sobre su visión respecto al camino que debía seguir el cine en aquella época. El resultado de aquellas charlas y de sus próximas películas es una propuesta de cine documental que no se basa en hablar de un tema bajo la mirada del

²² Idem p. 195

realizador, sino que considera fundamental que sean los propios protagonistas los que cuenten sus historias por medio de entrevistas; además un cine que sea observador de la realidad tal cual se presenta ante la cámara, y no el promotor de un estilo de vida y una ideología particulares. Al ser los propios protagonistas de los filmes los que hablaban de su realidad y por el hecho de que no hubiera una línea propuesta por el realizador, algunos espectadores, pero sobre todo los patrocinadores y dueños de las salas, consideraron que los documentales de *Free Cinema* eran demasiado ambiguos, lo que provocó que su difusión fuera escasa. *Oh, Dreamland* (1953) de Lindsay Anderson. *Momma Don't Allow* (1956)²³ de Tony Richardson y Karel Reisz, son dos ejemplos importantes del *Free Cinema*.

En otros países como, Polonia, Estados Unidos o Francia, se hicieron documentales que fueron reconocidos por los iniciadores del *Free Cinema* como afines a su corriente. Muy pronto, los realizadores que fundaron esta corriente se dedicaron al cine de ficción bajo el mismo estilo, sin embargo, la idea de un cine documental observador de la realidad fue heredada por muchos documentalistas posteriores. Uno de estos herederos es Denis Mitchell, quien realizó numerosos documentales para BBC-TV.

El *Cine Directo* como corriente de cine documental surge en Estados Unidos y Canadá; igual que el *Free Cinema*, nace con la necesidad de revertir las condiciones que imponía la industria cinematográfica convencional y las empresas que controlaban la televisión de aquella época. El término de *Cine Directo* lo utilizó por primera vez Albert Maysles aunque ya se realizaban varios trabajos con esta técnica. Los documentalistas se vuelven observadores de lo que ocurre en la realidad, sin manipularla y utilizando la entrevista como principal recurso. Una de las principales obras que mostraron el potencial del nuevo estilo en Estados Unidos fue *Primary*, (1960)²⁴ de Robert Drew y Richar Leacock, dos de los mayores exponentes de esta corriente y que contribuyeron ampliamente a la experimentación para los nuevos desarrollos tecnológicos. En *Primary* Drew y Leacock filmaron la campaña de J. F Kennedy y H. Humphrey, como candidatos a senadores. Lo que buscaban no era enaltecer su figura ni atacarlos, sino simplemente filmar cada paso que

²³ Idem p. 205

²⁴ Idem p. 210

daban en la campaña y por supuesto grabar cada discurso y cada diálogo sostenido por los protagonistas.

Salesman (1960)²⁵ de David y Alber Maysles, es otro interesante ejemplo de las posibilidades que da la técnica empleada por el *Cinema Directo*. En este documental siguen a un vendedor de Biblias a domicilio, lo filman en cada intento de venta en las casas y en las reuniones donde los animan a él y a otros vendedores a seguir haciendo su trabajo. Nuevamente, lo interesante de este documental es la estrategia del vendedor para convencer a sus clientes, es decir, su discurso más que su imagen.

Fred Wiseman es otro importante representante del *Cinema Directo* con un gran número de interesantes documentales realizados, en los que, con su cámara y un equipo de grabación de sonido, registró actividades humanas en situaciones particulares, como un hospital para enfermos mentales o una correccional de menores. Lo que a Wiseman le interesaba era captar la condición humana y el papel que juega cada individuo dentro de una compleja relación, así como la manera en que cada uno se expresa.

Lo común en cada uno de estos exponentes y sus películas, es el interés por encontrar verdades no tan evidentes, pero pueden apreciarse si el documentalista se vuelve un atento observador; poniendo atención a lo que la gente tiene que decir sobre su realidad.

El *Cinema Verité* tiene a su mayor representante en Jean Rouch, quien experimenta con nuevas técnicas para obtener los testimonios de las personas. Sus primeros trabajos fueron documentales sobre África, en los cuales hablaba de diversas prácticas religiosas según su propia interpretación. Estos documentales fueron duramente criticados por los propios protagonistas y demás africanos negros, argumentando que Rouch mantenía una visión colonialista. Esto molestó mucho a Rouch y decidió filmar a una de las personas que hacían comentarios sobre sus películas; el resultado fue un discurso rico en cuanto a la visión que una persona tiene sobre sí mismo y su entorno; de esto se deriva *Yo, un negro* (1958).²⁶ Otro de los documentales representativos de su técnica es *Crónica de un verano* (1961)²⁷,

²⁵ Idem p. 203

²⁶ Idem p. 221

²⁷ Idem p. 222

realizado en París al finalizar la guerra en Argelia; en este film lo único que hace es detener a la gente en la calle y preguntar “¿Es usted feliz?”. La pregunta parece simple pero las respuestas son sumamente reveladoras de una verdad poco evidente: la división de la ciudadanía por el conflicto bélico, el racismo y el descontento social.

Si bien el *Cinema Verité* comparte algunas características con el *Free Cinema* y el *Cine Directo* (sobre todo en el interés por el discurso y en retratar problemáticas sociales), tienen algunas diferencias fundamentales. En primer lugar, las dos corrientes anteriores son básicamente observadoras de la realidad y no intentan modificar ni provocar a los protagonistas; por su parte el *Cinema Verité*, si bien se basa en la realidad, su característica fundamental es provocar la reacción de los protagonistas a través de entrevistas y preguntas precisas. Esto significa que el *Cine Directo* y el *Free Cinema*, buscan verdades ocultas accesibles a la cámara y el *Cinema Verité* busca verdades ocultas, esto lo hace priorizando la entrevista sobre los demás recursos, pero usando las preguntas como *Estimuladores Psicoanalíticos*²⁸ para que los protagonistas hablen libremente y saquen a la luz historias que suelen ocultar.

²⁸ Idem p. 222

2. Documental en México a partir de la Segunda Guerra Mundial

En la Segunda Guerra Mundial, los países industrializados entraron en crisis y así surgió una oportunidad de que prosperaran algunas industrias en los países con menor desarrollo. El caso de la industria cinematográfica en México corre la misma suerte, esta es una de las razones que explican la *época de oro* en el cine mexicano. En esta época se crea el Banco Cinematográfico y se fortalecen los estudios de producción. Se realizan un mayor número de documentales, muchos de ellos dirigidos por grandes directores del cine de ficción, como Fernando de Fuentes o Alejandro Galindo, ensalzando las acciones de Cárdenas y con el petróleo como tema favorito. Sin embargo, si bien se realizaron más películas de ficción y documentales en esta época, la industria del cine se encontraba cerrada a muy pocos realizadores y productores, entre otras cosas por la creación de los sindicatos de la industria (STIC y STPC). Este fenómeno, aunado a la fuerte censura, imposibilitaba la creación de documentales independientes y experimentales.

Lo que sí se vio ampliamente fortalecido en la década de los años cuarenta, fueron los noticieros cinematográficos. Fue aquí cuando surgieron los más emblemáticos: *Noticiero Semanal EMA (España-México-Argentina)* y *Noticiero CLASA*.

Los gobiernos de Adolfo Ruiz Cortines y de Miguel Alemán, se caracterizaron por el impulso a la infraestructura, la industrialización, la modernidad y la urbanización, todo esto se logró con el aumento de la deuda externa. Además, se vieron afectados los intereses de muchos trabajadores y la desigualdad social se intensificó, lo cual provocó una amplia protesta social. La aparición de la televisión impactó varios ámbitos de la sociedad, desde luego al cine y al documental de manera especial. A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, las instituciones continuaron realizando documentales de eventos políticos y culturales del país de la mano de los grandes cineastas. Por otro lado, a mediados de los cincuenta se filmaron algunos documentales de gran calidad fotográfica y narrativa que modificaron los esquemas con que se venían realizando las películas anteriores; entre ellos se encuentran: *Pintura Mural Mexicana*, *La Tierra era Verde*, *El Corazón de la Ciudad*.

En la década de los cincuenta se experimentó con algunas películas que, con base en algún hecho real y con intención de denuncia, mezclaban algunos elementos de ficción. Entre

ellas destacan: *Torero*, Carlos Velo (1956) y *Raíces*, Benito Alazraki (1953). En ambas películas es clara la influencia de algunas corrientes europeas como el *Neorrealismo*, el *Cinema du Reel* y el *Cine Directo*.

A partir de 1959 comienza la época conocida como *El Milagro Mexicano*, debido al crecimiento económico que se vivió en el país. Se aprobaron algunas reformas que favorecían a los trabajadores, sin embargo, algunas protestas sociales, como la de los ferrocarrileros, continuaron siendo acalladas.

El Gobierno continuó patrocinando documentales para difundir sus acciones a lo largo del país. En esta época, el Instituto Nacional Indigenista fue una de las instituciones que hicieron mayor uso del cine documental dirigido a las comunidades indígenas con fines “educativos”. Por otro lado, algunas revistas cinematográficas comenzaron a transformar la manera de hacer periodismo audiovisual a causa de la competencia que representaban los noticieros televisivos.

Los cine clubes formados por jóvenes universitarios comenzaron a tomar fuerza a finales de los cincuenta, de los cuales derivó el grupo *Nuevo Cine*, que exponía sus ideas en una revista del mismo nombre y en algunos suplementos culturales. Al mismo tiempo, Manuel González Casanova promovió en la UNAM la creación de la Dirección de Actividades Cinematográficas en 1959 y posteriormente el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1963, cuya creación determinó en gran medida la forma de hacer cine en aquellos años. El primer documental filmado por un estudiante del CUEC fue *Pulquería la Rosita* (1964) de Esther Morales.

Por su parte, aunque de manera muy limitada, las televisoras tanto privadas como públicas, comenzaron a producir algunas series documentales, entre ellas *El Mimo* (1960) y *Prostitución* (1964), realizado por Julio Pliego.

Por su parte, Oscar Menéndez, destacado documentalista formado en el extranjero y que sufrió la rigidez de la industria cinematográfica en México, comenzó a realizar documentales filmados con sus propios medios, dotándolos de una visión estética y de vanguardia distinta a la de sus contemporáneos. También cabe destacar el trabajo de Rubén

Gómez, uno de los más talentosos cinefotógrafos que hicieron documental a principios de los sesenta. Alfredo Jozkowicz comenta a propósito de esta nueva ola experimental:

En los primeros años de la década de los sesenta, el buen cine documental con inquietudes artísticas sigue siendo marginal. El corto Magueyes (1962) dirigido y fotografiado por Rubén Gómez, es indudablemente lo mejor de ese periodo.²⁹

Los años sesenta y setenta en el mundo, se vieron marcados por una gran movilidad social. En el caso de México, esta agitación estuvo motivada por la férrea represión a los movimientos sociales en general. En el año de 1968 se dio uno de los movimientos más influyentes en la vida política, social y cultural del país: el movimiento estudiantil de 1968.

Por supuesto este clima generó un despertar en los documentalistas que se ocuparon del movimiento y de sus alcances. Algunos realizadores, como Paul Leduc y Rafael Castañedo filmaron algunos proyectos de documentación sobre el movimiento conocido como *Comunicados*. Oscar Menéndez y un grupo de alumnos de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, filmaron *Únete pueblo* (1968), en el cual se hace un recuento de las acciones del movimiento estudiantil en los meses de julio y agosto de 1968, y tiempo después realizó *2 de octubre. Aquí México*, que retrataba el movimiento desde sus orígenes hasta esa fecha.

Un grupo de alumnos del CUEC salieron a las calles a filmar las marchas y acciones del movimiento estudiantil, encabezados por Leobardo López y Roberto Sánchez. Posteriormente, con la colaboración de Ramón Aupart, editaron el material filmado durante el movimiento y el resultado fue una de las películas más emblemáticas del cine documental mexicano: *El Grito* (1969), que es una detallada revisión cronológica del movimiento, desde sus orígenes hasta el 2 de octubre.

“Yo creo que hay un Grito en el CUEC básicamente porque de pronto estamos rodeados de una realidad muy conflictiva y determinada. A mi me tocó vivir el 68. Obviamente filmamos con otros veinte compañeros, fotografiamos el documental, y lo dirigió mi compañero Leobardo López. Era la circunstancia política en la que vivíamos inmersos porque estábamos dentro de la universidad y esta era la única escuela de cine en la universidad y dentro del país. Yo diría

²⁹ Alfredo Jozkowicz. *El Documental como memoria histórica*. México, 2009.

que el primer largometraje que se hizo de manera independiente en el CUEC es El Grito."³⁰

Por su parte, el gobierno intentaba legitimar sus acciones y dar siempre la imagen de estabilidad y paz social. Con este propósito se filmaron por encargo algunos documentales que tenían como tema central los preparativos para las olimpiadas de 1968, celebradas en México. Entre los documentales que registraron este evento encontramos: *México cumplirá* (1968) de Bilbatua; *Olimpiada en México* (1968) de Alberto Isaac, *Olimpiada 68* (1968) de Giovanni Korporaal. La Olimpiada Cultural celebrada en el marco de la olimpiada deportiva quedó también registrada por algunos realizadores destacados, entre ellos Paul Leduc, Rafael Corkidi, Felipe Cazals, Rafael Castañedo y Julio Pliego.

En 1971 Carlos Velo y Manuel Michel crean el Centro de Producción de Cortometraje, como una iniciativa gubernamental para promover el cine independiente, situación que benefició de manera especial al cine documental. Entre los realizadores que formaron parte de éste proyecto se encuentran Paul Leduc, Nicolás Echeverría, Enrique Escalona y Oscar Menéndez.

A principios de los setenta también se hicieron documentales por parte de algunas dependencias de gobierno como la Secretaría de la Reforma Agraria, dirigidos por realizadores como Eduardo Maldonado y Ramón Aupart.

El problema del cine documental en estos años no era la producción y realización, sino la distribución. No existían foros para exhibir la importante cantidad de documentales realizados en el país, ni en la televisión ni en las salas de cine; situación que prevalece de manera general para el cine mexicano y de manera muy especial para el cine documental. Al problema de la exhibición había que sumarle el de la censura, por parte del gobierno de Echeverría, a todo documental disidente. A pesar de estos problemas, la década de los setenta se caracteriza por una expansión del cine documental en el país, en cuanto a número de películas y a la variedad de las temáticas y estilos, debido a los acontecimientos de la década anterior que despertaron nuevas conciencias e inquietudes en varios realizadores.

³⁰ Idem

En este contexto nace el grupo *Cine Octubre*, formado, entre otros, por los alumnos del CUEC: Armando Lazo, José Woldemberg, Trinidad Langarica y Jaime Tello. *Cine Octubre* buscaba evidenciar las injusticias sociales de la época; entre sus trabajos más representativos se encuentran *Explotados y Explotadores* (1974) y *Chihuahua, Un Pueblo en Lucha* (1976). En esta época, hay que destacar también a realizadoras egresadas del CUEC como María del Carmen de Lara, Mitl Valdez y Rosa Martha Fernández. Otros documentales emblemáticos de esta época son: *Los que Viven Donde Sopla el Viento Suave* (1974) de Felipe Cazals y *Lecumberri* (1977) de Arturo Ripstein.

En 1975 se funda el Centro de Capacitación Cinematográfica, con un perfil dedicado en sus inicios al cine de ficción, pero que con el tiempo comenzaría a aportar nuevos estilos y temáticas al documental mexicano.

A finales de los setenta y principios de los ochenta, surgen nuevas tendencias en el cine documental; una de las más representativas es la encabezada por Carlos Mendoza, que tiene una fuerte carga crítica y política que intenta romper el sesgo informativo de los medios convencionales. Entre sus trabajos de aquella época encontramos: *Amnistía* (1978), *Crónica de un Fraude* (1988), *Canal 6 de Julio* (1989), entre otros.

Otro asunto de gran importancia que definió desde aquellos años el estilo de hacer cine documental fue la incorporación de la materia de cine documental en las escuelas de cine CUEC y CCC; al respecto dice Alfredo Joskowicz:

Se incorporaron en los planes y programas de estudio, ejercicios académicos sistematizados para que los estudiantes realizaran reportajes y cortometrajes de no ficción, con objeto de que adquirieran una metodología con la cual abordaran de manera más profesional el género, y también para familiarizarlos con esta forma de expresión.³¹

Algunos de los principales maestros que iniciaron en esa nueva etapa fueron: José Roviroso, Eduardo Maldonado, Iván Trujillo, Carlos Mendoza, Armando Lazo, Juan Francisco Urrusti y Luis Lupone.

³¹ Idem

A finales de los ochenta, se redujo de manera importante el número de documentales filmados, debido a la crisis económica, los altos costos del material y los procesos necesarios para el cine. Además, las dependencias gubernamentales dejaron de auspiciar la producción de películas.

Con la década de los noventa, llegan varios cambios tecnológicos importantes que revolucionaron la industria audiovisual y con ella al cine documental. Algunos de los avances más importantes son: el perfeccionamiento de las cámaras de video y posteriormente las digitales, con sus respectivos formatos y soportes de grabación de mayor calidad; se consolidan también las transmisiones de televisión satelital y por cable; los programas de edición profesional de video mediante programas para la computadora y la posibilidad de transferirlos a 35mm para su proyección en salas; los primeros pasos de Internet, entre otros. Todos estos cambios tecnológicos apuntan a reducir los costos en todos los procesos de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición, con lo cual, la cantidad de documentales ha aumentado exponencialmente desde entonces y también los festivales especializados en este género.

Estas nuevas tecnologías también acercaron las herramientas de grabación y edición a una mayor cantidad de personas no profesionales y con ello a la grabación de videos documentales amateur. Si bien es deseable que se expandan los trabajos documentales y su variedad de estilos y temáticas, Joskowicz menciona una preocupación:

“La facilidad con la que pueden capturarse y manipularse hoy las imágenes en movimiento y los sonidos, gracias a los constantes avances de las nuevas tecnologías, ha propiciado una literal invasión de subproductos audiovisuales de no ficción en los medios masivos de comunicación, bajando las exigencias técnicas y narrativas.”³²

³² Idem

CAPÍTULO II. El Documental en el CUEC

1. Historia del CUEC

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, surge en una época en la que la única forma de hacer una carrera cinematográfica era entrar directamente a la industria, la cual contaba con pocos lugares para cineastas jóvenes con nuevas expectativas. En ese sentido, la escuela de cine representó un espacio idóneo para la exploración de nuevas temáticas y propuestas cinematográficas. Al respecto, José Felipe Coria escribe:

Los años sesenta, fue una década formativa para los cineastas y las escuelas de cine fueron un elemento, por no decir el eje principal que cambió el rumbo de las expectativas de los cineastas tras un periodo de escasa producción nacional: se buscan nuevas posibilidades, se renuevan los temas y series desgastadas por el cine nacional, se acelera con el CUEC el proceso de aprendizaje.³³

Preocupado por ésta situación, Manuel González Casanova organizó en 1960 las *50 lecciones de cine*, que representó uno de los primeros esfuerzos de la UNAM para la enseñanza de técnicas cinematográficas y en 1962 se llevaron a cabo las *Lecciones de Análisis Cinematográfico*. Con estos antecedentes, en Junio de 1963 se iniciaron formalmente las clases en el CUEC, contando entre sus primeros maestros a Emilio García Riera, Federico Cervantes, Alejandro Galindo, entre otros. Fue hasta 1970, bajo la rectoría del Ing. Javier Barros Sierra, cuando el Consejo Universitario reconoció la existencia del CUEC y le dio el carácter de Centro de Extensión Universitaria.

Entre sus objetivos primordiales, el CUEC destacó desde sus orígenes la formación de cineastas comprometidos con la realidad nacional y con una visión crítica de las funciones que el cine tiene en la sociedad. Los tres ejes principales desde su formación han sido la “investigación, el ejercicio del lenguaje filmico y la confrontación social del producto cinematográfico en las áreas de guión, cinefotografía, producción, realización, edición, sonido, análisis del lenguaje cinematográfico, docencia, teoría e investigación en cine y

³³ A contrapelo: Análisis Cinematográfico en el CUEC por José Felipe Coria, p.35 en *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC*, UNAM 1963-88

video aliando la búsqueda estética, la pluralidad de ideas y la experimentación”.³⁴

El cumplimiento de estos objetivos se ve reflejado en el hecho de que las primeras generaciones egresadas del CUEC pudieron ingresar satisfactoriamente a la industria cinematográfica a pesar de las pocas oportunidades que había en esa época; además, ocuparon puestos administrativos, de enseñanza e investigación, espacios de gran importancia para el desarrollo del quehacer cinematográfico del país.

*La preocupación que dio origen al CUEC, la de contrarrestar los aspectos negativos de la influencia que el cine ejerce sobre el hombre contemporáneo, determinó el objetivo fundamental de su existencia, objetivo que se cumple, complementándose en las dos áreas principales de la actividad de sus egresados: el trabajo técnico profesional y la docencia.*³⁵

Si bien se filmaron algunos trabajos de ficción, en los primeros años de la escuela se realizaban más películas documentales, esto debido a la trascendencia de los acontecimientos sociales de la década y a los propios objetivos del CUEC de retratar esta realidad como pocos en el país lo estaban haciendo. Fernando Macotela comenta que los primeros trabajos realizados en el CUEC, tomaban como escenario la ciudad, ya que era una forma viable y económica de hacer cine independiente.

En ese sentido, *El Grito*, documental sobre el movimiento estudiantil de 1968 en México, es un trabajo emblemático de esta época, ya que en él se sintetizan todas aquellas aspiraciones.

*“Fue filmado en directo por los alumnos de la escuela, salieron a la calle y filmaron el movimiento estudiantil mexicano, fue montado bajo la dirección de Leobardo López Aretche. Este documental es uno de los testimonios más bellos del compromiso del CUEC. Estas imágenes se convirtieron en las más reproducidas de la historia contemporánea de México.”*³⁶

³⁴ Objetivos y funciones del Centro por Marcela Fernández Violante pp.10 y 11 en *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC 1963-88* UNAM.

³⁵ El CUEC: *Un sueño Imposible* por Manuel González Casanova p. 33 en *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC 1963-88* UNAM.

³⁶ *Cinemas D' Amerique Latine*, Núm.17 Dizier, Saint p.50

La importancia de este documental no sólo radica en que aborda un tema crucial, sino que representa el punto de partida y la bandera para los realizadores que en el futuro formarían la importante trayectoria del cine documental en el CUEC, entre los que destacan: Carlos Mendoza, Armando Lazo, Alfredo Joskowicz, Antonio del Rivero, Salvador Díaz, Mari Carmen de Lara, Carlos Cruz, Alejandra Sánchez, entre otros.

Es probable que, contra lo común, las películas que en las sucesivas etapas del CUEC han alcanzado mayor repercusión y reconocimiento, hayan sido principalmente documentales: Ayautla, Explotados y explotadores, Chihuahua: Un pueblo en lucha, Iztacalco: Campamento 2 de octubre, Vicios en la cocina, la trilogía del Cha-cha-cha, Los encontraremos, y Juchitán: lugar de las flores.³⁷

Del CUEC también han egresado reconocidos realizadores de ficción, entre ellos: Jorge Fons, Alfonso Cuarón, Fernando Eimbcke (ganador del premio *Alfred Bauer del Festival de Berlín* en 2009) y Ernesto Contreras (selección oficial de la *Semana Internacional de la Crítica del Festival de Cannes 2007*), por mencionar algunos. Además de cineastas especializados en otras áreas, por ejemplo fotógrafos como Mario Luna, Jack Lach y Emanuel Lubezki (nominado al Oscar en cuatro ocasiones); guionistas como Marcela Fernández Violante y Mitl Valdéz; investigadores y críticos como Gustavo García, José Felipe Coria, María Luisa Amador, entre otros.³⁸

El CUEC pertenece desde 1991 a la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina (FEISAL), cuyo objetivo fundamental es el intercambio de la experiencia académica. Así mismo, es miembro desde hace más de 20 años del CILECT (*Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision*).³⁹

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas le concedió al CUEC el Ariel de Oro en 2006. Esta distinción es el más alto reconocimiento entregado a una

³⁷ Un ojo al documental en el CUEC por Armando Lazo Valenzuela p.93 en *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC 1963-88* UNAM.

³⁸ Veinticinco años después por Mitl Valdez Salazar p.97 en *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC 1963-88* UNAM.

³⁹ *Memoria 2000*, Dirección General de Planeación, p.622

personalidad o institución en la cinematografía mexicana “por su invaluable aportación en la formación de cineastas mexicanos”.⁴⁰

Actualmente, el CUEC está reconocido como una de las escuelas con un mayor número de producciones filmicas anuales y debido a que dan especial atención a la difusión de sus producciones, éstas tienen una presencia importante en los principales festivales cinematográficos nacionales e internacionales. Así mismo, el CUEC cuenta una cantidad importante de números editoriales que refleja tanto su labor de investigación como su preocupación por difundir textos de investigadores nacionales e internacionales.

El CUEC se ha mantenido vigente a través de los años como una institución que conserva sus objetivos iniciales, formando a los cineastas que protagonizan la escena cinematográfica del país. Al respecto, Armando Casas comenta:

“El cine de la UNAM, tiene que incidir formando profesionales de cine que entiendan seriamente el trabajo. Cineasta también es guionista, un director de arte, un sonidista, un fotógrafo, un editor, un productor, etcétera. Y eso es lo que estamos propiciando aquí: formar cineastas en el mayor sentido de la palabra, que estén incidiendo en la industria.”⁴¹

⁴⁰ www.cuec2010.unam.mx

⁴¹ www.golemproducciones.com

2. Análisis de Documentales del CUEC

El Grito

Clasificación: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana. Observativo. Situacional Presencial.

Año: 1968

Duración: 120 min.

Dirección: Leobardo López Arretche

Guión: Leobardo López Arretche. Textos de Oriana Fallaci y Consejo Nacional de Huelga.

Producción: José Roviroza Macías. CUEC-Departamento de Actividades Cinematográficas-UNAM.

Fotografía: Francisco Bojórquez, Jorge de la Rosa, León Chávez, Francisco Gaytán, Raúl Kamffer, Leobardo López Arretche, Jaime Ponce, Roberto Sánchez, Federico Villegas, Arturo de la Rosa, Carlos Cuenca, Guillermo Díaz Palafox, Alfredo Joskowicz, Fernando León de Guevara, Juan Mora, José Roviroza, Sergio Valdez y Federico Weingartshofer.

Sonido: Rodolfo Sánchez Alvarado

Edición: Ramón Aupart

Formato: 16 mm. blanco y negro

Sinopsis: Desarrollo del movimiento estudiantil de 1968, a partir del mes de junio hasta la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco. Impresionantes escenas de movilizaciones masivas y la represión por parte del ejército, acompañadas de textos de la periodista italiana Oriana Falacci. La cinta culmina en la inauguración de los XIX Juegos Olímpicos.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental está narrado linealmente, encontrando de manera natural los elementos dramáticos de los hechos tal cual sucedieron. Dos textos leídos a lo largo del documental funcionan como eje de la narración cronológica de lo sucedido.

Fotografía: Las imágenes reflejan las diversas condiciones en las que fueron captadas por los distintos grupos de filmación; es decir, vemos desde imágenes filmadas con total tranquilidad en los mítines hasta las imágenes de la masacre, pasando por recursos como la cámara escondida.

Sonido: Con voz en *off* tenemos la lectura de los textos que son el eje del documental. En algunos fragmentos tenemos ambientes grabados en directo mezclados con algunas recreaciones de gritos, consignas y aplausos. Además, algunas entrevistas en directo.

Música: Algunas canciones grabadas en directo de intérpretes participantes en los mítines y algunas más de fondo.

Edición: Corte directo y uso de fotografías.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana

A diferencia de otros documentales, resulta sencillo clasificar este documental dentro de esta categoría temática ya que retrata, justamente, uno de los movimientos sociales más emblemáticos en el siglo XX: El Movimiento Estudiantil de 1968.

Modalidad: Observativo

A lo largo del documental hay dos textos que son la columna vertebral de la narración: uno de Oriana Fallaci, periodista italiana que cubría las manifestaciones del Movimiento Estudiantil, y otro del Propio Consejo General de Huelga. Estas dos voces dan contexto preciso a las imágenes filmadas por los alumnos del CUEC, quienes salieron a registrar los acontecimientos formando varios grupos de filmación y cuyo material fue editado tiempo después. Si bien existe una entrevista, la interacción con los participantes no es lo que prevalece; así mismo, la voz en *off* nos da información sobre lo ocurrido, pero en ningún momento agota las imágenes a fuerza de describirlas y mucho menos las manipula para usarlas como ilustración de un discurso, como lo haría la propaganda. Por lo tanto, lo que tenemos es un documental que observa la situación desde diversos ángulos y que la contextualiza con textos que, al menos el de Oriana Fallaci, son el resultado de su propia observación de los hechos.

Estilo: Situacional Presencial

El Grito es un recuento de los hechos ocurridos en la Ciudad de México en 1968 a partir de las manifestaciones del Movimiento Estudiantil. Como ya dijimos, las imágenes captadas por estudiantes del CUEC, más los textos que las contextualizan, nos proporcionan información y distintos puntos de vista de la situación en aquellos tiempos. El documental utiliza una interesante e inteligente narración que atraviesa diversos momentos, desde las causas del movimiento hasta su trágico desenlace, pasando por algunas secuencias emotivas y esperanzadoras y otras frustrantes y crueles, pero siempre subiendo de intensidad, tal cual sucedieron los hechos; sin embargo, a pesar de ser una propuesta narrativa interesante y muy bien aplicada, la intención del documental es ser testimonio fiel de la situación y no dramatizarla más de la cuenta.

Por otro lado, el documental fue editado tiempo después de lo sucedido y en la edición final no participaron todos los camarógrafos que salieron a filmar los hechos, dada esta característica podría pensarse que el trabajo reconstruye la situación y que por lo tanto debería estar clasificada dentro del estilo Situacional Reconstructivo; sin embargo, consideramos que la película mantiene perfectamente la visión de los camarógrafos que estuvieron presentes en las manifestaciones y nunca intenta reconstruir los hechos de otra manera sino tal cual sucedieron, o al menos, tal cual lo presenciaron y filmaron los alumnos del CUEC, por lo tanto lo hemos clasificado dentro de este estilo.

Explotados y Explotadores

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Expositivo. Conceptual.

Año: 1974

Duración: 30 min.

Dirección: Taller de Cine Octubre (Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez).

Fotografía: Taller de Cine Octubre (Alfonso Graff, José Woldenberg y José Rodríguez).

Sonido: Rodolfo Sánchez Alvarado

Música: Peña el Nahual y Grupo Tupac Amaru

Dibujos: Abel Sánchez

Edición: (asesoría) Ramón Aupart

Formato: 16 mm. blanco y negro

Sinopsis: En forma didáctica y sencilla, se explican los elementos esenciales de las relaciones de producción capitalista vigentes en México. Además se hace mención del papel que juega el poder político e ideológico en la reproducción de estas relaciones de explotación.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Está estructurado en función de explicar de la manera más clara y didáctica los conceptos que aborda, en este caso, las relaciones de poder, la explotación y las clases sociales. Funciona como un manual de términos que va ejemplificando a lo largo del documental aportando cada vez más información hasta obtener una visión completa del tema.

Fotografía: Contrasta dos tipos de imagen, por un lado las imágenes que ilustran los lugares y las actividades de la clase explotadora, tienen una estética parecida a los comerciales de televisión y por otro lado, las imágenes de los explotados son más cinematográficas. Además usa algunas animaciones para explicar diferentes términos.

Sonido: Voz en *off* para explicar las animaciones y sonido directo de algunas entrevistas.

Música: Utiliza música, sobre todo para reforzar las imágenes de los explotados.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

El documental explica temas como la pobreza, las relaciones de poder, la explotación, el trabajo, entre otros, que si bien podrían ser causa de un movimiento social, en este caso está estructurado para explicar la forma en que la teoría se puede apreciar en una situación cotidiana.

Modalidad: Expositivo

Este documental es un claro ejemplo de esta categoría, pues la intención es exponer las particularidades de un tema, que está bien estructurado en la teoría pero no siempre resulta tan evidente en la práctica, es decir, las imágenes se van articulando en función de ilustrar la exposición del tema. Otro elemento que lo caracteriza como expositivo es la utilización de animaciones, como esquemas que facilitan la comprensión de las ideas. Aunque utiliza dos o tres entrevistas, no es suficiente para dar voz a los personajes centrales.

Estilo: Conceptual

Es muy clara la intención de definir y explicar una serie de conceptos en el documental, a diferencia de otros documentales que parten de un hecho particular para después desarrollar conceptos generales y desde el título mismo plantea el concepto central: la explotación. El documental no tiene personajes, sino son los conceptos el eje principal que da rumbo al desarrollo del documental. Otros conceptos expuestos son: relaciones sociales de producción, materia prima, medios de producción, capital, por mencionar algunos. Es claro que estos conceptos pertenecen a la teoría Marxista, lo que busca este documental es explicarlos y hacerlos comprensibles, incluso para público no especializado.

Chihuahua, Un Pueblo en Lucha

Clasificación: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana. Expositivo. Situacional Reconstructivo.

Año: 1976

Duración: 45 min.

Dirección: Taller de Cine Octubre (Armando Lazo, Trinidad Langarica, Abel Sánchez y Ángel Madrigal).

Fotografía: Trinidad Langarica y Abel Sánchez.

Música: León Chávez Texeiro

Edición: Marcelino Aupart

Formato: 16 mm. blanco y negro

Sinopsis: El documental expone la injusta situación en la que se encontraba Chihuahua en rubros económicos y sociales, aportando datos estadísticos sobre ganadería y agricultura. Esta situación propició las movilizaciones por parte del pueblo chihuahuense: primero algunos combates guerrilleros y movilizaciones masivas en las calles, finalmente el establecimiento del Tribunal Nacional Popular y la formación del Comité de Defensa Popular, relatando algunos de sus logros más importantes.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Narra cronológicamente la lucha del pueblo en Chihuahua para cambiar las condiciones de injusticia y explotación. Primero da algunos datos de contexto, después con voz en *off* expone las problemáticas de Chihuahua y las explica con términos teóricos con los cuales el público podría no estar familiarizado. Finalmente, narra la lucha del pueblo y presenta las entrevistas de los protagonistas, poniendo énfasis en los testimonios que ejemplifican la teoría que antes se expuso.

Fotografía: Utiliza imágenes que ilustran lo que se narra en *off*, así como fotografías de archivo.

Sonido: Voz en *off* y directo en entrevistas.

Música: Canciones de protesta.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Movimiento Social y Organización Ciudadana

El documental retrata el surgimiento de un movimiento social, exponiendo sus orígenes, las complicaciones que enfrentan, los logros que alcanzaron y la forma en que esto modificó la vida de los participantes, para cerrar con la visión que tienen los protagonistas sobre el futuro del movimiento.

Modalidad: Expositivo

Este documental es un ejemplo de cómo un film puede resultar complicado de clasificar, ya que hay dos elementos aparentemente con el mismo peso: por un lado, la primera mitad del documental es una exposición (modalidad expositiva) de la situación y de los conceptos teóricos que implica; por otro lado, existe un grado de interacción (modalidad interactiva) con los personajes a través de las entrevistas. Hemos decidido clasificar este documental dentro de la modalidad expositiva, ya que consideramos que tiene mayor peso la parte del narrador en *off*, no sólo porque ocupa más tiempo en la película, sino porque es ahí donde se exponen las ideas y los temas centrales para el documental; además, consideramos que los testimonios obtenidos en las entrevistas están expuestos en función de reforzar esas ideas centrales narradas en *off*.

Estilo: Situacional Reconstructivo

El documental relata el desarrollo de una situación específica, en este caso, los diferentes levantamientos populares en Chihuahua y a pesar de utilizar conceptos teóricos en buena parte de la narración, siempre están en función de explicar la situación central.

Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre)

Año: 1979

Duración: 48 min.

Dirección: Carlos Mendoza y Carlos Cruz

Fotografía: Carlos Cruz y Héctor “Fito” García

Sonido: Carlos Mendoza

Música: Marcial Alejandro y Les Luthiers

Edición: Carlos Mendoza

Formato: 16mm. blanco y negro

Sinopsis: El documental critica, siempre con sarcasmo e ironía, la problemática del petróleo mexicano en sus distintas facetas. Por un lado cuestiona la llamada “época de la abundancia”, que según el Gobierno mexicano viviría el país gracias a la exportación del petróleo. Denuncia también los oscuros manejos de Pemex, el enriquecimiento de sus funcionarios a partir de las subcontrataciones y otras violaciones a la Constitución Mexicana. Finalmente se enfoca en los distintos problemas ecológicos, provocados por la negligencia en la construcción de pozos petroleros, así como las repercusiones sociales y económicas que tiene para el país.

Elementos Estéticos

Estructura narrativa: La narración está basada en exponer los problemas que giran en torno al petróleo en México, partiendo de algunos datos históricos para exponer la situación actual y finalmente visualizar el futuro. Al mismo tiempo, el documental inicia al estilo clásico de los documentales de propaganda gubernamental y conforme avanza va satirizando y burlándose de esa seriedad con la que inicia.

Fotografía: Una de las características más importantes es el uso de tomas siempre bien logradas a cartones de periódicos con caricaturas políticas y otros dibujos. Además, hace algunas parodias de comerciales televisivos buscando imitar su estética.

Sonido: Sonido directo en entrevistas y voz en *off* de narrador.

Música: Música popular que resalta el sentido humorístico del documental que en la mayoría de los casos acompaña las tomas de las caricaturas políticas.

Edición: Corte Directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana

El documental aborda la problemática del petróleo desde sus diversas implicaciones, tanto ambientales, sociales, políticas y económicas. Los problemas ecológicos que conlleva la extracción negligente del petróleo, ocupan un lugar importante en el documental, sin embargo, clasificar este documental dentro de la categoría de Medio Ambiente, le restaría toda su importancia en cuanto a la denuncia política, además de las implicaciones sociales. Por lo anterior, consideramos que lo que predomina en el documental es mostrar la forma en que los trabajadores de petróleos y la sociedad en general, comienzan a tomar conciencia sobre el engaño que representa la idea de abundancia que se ha manejado en torno al petróleo, que si bien no han constituido un movimiento social definido en aquella época, sí representa un acercamiento al principio de todo movimiento: la toma de conciencia.

Modalidad: Expositivo

El documental puede verse como una parodia de los clásicos documentales de propaganda oficial, en la cual inicia con algunos datos históricos expuestos con seriedad, sin embargo, poco a poco va satirizando con ironías para hablar de las problemáticas de la industria petrolera. Uno de los elementos importantes de este documental es el uso de caricaturas políticas, ya que es a través de ellas que se critica con humor la versión oficial, exponiendo la visión de los realizadores. En el mismo sentido, otro de los elementos novedosos en este documental es la inclusión de pequeñas cápsulas donde se actúan parodias de comerciales y noticieros, en las que se mantiene el mismo tono humorístico.

Estilo: Situacional Presencial

El documental representa una investigación profunda de la caótica situación en que se encontraba la industria petrolera en los años 70, así como una denuncia de los responsables. También busca reflejar lo que los obreros de Pemex y la sociedad en general piensa sobre las distintas implicaciones del problema en torno al petróleo. Aunque abunda en algunos datos históricos, la intención es sólo conocer los antecedentes de una situación cuyos problemas se ponen en evidencia en el momento de realizar el documental y no la reconstrucción de toda la historia del petróleo en México.

Danzón pa' que lo Baile El Muerto

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Situacional Reconstructivo.

Año: 1979

Duración: 40 min.

Dirección: Antonio del Rivero

Fotografía: Carlos Escamilla

Sonido: Marco Aurelio Sosa

Música: Acerina y su Danzonera

Edición: Juan Manuel Vargas

Formato: 16mm. blanco y negro

Sinopsis: Documental biográfico sobre el campeón nacional de danzón apodado *El Muerto*. La película muestra diferentes aspectos de su vida, su oficio actual como zapatero, la forma en que se inició en el baile, los concursos en los que participó y sus logros.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Se presenta al personaje en su cotidianidad mientras él la describe y cuenta sus anécdotas. El documental va evolucionando desde que el personaje empieza humilde y soñador, pasando por su época de gloria como campeón de baile, hasta el punto de su vejez.

Fotografía: El uso de tomas abiertas es recurrente sobre todo cuando el personaje baila.

Durante las entrevistas utiliza *medium shots* intercalados con detalles de la acción que realiza el personaje. También utiliza programas grabados de la televisión.

Sonido: Entrevistas en *off* y en directo.

Música: Danzón.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

A pesar de que el documental habla de un personaje que llegó a ser campeón mundial de danzón, la narración del documental está basada en su propia perspectiva acerca de su pasado, con grandes logros y fracasos. El personaje relata cómo el baile era parte de su vida cotidiana y de la ciudad, de cómo tenía que combinar trabajo por necesidad y baile por diversión y finalmente, cómo cambió su vida al ser un campeón de danzón.

Modalidad: Interactivo

La historia está contada a través de los testimonios de algunas personas que lo rodearon y principalmente con lo que el personaje cuenta sobre su propia vida que escuchamos en *off* mientras lo vemos realizar algunas actividades de su vida diaria o competir en concursos internacionales a través de imágenes de archivo de televisión.

Estilo: Situacional Reconstructivo

En este caso, la situación central es la vida de *El Muerto*, campeón de baile de danzón que cuenta su trayectoria como bailarín y trabajador, sus satisfacciones, sus problemas y la visión de su presente. Además, a través de la vida de este personaje, se reconstruye parte de la cotidianidad de la Ciudad de México en una época específica. Si bien se abordan algunos temas como la fama o la vejez, esto es por las características del personaje y no porque el documental sea un intento de conceptualizarlas.

No es por Gusto

Clasificación: Género. Interactivo. Conceptual.

Año: 1981

Duración: 52 min.

Dirección: María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara

Fotografía: Alejandro Gamboa y Vicente Blanchet

Sonido: Jesús Sánchez

Edición: Elizabeth Kapnist

Formato: 16mm. blanco y negro

Sinopsis: El documental muestra la vida diaria de algunas prostitutas de la ciudad de México, los problemas que enfrentan por rechazo, por falta de oportunidades, de salud y cómo son reprimidas por la policía y llevadas a La Vaquita, donde son recluidas por ejercer su profesión. Además las vemos en convivencia con sus familias y vecinos, cumpliendo otros roles como madres y amas de casa.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental hace una introducción al tema en general, después se centra en dos personajes principales a quienes vemos en distintas actividades y con quienes se logra mayor acercamiento. Está estructurado en función de abarcar o exponer el tema lo más completo posible, llevándonos a observar a estas mujeres en todas sus facetas.

Fotografía: La fotografía está pensada para retratar de manera natural las actividades de los personajes, captando sus emociones y expresiones de una manera muy cercana a su realidad.

Sonido: Directo.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Género

No es un documental de género solamente por tener a mujeres como personaje principal, sino porque habla de una problemática de las mujeres a partir de su propia visión, con lo cual se logra abordar el tema sin prejuicios.

Modalidad: Interactivo

Ya que lo importante en el documental es la forma en que las mujeres viven o se enfrentan a esta realidad, la única manera de captarlo es interactuando con ellas, siguiéndolas en todas sus actividades y escuchando lo que tienen que decir. La realizadora logró satisfactoriamente generar ese acercamiento que se nota porque los personajes no muestran desconfianza ante la cámara para hablar de sus vidas con detalle.

Estilo: Conceptual

El concepto principal es la moral y los prejuicios a los que se enfrentan. A lo largo del documental, las mujeres expresan una idea constantemente: su trabajo es igual a cualquier otro. Consideran que la sociedad no lo entiende así, por los prejuicios morales que existen alrededor de su trabajo y que las lleva a ser rechazadas e incluso encarceladas. Al mismo tiempo existe una doble moral, ya que ellas creen que esa misma sociedad que las rechaza es la que solicita sus servicios.

Otro aspecto que ellas enfatizan en el documental es que, debido a su profesión, la sociedad se dirige a ellas como si hubieran perdido su condición humana, haciéndolas blanco de malos tratos y ofensas, pero que además son tolerados por el resto de la sociedad.

Juchitán (Lugar de las Flores)

Clasificación: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana. Expositivo. Situacional Reconstructivo.

Año: 1984

Duración: 37 min.

Dirección: Salvador Díaz

Fotografía: Pedro Reygadas, Carlos Cruz, Alberto Rentería, Alba Méndez y César Taboada

Sonido: Luis Schroeder

Música: Santiago Cesarte, Mario Steva y Víctor López

Edición: Ramón Aupart y Salvador Díaz

Formato: 16mm. blanco y negro

Síntesis: Leopoldo de Gyves, narra la lucha de la Coalición Campesino-Estudiantil del Istmo desde sus orígenes en 1974 y sus logros, como la construcción de la escuela preparatoria, la estación de radio y las publicaciones en idioma zapoteco, entre otras cosas. También describe la feroz y cruel represión desatada contra esta organización y contra el pueblo juchiteco por parte de los caciques locales y personeros priistas, bajo la mirada complaciente del Ejecutivo Estatal y Federal, además de contar con el apoyo directo del ejército. A lo largo del relato se alternan escenas documentales de los hechos narrados, así como escenas de la vida cotidiana del pueblo juchiteco.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Utiliza un personaje como narrador para contar la historia de la COSEI, presenta el lugar e introduce al problema central que es la lucha social en la zona. La historia está contada en orden cronológico y utiliza la recreación para hablar de algunos eventos importantes.

Fotografía: Un recurso que se utiliza mucho en este documental son tomas abiertas con pánico, que en un momento se cierran hacia un detalle del encuadre, con la finalidad de ubicar, mostrar y detallar la cotidianidad del lugar. Se emplea fotografía fija y recorte de

periódicos; también hay bastantes tomas con cámara en mano. Usa animación a color para exponer un punto de la argumentación; maneja pocos *close ups* y por lo general hay más de un personaje en el encuadre, aunque sea entrevista. En la entrevista el encuadre está en función de la locación y los personajes y no de la estética del cuadro.

Sonido: Directo y voz en *off* de dos narradores.

Música: Con letra de protesta en español y lengua originaria.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana

Pertenece a esta categoría temática puesto que expone, relata y aborda la lucha de la Coalición Campesina y Estudiantil del Istmo en Juchitán.

Modalidad: Expositivo

En este documental el realizador expone una problemática en la que no es participe directo, pero sí toma una postura definida, dando voz a los involucrados y organizando los elementos estéticos para exponer su visión de la realidad, sin dejar que sean los propios hechos y personajes los que hablen por si mismos. Esto queda claro si tomamos en cuenta que el narrador está basado en un guión para contar la historia; el hecho de que no hable con sus propias palabras, hace pensar que su versión de los acontecimientos es en realidad la interpretación y el punto de vista del realizador, esto se refuerza a través de una voz en *off* que explica la problemática. El film presenta la versión oficial, que es la opuesta a la del movimiento campesino, sin embargo, si realizamos un análisis formal del discurso, podemos apreciar que usa la figura retórica: voz del adversario para demeritarla. Por estas razones, clasificamos este documental dentro de la modalidad expositiva, dejando claro que no se trata de una película de propaganda sino de la visión militante del realizador, quien se muestra comprometido con el movimiento retratado.

Estilo: Situacional Reconstructivo

El realizador llega a Juchitán cuando el movimiento campesino había vivido algunos de los momentos más críticos en su trayectoria, por lo tanto, se ve en la necesidad de reconstruir esta trayectoria para lo cual toma a uno de los líderes del movimiento que se encuentra encarcelado y es él quien sirve de hilo conductor. Algunos de los momentos más importantes para el movimiento están recreados en el documental con ayuda de los propios participantes, situación que ayuda mucho a la intención emotiva y dramática de la historia. Además, utiliza imágenes de archivo y secuencias filmadas anteriormente.

El Edén Bajo el Fusil

Clasificación: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana. Expositivo. Situacional Reconstructivo.

Año: 1986

Duración: 65 min.

Dirección: Salvador Díaz y Pedro Reygadas

Fotografía: Pedro Reygadas

Sonido: Jorge Pérez-Grovas

Edición: Salvador Díaz y Pedro Reygadas

Formato: 16mm. blanco y negro

Sinopsis: La película expone el surgimiento de varias organizaciones campesinas y populares en el estado de Guerrero a partir de 1960, incluyendo los grupos guerrilleros encabezados por Lucio Cabañas y Genaro Vázquez Rojas, entre otros levantamientos en contra de las injusticias sociales y económicas. Además, aborda con especial atención la forma en que los familiares de los desaparecidos políticos se organizan en un frente común.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental presenta en primer lugar un recuento de las problemáticas sociales y económicas que prevalecían en el estado de Guerrero en aquella época. Después, hace un recuento cronológico de los movimientos campesinos y

guerrilleros que se han organizado, dando detalles de cada uno y presentando a sus protagonistas. La formación de un frente común para pedir la liberación de los presos políticos, concluye el documental.

Fotografía: Utiliza las imágenes de maquinaria y paisajes del campo para componer cuadros atractivos y bien cuidado. La imagen tiene algunos problemas en las entrevistas, presentando cuadros mal compuestos y descuidados.

Sonido: Directo en algunas entrevistas de baja calidad y voz en *off*.

Música: Instrumental moderna (de los ochenta) que acompañan imágenes de espacios lujosos en Acapulco. Conforme avanza, entra música de protesta en español y lengua originaria.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Movimientos Sociales y Organización Ciudadana

Pertenece a esta categoría pues el documental retrata el nacimiento, desarrollo y la efervescencia de movimientos campesinos y guerrilleros en el estado de Guerrero, durante las décadas de los setenta y ochenta.

Modalidad: Expositivo

Es a través de un discurso narrado en *off* que conocemos las problemáticas de cada uno de los movimientos que retrata el documental, es este discurso el que contiene las ideas centrales y la ideología del realizador, dando a las imágenes una función de ilustración de lo que se dice y de testigo en las entrevistas realizadas. Por otro lado, estas entrevistas, si bien son una forma de interacción con los protagonistas de los movimientos, en realidad tienen poco peso y están en función de ejemplificar lo expuesto en la narración en *off*.

Estilo: Situacional Reconstructivo

Está claro que cuando el realizador llega al estado de Guerrero, la situación social y política continúa tensa entre los movimientos campesinos y el gobierno, situación que se muestra al principio del documental. Sin embargo, la película centra su mayor atención en la

reconstrucción de los hechos que originaron esta tensión, tanto las condiciones de desigualdad provocadas por las malas decisiones de los gobiernos, como los movimientos campesinos y de trabajadores de varias ramas que reaccionaron ante ellas, así como la ola de represión y persecución que surgió después.

No Todo es Permanente

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Conceptual.

Año: 1995

Duración: 12 min.

Dirección: Fernando Eimbcke

Guión: Fernando Eimbcke

Producción: CUEC-UNAM, Uriel Esquenazi, Mario Nava, Pedro A. Rodríguez y Javier Zarco.

Fotografía: Javier Zarco

Sonido: Uriel Esquenazi

Formato: 16mm. color

Sinopsis: Un grupo de mujeres de distintas edades reflexionan ante la cámara sobre su visión de la belleza física e interior, sobre el paso del tiempo, la autoestima, entre otros temas relacionados; todo esto sucede al interior de un salón de belleza.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: La función de la estructura narrativa no está pensada en intenciones dramáticas, sino en ir desarrollando de lo particular a lo general una serie de conceptos que son el eje del documental.

Fotografía: Aprovecha los objetos característicos del salón de belleza para crear imágenes expresivas. Utiliza muchos *close ups* a detalles del rostro y manos de las mujeres en el salón.

Sonido: Directo de entrevistas, bien grabado.

Música: Canción al principio como introducción mientras vemos detalles del salón. Música

popular de los años noventa, que en la letra hace alusión al tema y a los conceptos que se desarrollan en el documental.

Edición: Corte directo y disolvencias.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

Definitivamente pocas cosas son tan cotidianas como la preocupación por la apariencia física, la belleza, el cuidado personal, la imagen que proyectamos y la juventud. Estos temas son centrales en este documental que tiene un salón de belleza como única locación y a las clientas habituales como personajes, que si bien son puras mujeres, no creemos que se trate de un documental con una visión de género. Una de las riquezas de este documental en cuanto a la temática es hacer una crítica a la vida cotidiana de la clase media, ya que en la mayoría de los documentales anteriores del CUEC, la clase media y alta habían sido poco abordadas.

Modalidad: Interactivo

El documental está construido a partir de entrevistas a las mujeres en el salón. Mientras les cortan el cabello, les arreglan las uñas o les dan masaje, hablan de su belleza, la edad y otros temas. Por supuesto que la observación de la situación es importante, pero tienen más peso las entrevistas para el objetivo del documental.

Estilo: Conceptual

En el documental todo ocurre dentro del salón de belleza, del cual no conocemos su ubicación; los personajes son mujeres anónimas, no conocemos nada sobre ninguna de ellas excepto su opinión respecto a la belleza. Estos dos elementos nos dan de inmediato la idea de que la intención del documental no es hablar ni de ese salón ni de esas mujeres en especial, sino reflexionar sobre el concepto de belleza, la belleza asociada a la juventud, la imagen y el cuidado personal, entre otros conceptos.

El salón como micro universo sirve de escenario para abordar un tema tan cotidiano y universal como es la belleza, donde mujeres de distintas edades nos hablan de procurarla

como una necesidad, como un derecho o como una obligación. Al mismo tiempo, el salón de belleza funciona como fábrica de ilusiones, capaz de luchar contra el tiempo, capaz de alargar un poco más lo que el tiempo termina por consumir, de ahí el nombre del documental: *No todo es permanente*; cuestión que también sirve para abordar otros modos de belleza, como la interior, la belleza como actitud o la belleza como estado de ánimo. Por lo anterior, consideramos que esta película está muy bien lograda según su intención y es un excelente ejemplo de la capacidad que tiene el cine documental para utilizar una parte de la realidad como pretexto para desarrollar un concepto.

El Suicidio del Tiempo: Pável González

Clasificación: Derechos Humanos. Interactivo. Situacional Reconstructivo.

Año: 2009

Duración: 16 min.

Dirección: Daniel González Olvera

Producción: María Tejeda

Guión: Daniel González Olvera

Fotografía: Olivia Portillo

Sonido: Sofía Ruiz

Edición: Rubén Castillo

Formato: Video

Sinopsis: El documental reconstruye la desaparición de Pável González, a través de sus padres y amigos. Pável fue activista político y estudiante de Antropología Social en la ENAH y Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sin que nadie supiera nada, desapareció el 19 de abril del 2004 y varios días después fue encontrado muerto en las inmediaciones del Ajusco. La versión de la policía indica que Pável se quitó la vida; las irregularidades en la averiguación previa y muchos detalles más, ponen seriamente en duda esta versión.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Primero presenta al personaje aportando datos sobre sus actividades políticas y sus estudios. Después narra cronológicamente los hechos desde su desaparición, la forma en que lo buscaron, la forma en que se estructuró la averiguación previa y las inconsistencias del caso. Finalmente contrapone las opiniones de sus padres, amigos y especialistas, quienes consideran que fue un asesinato, con la versión oficial que plantea que se trató de un suicidio.

Fotografía: Las tomas sirven para reconstruir los espacios que Pável frecuentaba y como testigo de las entrevistas. Usa muchos *detail shots*. Es una fotografía bien cuidada.

Sonido: Directo para registrar las entrevistas y después que a veces quedan de fondo.

Música: Clásica que ayuda a dramatizar y a recrear atmósferas.

Edición: Corte directo y disolvencias.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Derechos Humanos

El documental no centra su atención en un movimiento social específico, sino en el caso particular de Pável González, quien presuntamente fue asesinado por su activismo político. Es decir, centra su atención en la posible violación a sus derechos fundamentales como la vida, la expresión y a la libertad de pensamiento.

Modalidad: Interactivo

La historia se reconstruye a través de entrevistas a las personas que lo conocieron, entre ellos sus padres, compañeros de la universidad y amigos, después contrapone la versión oficial en voz de Bernardo Bátiz, entonces procurador de justicia, con la de especialistas y sus padres. Nunca usa un narrador y los hechos se dan a conocer gracias a los testimonios.

Estilo: Situacional Reconstructiva

El documental fue realizado cuatro años después de lo ocurrido, en este sentido, una particularidad importante es que sólo hace una reconstrucción de los hechos tal cual

ocurrieron, y no aporta datos que se hayan generado entre la muerte de Pável y la producción del documental. Podría pensarse que al realizar una película sobre una situación ocurrida varios años atrás, sería necesario mostrar datos o avances que se han acumulado hasta la fecha; sin embargo, al no hacerlo se mantiene el ambiente de incertidumbre e impotencia que gira en torno a este caso y que reflejan los entrevistados.

Los Desposeídos

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Conceptual.

Año: 2009

Duración: 17 min.

Dirección: Emilio Aguilar

Guión: Emilio Aguilar

Fotografía: Alex Argüelles

Sonido: Txema Novelo

Edición: Carlos Torres, Emilio Aguilar

Formato: Video

Sinopsis: Dos ermitaños: uno ciudadano, cineasta y poeta frustrado y otro costeño, alcohólico y evangelista, nos cuentan su historia, enfatizando siempre sus sentimientos, su filosofía de vida y esos detalles subjetivos que los llevaron a alejarse de la sociedad, al menos espiritualmente.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Los personajes cuentan algunas partes de su vida, no de manera lineal, sino con respecto a algunas preocupaciones como su fe y sus creencias, su visión de la vida, las razones para alejarse de la sociedad, la soledad y la muerte. A su vez, en el tiempo cinematográfico, el documental transcurre en un día, es decir, inicia con imágenes del amanecer y termina con los personajes recostándose para dormir.

Fotografía: Utiliza diferentes encuadres y planos para mostrar desde pequeños detalles hasta algunas panorámicas. Utiliza constantemente *travelings* ópticos y cámara en mano bien lograda. La iluminación es siempre natural muy bien cuidada.

Sonido: Utiliza sonido directo que constantemente deja de fondo muy acertadamente. El sonido de los ambientes está muy bien grabado y juega un papel fundamental.

Música: En los créditos finales deja una canción de fondo, interpretada por uno de los personajes y grabada en directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

Pertenece a esta temática pues el documental muestra dos formas de vida distinta que en esencia están marcadas por una misma condición: el sentido de no pertenencia.

Modalidad: Interactivo

Es interactivo ya que el realizador y su equipo intervienen de cierta manera en la cotidianidad y el entorno de los personajes por medio de entrevistas donde son ellos quienes cuentan su historia; además existen acciones predispuestas para ser fotografiadas.

Estilo: Conceptual

Retrata la vida de dos personajes que parecen completamente distintos al principio, sin embargo, al ir relatando su historia y sus preocupaciones nos damos cuenta que comparten algunas características, quizá la más importante sea su condición de autoexiliados de la sociedad; por lo tanto, el concepto central que se desarrolla en el documental es el sentido de no pertenencia, visto desde las distintas posiciones de los personajes. Ya que la intención del documental es ahondar en este concepto, propone la idea de ver en los dos personajes las dos caras de una misma realidad, para lo cual utiliza hábilmente la fotografía, el montaje y el sonido, jugando con el tiempo y el espacio cinematográfico. El documental arranca con una serie de encuadres a detalles de la vivienda de ambos personajes y después a ellos mismos, a pesar de estar en dos lugares distintos, estas imágenes parecen complementarse, sugiriendo la idea de estar hablando de un mismo personaje. Además, se utilizan otros recursos para reforzar la misma idea, por ejemplo, dejar con mucha frecuencia el testimonio de un personaje y poner la imagen del otro o seguir a un personaje en una acción y en corte

directo ver al otro personaje haciendo algo muy similar. El sonido ambiente también juega un papel fundamental en este sentido al captar el murmullo de la costa y el murmullo de la ciudad y mezclarlos con tal cuidado que en ocasiones no se nota el cambio, con la intención de mantener constante una misma atmósfera.

CAPÍTULO III. El Documental en el CCC

1. Historia del CCC

El Centro de Capacitación Cinematográfica se funda en 1975 con la idea de crear un espacio alternativo para formar profesionalmente a los futuros cineastas mexicanos, con la intención de renovar la creación cinematográfica del país. Desde su fundación ha tenido como objetivo primordial el de formar cineastas de alto nivel profesional en las áreas técnicas y artísticas de dirección, cinefotografía, producción, sonido, edición, guión y realización, en el marco de una concepción integral del quehacer y del lenguaje cinematográficos. En aquellos años la industria cinematográfica atravesaba una de sus múltiples crisis. Según Emilio García Riera, el CCC nace en un ambiente muy hostil en el ámbito de la producción cinematográfica del país, provocado principalmente por las fricciones con los sindicatos y los productores privados.⁴²

Carlos Velo, reconocido cineasta de origen español y naturalizado mexicano, fue nombrado el director fundador del Centro. Él propuso nombrar a Luis Buñuel como presidente honorario del CCC. García Riera menciona que Buñuel se consideraba a sí mismo como un padre intelectual del Centro y que aportó muchas de las primeras ideas que ayudaron a consolidarlo.

Al principio se conformó un grupo pequeño de alumnos y cada uno de ellos hizo un cortometraje⁴³. Los alumnos querían hacer cine alemán, trabajar con actores hipnotizados y que apenas y se movieran⁴⁴. El examen profesional era también muy novedoso, no era claro cómo tenía que ser, pero finalmente se organizó a la manera tradicional. Y vino el habitual problema del joven aspirante a cineasta.⁴⁵

En 1977 entró como director del CCC Alfredo Joskowicz, cineasta egresado del CUEC. En el periodo en que estuvo al frente del Centro (1977-1982), enfrentó principalmente dos retos: por un lado la formalización y estructuralización del plan de estudios y los procesos de titulación de los estudiantes de las primeras generaciones; por otro lado, la lucha por la

⁴² Emilio García Riera en *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica* de Salvador Aguirre, 2005.

⁴³ Arturo Ripstein en *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica* de Salvador Aguirre, 2005.

⁴⁴ Gerardo Pardo en *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica* de Salvador Aguirre, 2005.

⁴⁵ Diana Bracho en *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica* de Salvador Aguirre, 2005.

defensa del CCC, ya que Margarita López Portillo, hermana del entonces presidente José López Portillo, fue puesta al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, y una de sus primeras acciones fue la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico, además del intento por borrar al CCC, ya que lo consideraba un gasto inútil para el país. El conflicto estuvo marcado por la aparición de elementos de la policía en las instalaciones del Centro, detenciones arbitrarias y una intensa protesta por parte de los alumnos que organizaron marchas apoyadas por otros sectores culturales del país. Sigfrido Barjau, egresado del CCC, recuerda:

*“Cuando ya era inminente el cierre del CCC, Juan Antonio de la Riva se gana un premio internacional en Francia con su tesis (Polvo vencedor del sol.1979) y en ese momento quedaría muy mal cerrar una escuela que le da premios a la cinematografía mexicana”.*⁴⁶

El 24 de marzo de 1982, un incendio consumió las instalaciones y el archivo de la Cineteca Nacional, que entonces se encontraba en el Centro Nacional de las Artes, muy cerca del CCC. Más allá de algunos ligeros daños a las Instalaciones de la escuela, el incendio de la Cineteca representa el fin de una época complicada en la vida del cine mexicano en general y especialmente para el CCC, en la cual estuvo muy cerca de desaparecer. José Luis García Agraz comenta:

*Cuando viene todo este desastre y acusaciones contra funcionarios del cine mexicano, trataron de encontrar algún chivo expiatorio: cárcel, torturas, barbaridad y media. Termina todo con la explosión de la cineteca, que es un símbolo brutal de que esto se acabó.*⁴⁷

En 1983 comienza una nueva época para el CCC con la Dirección de Eduardo Maldonado, reconocido cineasta que desarrolló su trabajo en el terreno del cine documental. En esta época se realizaron importantes cambios en la organización del plan de estudios, entre los que destaca la integración de materias de cine documental, siendo el CCC una de las primeras escuelas de cine en el mundo en hacerlo. También se modificó la edad que los aspirantes debían tener, el ingreso ya no sería a partir de los 23 años sino de los 18. Eduardo Maldonado dirige el CCC de 1983 a 1989 y varios egresados que cursaron en

⁴⁶ Sigfrido Barjau en *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica* de Salvador Aguirre, 2005.

⁴⁷ José Luis García Agraz en *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica* de Salvador Aguirre, 2005.

aquella época coinciden en que es una de las mejores épocas que ha tenido el Centro.⁴⁸ El último proyecto que impulsó Maldonado fue el de Opera Prima, que ha permitido que la escuela y los alumnos produzcan un número importante de largometrajes.

Después de Eduardo Maldonado, dirige el CCC Gustavo Montiel. En el periodo que él estuvo al frente se dio una importante continuidad a los programas de la administración anterior, lo cual permitió mantener las buenas condiciones de la escuela. En este contexto, en 1990 comienza el Encuentro Internacional de Escuelas de Cine que se lleva a cabo cada dos años en México. Este encuentro se fundó con la intención de mostrar que en las escuelas de cine se produce gran parte de las mejores propuestas cinematográficas en el país. Este Encuentro también contribuyó a que la actividad promocional, de desarrollo de investigación y de divulgación de los estudios del CCC fuera uno de los ejes de trabajo del proyecto de escuela en ese momento.

Ángeles Castro fue la siguiente directora del CCC. En este periodo se libró una nueva batalla contra los intentos del Gobierno de México por desaparecer el Centro. En 2003, la administración de Vicente Fox anunció en el proyecto económico para 2004 la intención de desintegrar el CCC. Nuevamente se pudo dar marcha atrás a la propuesta oficial gracias a la ayuda de la comunidad cinematográfica del país y a la lucha de los propios estudiantes y egresados.

Más de 30 generaciones de cineastas han egresado del CCC y se han obtenido más de un centenar de premios nacionales e internacionales. Ejemplo de ello son dos estatuillas del Oscar estudiantil, una para Javier Bourges, con *El último fin de año*, en 1991 y otra para Rodrigo Plá, por *El ojo en la nuca*, en 2001, así como las dos Palmas de Oro en la categoría de cortometraje, la de Carlos Carrera, en 1994, por su cortometraje *El héroe* y la de Elisa Miller, en 2006 por *Ver llover*. Entre los egresados más destacados del CCC se encuentran personajes de la talla del cinefotógrafo Rodrigo Prieto (*Amores Perros*, *Frida*, *Alexander*, *Secreto en la Montaña*) y que es miembro de la ASC, de la AMC y nominado al Oscar, ganador de muchos premios internacionales como el *Golden Osella*, del Festival de Venecia; Felipe Fernández, diseñador de arte y ganador de un Oscar por la película *Frida*; Gabriel Beristáin, ganador del Oso de Berlín, en 1986, por la cinefotografía de la película

⁴⁸ *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica* de Salvador Aguirre, 2005.

Caravaggio y miembro de la ASC, BSC; Carlos Carrera, nominado a un Oscar. Ignacio Ortiz, ganador de varios premios Ariel y director de la película *Mezcal*; Francisco Vargas, galardonado con el Ariel, entre muchos otros premios, por la dirección del largometraje *El violín*.⁴⁹

⁴⁹ <http://www.informador.com.mx/cultura/2011/262763/6/el-ccc-nuevo-miembro-de-fiaf.htm>

2. Análisis de Documentales del CCC

Elvira Luz Cruz, Pena Máxima

Clasificación: Derechos Humanos. Interactivo. Situacional Reconstructivo.

Año: 1985

Duración: 46 min.

Dirección: Ana Diez, Dana Rotberg

Guión: Ana Diez, Dana Rotberg

Fotografía: Eduardo Herrera

Sonido: Juan Pablo Villaseñor, Enrique Estevez

Edición Sincrónica: Tlacateotl Mata

Formato: 16 mm. color

Sinopsis: El documental es un testimonio que contrapone las distintas versiones sobre el asesinato de los cuatro hijos de Elvira, vecina de un asentamiento irregular en la Ciudad de México, culpada por la muerte de sus pequeños y sentenciada a 23 años de cárcel. El documental muestra una serie de irregularidades en la averiguación previa, indagando entre los distintos testimonios de las personas cercanas a Elvira. Por un lado está la versión de su marido y su suegra, quienes culpan la culpa del asesinato y lamentan con dolor la muerte de los menores; por el otro, las vecinas y amigas de Elvira, así como su abogada y psicóloga, presentan suficientes pruebas para demostrar la inocencia de esta mujer y más aún, señalan como autores del crimen a la suegra y al marido. A pesar de esto, Elvira sigue presa.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental empieza con un texto que muy brevemente describe el crimen y la sentencia, lo cual funciona como gancho para el espectador. Inmediatamente después, conocemos la versión del marido y la suegra, a partir de entrevistas individuales pero montadas para armar un sólo relato, que por su elocuencia resulta creíble por completo. A la mitad del documental observamos la sentencia por parte de un juez, e

inmediatamente después comienzan los testimonios que ponen en duda la versión anterior; esta segunda versión también está estructurada en pares entrevistas, obteniendo nuevamente un relato absolutamente creíble.

Fotografía: La mayoría de las tomas son únicamente a las personas que cuentan su testimonio, no hay tomas que muestren el entorno ni otros detalles. Utiliza diferentes planos y los encuadres carecen de una composición estética cuidada. La iluminación es natural en la mayoría de los casos, teniendo sólo una entrevista con iluminación artificial. La fotografía está sólo en función de captar a las personas entrevistadas para y no busca desarrollar una narrativa a través de la imagen captando detalles, movimientos, colores, formas ó acciones.

Sonido: Directo, limpio y sin efectos.

Música: Una canción interpretada por uno de los personajes.

Edición: Utiliza siempre corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Derechos Humanos

Pertenece a esta categoría temática porque, si bien el personaje principal es mujer y se muestran sus distintas facetas como la maternidad, la relación familiar y de pareja, no creemos que el tema esté abordado desde una perspectiva de género, sino que cobran más importancia las irregularidades del proceso penal, enfatizando en la justicia como derecho universal.

Modalidad: Interactivo

Esta historia podría estar reconstruida utilizando la información de los archivos del Ministerio Público, con lo cual se aportaría suficiente información para conocer el caso; sin embargo, contada de esa manera no tendría la riqueza de las entrevistas, las cuales son justamente la fuerza del documental, ya que a través de ellas podemos ver el grado de confianza que la realizadora logró generar con sus personajes centrales. Estas entrevistas podrán no estar filmadas con el mayor cuidado en cuanto a la composición del encuadre, pero sin duda resultan testimonios muy naturales, llenos de información y detalles

interesantes. Otro ejemplo de esta buena conexión se muestra cuando el marido de Elvira interpreta un corrido de su autoría en el que relata los hechos, lo cual refleja su confianza y seguridad frente a la cámara, mostrando su visión con total naturalidad, aún cuando sabemos que él podría ser el asesino.

Estilo: Situacional Reconstructivo

Otra de las fortalezas de este documental, es la manera en que estructura los relatos obtenidos a través de las entrevistas. Primero utiliza partes de los testimonios para describirnos a Elvira, con lo cual nos formamos una idea de ella aunque nunca tiene un diálogo directo con la cámara. Después intercala los testimonios del marido y la suegra para contar una misma postura sobre los hechos; a pesar de haber sido entrevistados por separado, sus versiones coinciden y está tan bien montadas que no encontramos razón para ponerla en duda.

En la segunda mitad ocurre exactamente lo mismo pero con la postura de los que defienden a Elvira. Las versiones de los que estuvieron cerca del lugar de los hechos están entrelazadas para construir un relato verosímil que argumenta sobre la inocencia de Elvira. Finalmente tenemos dos testimonios, el de la abogada y la psicóloga, que se intercalan para presentar otra postura que también defiende a Elvira.

En resumen, aunque la parte visual está poco cuidada, el documental cuenta la historia de una manera clara, atractiva y con suficiente información bien organizada.

La Neta no Hay Futuro

Clasificación: Infancia, Juventud y Tercera Edad. Interactivo. Conceptual.

Año: 1987

Duración: 26 min.

Dirección: Andrea Gentile

Producción: Gustavo Montiel Pagés

Fotografía: Xavier Pérez

Sonido: Menahen Peña, Erwin Newmayer

Música: Diego Herrera

Edición: Menahen Peña, Andrea Gentile

Formato: 16 mm. color

Sinopsis: En la periferia de la Ciudad de México de los años 80, un grupo de jóvenes marginales y autoproclamados *Punk*, hablan de su realidad, aspiraciones y la falta de oportunidades. Al mismo tiempo, los vemos insertarse en las calles marginales de sus barrios, trabajar en avenidas de la Ciudad y divertirse en sus tiempos libres.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental se divide en tres ejes relacionados con la vida y la forma de pensar de los personajes centrales: su ideología, su convivencia como comunidad y su visión del país y de la realidad en la que están inmersos.

Fotografía: Existen encuadres diversos, predominan las tomas abiertas que muestran el entorno donde los personajes viven e interactúan. En el caso de las entrevistas, los encuadres son *medium shots* con *inserts* de lo que ocurre alrededor.

Sonido: Sonido directo, mono aural y de baja calidad, con mucho ruido de ambiente y sin efectos.

Música: El documental comienza y finaliza con música, la canción utilizada al final es instrumental mezclada con algunos sonidos de ambiente. Hay una canción grabada en directo en una alcoba interpretada por uno de los personajes entrevistados. Es importante la

presencia de la música en vivo, distintiva del *punk* y que muestra una cultura en movimiento, que comunica y transmite su ideología.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Infancia, Juventud y Tercera Edad

Corresponde a ésta temática porque retrata la situación de este sector social particular, la juventud marginada que habla de su situación y sus preocupaciones generales, que encuentra su refugio en el *punk*. Expone la manera en la que estos jóvenes se insertan en una sociedad respecto a lo que les depara, a sus aspiraciones y desencantos ante el futuro.

Modalidad: Interactivo

Es un acercamiento a lo que hacen y lo que los distingue del resto, retrata un modo de vida combinado con una ideología no muy bien asimilada. El documental no sólo muestra las formas y colores de estos jóvenes acercándose a sus ambientes, sino la directora le pide a sus personajes que hablen de lo que piensan y sienten, de lo que creen que los hace ser como son. El acercamiento se logra al acompañarlos en lo cotidiano, trabajando, divirtiéndose; los vemos reunidos y en convivencia, sus acercamientos y conversaciones, y escuchamos lo que tienen que decir de ellos y su realidad a través de una serie de entrevistas.

Estilo: Conceptual

Retrata una parte de la realidad que habla desde sus personajes y situaciones, desde sus calles y hogares, desde sus ideas y contradicciones. Muestra esta realidad insertándose en ella, descubriendo eso que la hace particular, retratando sus vestidos, descubriendo sus carencias y reuniendo sus opiniones. Pero podemos entender que la intención del realizador es ir más allá de la particularidad de estos personajes y de estas calles; lo que busca retratar es la realidad de la juventud marginada, es decir, la vida de estos jóvenes nos ayuda a entender la marginalidad como concepto.

No pretende crear una definición propia de la estética del movimiento *punk*, sino mostrar la

forma en que los personajes se apropian de esa concepción estética para hacer visible su inconformidad y su desesperación por saberse diferentes, excluidos y marginados por la falta de oportunidades, lo cual se describe desde la pertenencia, la disertación, la confluencia, la oportunidad, la convivencia y la realidad.

Matilde Landeta

Clasificación: Género. Interactivo. Situacional Reconstructivo.

Año: 1992

Duración: 25 min.

Dirección: Patricia Martínez de Velasco

Fotografía: Alberto Lee Sánchez

Edición: Óscar Figueroa Jara

Formato: Video

Sinopsis: Narra la trayectoria de la primera directora de cine en México, los retos que tuvo que enfrentar, las experiencias con cada una de sus películas y algunos detalles de su vida personal. Este acercamiento se logra durante el rodaje de su última filmación.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Matilde explica cómo se siente en la actualidad a pesar de su edad. Camino a un día de filmación, habla de su trabajo como cineasta en ese momento de su vida. Durante varios días de rodaje, cuenta su historia dentro de la industria cinematográfica intercalándolo con momentos importantes de su vida personal. Concluye hablando del futuro y de la muerte.

Usa el rodaje de una película que dirige Matilde Landeta, como pretexto para hablar de su cine y su vida personal. La historia está contada por Matilde Landeta a través de una entrevista cuyo audio está en *off* durante todo el documental. Empieza a contar la historia desde su pasado y la posibilidad de un futuro, conforme la película va avanzando te va llevando a ambas direcciones no sólo narrativa sino visualmente.

Fotografía: Tiene gran variedad de encuadres y planos bien cuidados, con una composición suficientemente equilibrada. En el documental hay dos momentos en la fotografía: cuando la graban fuera del rodaje, los encuadres son más estáticos, contemplativos y con más detalles; y cuando están en la filmación, la cámara funciona como *making off* y las tomas son más dinámicas.

Utiliza varios recursos, por ejemplo partes de la película que ella dirige en ese momento, sus películas anteriores y fotografías en forma de *inserts*.

Sonido: Sonido ambiente y voz en *off*.

Música: Refuerza la intención dramática.

Edición: Corte directo y disolvencias.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Género

Si bien el documental aborda distintos temas, como el cine mexicano, el pasado, su vida y lo que espera de su futuro, creemos que pertenece a esta categoría pues llega a ser más importante el hecho de que sea la primer mujer directora de cine en México y pensamos que en realidad es eso lo que motiva la realización de este documental. Se narran las dificultades que tuvo que enfrentar para iniciarse como directora en una industria machista y cerrada, sobre todo para las mujeres; al respecto, ella cuenta que en una ocasión se disfrazó de hombre como protesta para llamar la atención del equipo al que dirigía, pues no la tomaban en cuenta porque no estaban acostumbrados a recibir las órdenes de una mujer. Además, se dedica una parte del documental a hablar de la forma en cómo vivió algunas facetas de su vida, por ejemplo, sus relaciones amorosas, la pérdida de un hijo y la decisión de no tener nuevas relaciones de pareja para no volver a embarazarse.

Modalidad: Interactivo

Aunque la película está estructurada a manera de *making off*, en el cual observamos a Matilde en la realización de su última película, el hilo conductor de la narración y a partir del cual conocemos toda la información, es una entrevista en la que ella cuenta su vida y que escuchamos en *off* a lo largo de todo el documental.

Estilo: Situacional Reconstructivo

Al estar estructurado a manera de *making off*, el documental tiene una parte importante de observación presencial, pues vemos a Matilde Landeta dirigir una película y relacionarse con su equipo de trabajo sin hablar directamente a la cámara. Sin embargo, predomina la reconstrucción de la vida de Matilde Landeta, de la cual nos enteramos a través de la entrevista que escuchamos en *off*. Dicho de otro modo, el *making off* sólo sirve como pretexto para ilustrar y reforzar la entrevista que contiene la información que da sentido al documental. Además, se insertan tanto secuencias de sus películas anteriores como fotografías de archivo, elementos que refuerzan más la idea de reconstrucción.

Por otro lado, la importancia de realizar un documental sobre Matilde Landeta está en conocer su trayectoria completa como cineasta y no sólo en la filmación de su última película. Por todo lo anterior, clasificamos el documental en la categoría de situacional reconstructiva y no en la presencial.

El Abuelo Cheno y Otras Historias

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Poético Trascendental.

Año: 1995

Duración: 30 min.

Dirección: Juan Carlos Rulfo

Guión: Juan Carlos Rulfo

Producción: Gustavo Montiel Pagés

Fotografía: Federico Barbosa

Sonido: Jaime Baksht

Edición: Juan Carlos Rulfo, Ramón Cervantes

Formato: 35 mm. color

Sinopsis: El realizador viaja a un pueblo zacatecano con la intención de reconstruir una parte de la vida de su abuelo, en especial las razones de su muerte. Para contar esta historia se reúnen los testimonios de caballerangos, peones y amigos del abuelo Cheno, así como el

de un nieto del supuesto asesino. Al mismo tiempo, estos personajes cuentan sus propias historias, que en conjunto forman la memoria de un pueblo.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: A través de una serie de testimonios se reconstruye la historia del abuelo Cheno, su personalidad, su trato con la gente que lo rodeaba y finalmente el día de su muerte. Con el pretexto de contar esta historia, los testigos hablan de su propia vida y dan cuenta del presente de un pueblo desolado.

Fotografía: Es un elemento fuerte en este documental, con encuadres muy bien cuidados y planos variados que van desde los más pequeños detalles hasta un par de tomas aéreas. Tanto en las tomas de los testimonios como en las locaciones, mantiene siempre una iluminación con tonalidades y contrastes parejos que conforma una atmósfera particular.

Sonido: Sonido ambiente, voz en *off* y sonido directo que en ocasiones se queda de fondo.

Música: La música sirve no sólo como acompañamiento, sino que acentúa la intención de las imágenes y le da mucha fuerza a la creación de atmósferas. Hay una canción grabada en directo, pero mezclada y con efectos en la edición.

Edición: Utiliza varios elementos: corte directo, disolvencias, *fades* y *slow motion*.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

Si bien el documental aborda diferentes temáticas, como la vida rural o la biografía de un hacendado, en realidad hace énfasis en una serie de temas que tienen que ver con la cotidianidad del alma y la naturaleza humana.

Modalidad: Interactivo

El director se lanza en busca de la historia de su abuelo, reconstruyéndola a partir de una serie de entrevistas de las personas que lo rodearon, al mismo tiempo y como producto de esa interacción, va enfatizando las temáticas centrales del documental.

Por otro lado, el film refleja una observación paciente pero nunca pasiva de la realidad; contempla minuciosamente cada detalle pero siempre para extraer de ellos un sentido

poético; por lo tanto, podemos decir que, además de interactuar con las personas, interactúa también con los objetos y las atmósferas.

Estilo: Poético Trascendental

Con ayuda de una serie de testimonios, en el documental se reconstruye una parte de la vida del Abuelo Cheno; al mismo tiempo, los testigos que lo rodearon desempolvan sus historias, en ocasiones imprecisas como su propia memoria. Sin embargo, estas historias parecen un pretexto, un punto de partida para desarrollar otros temas menos evidentes, más ambiguos, profundos y trascendentales: la desolación, la memoria, la vida y la muerte, el tiempo y el espacio. Recordaremos aquí algunos ejemplos que ilustran la idea anterior. En una secuencia se ve una banda tocando en un kiosco y a niños bailando, la música grabada en vivo queda de fondo y vemos detalles de los músicos: miradas, sonrisas, manos, instrumentos, rasgos de la ropa, etcetera; de los niños bailando sólo vemos los pies en *slow motion*. Esta secuencia festiva y llena de vida, en realidad nos remite al pasado por su ubicación dentro de la narración general del documental; es decir, los elementos de la realidad (música y personajes) que pertenecen a un espacio y tiempo específico, son utilizados, gracias al montaje, para hablar de otro momento que no les corresponde, pero que sirve para contrastar el abandono actual del pueblo con la vida que tuvo en otros tiempos.

El pasar del tiempo y la muerte como certezas ineludibles son dos temas siempre presentes en el documental, no sólo se habla de ellos mediante los testimonios hablados, también se desarrollan con las imágenes, aprovechando las cualidades plásticas y expresivas de los objetos y creando nuevos significados a través del montaje, esto para recrear atmósferas y propiciar emociones. Así, vemos un juego de nubes en cámara rápida que en contexto dejan de ser sólo nubes para hablarnos de lo efímero, pero no del paisaje en sí, más bien de lo cambiante en la vida en general y en la naturaleza humana en particular.

Los personajes entrevistados son centrales en el documental, por su testimonio sobre la vida y la muerte del Abuelo Cheno y por la riqueza de sus propias historias; sin embargo, de inmediato identificamos en esos personajes ciertas características que nos hablan de algo que los trasciende, es decir, no sólo son antiguos mozos de una hacienda olvidados en un

pueblo fantasma, también son el pretexto para hablar de los recuerdos, de la vida, la soledad, el tiempo, y los demás temas ya mencionados.

En resumen, se puede decir que el documental trata poéticamente varios temas, a través de un rico lenguaje cinematográfico que a partir de distintos elementos de la realidad crea atmósferas y propone una reinterpretación de temas, emociones y sentimientos cotidianos.

La Canción Del Pulque

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Conceptual.

Año: 2002

Duración: 60 min.

Dirección: Everardo González

Producción: Ángeles Castro, Hugo Rodríguez

Fotografía: Everaldo González

Sonido: Matías Barberis, Yuri Lagunas

Diseño Sonoro: Rogelio Villanueva

Edición: Juan Manuel Figueroa

Formato: Video

Sinopsis: Con un cantante amateur como personaje principal, el documental se desenvuelve en una pulquería; borrachos, músicos y pulqueros hablan de sus experiencias en torno a esta bebida, abarcando temas como el amor, el desamor, la amistad, el respeto y la convivencia. También, habla de las implicaciones sociales, culturales y religiosas, desde la elaboración hasta el consumo del pulque en México.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: Es una estructura que se conforma a partir de ejes temáticos. Comienza con temas respectivos al pulque y poco a poco va desarrollando conceptos particulares que se van hilando con las experiencias de los personajes.

Fotografía: Es muy cercana al tema tratado, cuidada y al mismo tiempo natural, en la que resaltan los detalles. En su mayoría se define entre *close ups* y *medium shots*. Es una fotografía más dedicada a las expresiones y a las acciones, que a los entornos, aunque sí son utilizadas algunas tomas abiertas para contextualizar, éste tipo de tomas suelen parecer postales de los lugares en los que se desarrolla el documental. La iluminación es siempre concreta y natural, propia de sus escenarios.

Sonido: El sonido es directo y tiene buena calidad. El documental está desarrollado desde las charlas de los personajes, por lo tanto es muy importante, puesto que la imagen podría carecer de sentido si el sonido no se anclara a la expresión de sus interlocutores.

Música: La música utilizada está grabada directamente de los ambientes. Es también parte fundamental de la expresión que se formula en el documental, pues cada canción ejemplifica, menciona ó se refiere a la temática que va tratando el filme.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Clasificación y Análisis Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

Pertenece a esta temática pues retrata un ambiente sociocultural presente en la vida cotidiana del país. Se refiere al pulque como una tradición, un producto, un amigo, un escape, e incluso una deidad. Se refiere a la gente que acude a esta pulquería y pasa ahí sus días, es parte de su vida como ellos son parte de esta bebida tradicional a la que mucho le cuesta mantenerse como tradición viva. Habla también de la forma en la que ha transformado la producción y el consumo del pulque, que ya no se produce ni se toma tanto como antes y que está a punto de desaparecer. Habla de una generación y un sector adepto a ésta bebida, se reconocen entre ellos, se saben pertenecientes a ese grupo y se sentirían desprotegidos fuera de él, fuera de la pulquería.

Modalidad: Interactivo

Se adentra en un entorno acogedor, en un lugar donde las personas quieren contar sus historias, aunque el realizador también pretende entender más sobre el pulque, lo que es y será, sobre quienes lo consumen y cómo lo consumen. El director logra un gran

acercamiento con los personajes, desarrolla una relación de complicidad con sus experiencias, anhelos y amores. En algunos momentos parecen incitados por la presencia de la cámara, pero en gran medida, todos los personajes se expresan con la finalidad de hablar sobre los temas que el realizador ha elegido como centrales. Casi todo el film está basado en una serie de entrevistas que muchas veces llegan a parecer simples conversaciones entre amigos y esto genera una gran conexión entre personajes y espectador. El film, también es un contacto con el ambiente; con sonidos, colores y sabores; dichos, chistes, gestos y expresiones; su gente y sus aspiraciones; esto se logra al verlos convivir, beber, platicar, bailar, reír y recordar.

Estilo: Conceptual

Aunque el documental da algunos datos sobre el pulque como industria y aborda la problemática de producción y distribución, en realidad lo que más peso tiene es el fenómeno social que conlleva. La música es un elemento de gran importancia en la película, ya que es el eje principal de la narración y de las temáticas, y es a partir de esta que se llega a los distintos conceptos que se desarrollan en el documental. Consideramos que el concepto central es la pulquería como espacio de resistencia cultural e identificación para un sector de la sociedad que encuentra ahí, desde su lugar de convivencia hasta una forma de vida. A partir de este concepto central, se abordan otros temas como la amistad, el respeto, el amor y desamor, el pasado y las expectativas de su futuro.

En Pocas Palabras

Clasificación: Infancia Juventud y Tercera Edad. Interactivo. Situacional Presencial.

Año: 2003

Dirección: Mariana Chenillo Alazraki

Producción: Issa Guerra, Mariana Chenillo

Fotografía: Miguel López Morales

Sonido: Alejandro Gerber, Natalia Bruschtein

Música: Erik Satie

Formato: Video

Sinopsis: Relata la problemática que viven los niños sordomudos, además de la difícil decisión que deben tomar sus padres respecto a la manera mediante la cual se comunicarán sus hijos. El documental presenta una escuela especial para niños sordomudos con el fin de plantearnos el problema de manera general. Posteriormente, se destacan dos personajes principales a quienes vemos en su casa y en momentos de recreación, conviviendo con familiares y otros niños. La historia de estos dos personajes sirve para ilustrar las diferencias entre los dos métodos de comunicación para menores con problemas de audición: la oralidad y el lenguaje con señas.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: En las primeras tomas presenta a los niños sordomudos interactuando y jugando en el patio de la escuela. Después nos lleva al salón de clases y ahí comienza a mostrarnos algunos aspectos del problema. A partir de este momento, la realizadora, distingue a algunos de los niños como sus personajes centrales y los sigue en su vida cotidiana fuera de la escuela, para mostrarnos las particularidades de su caso y las distintas soluciones que encuentra cada familia para comunicarse. Al final, las familias y los niños visualizan su futuro, el cual estará determinado por las decisiones que tomen en ese momento.

Fotografía: Los planos y los encuadres lucen siempre descuidados, narrativamente aportan poco y se limitan a captar los testimonios y los momentos de interacción entre los niños y la gente que los rodea.

Sonido: El sonido es directo, capta claramente los testimonios de los entrevistados y no tiene efectos.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Juventud, Infancia y Tercera Edad

Si bien el documental toca temas cotidianos, como la educación, la convivencia y la recreación en familia, lo hace desde las particularidades de un grupo de niños con problemas de habla, haciendo hincapié en las necesidades especiales que tienen y en el momento crítico que viven para su rehabilitación dada su corta edad. Por eso, decidimos que lo central del tema son los retos que los personajes enfrentan a su corta edad.

Modalidad: Interactivo

El mayor logro del documental es plantear un debate sobre los retos que implica una discapacidad del habla en la infancia, y plantear los pros y contras de dos métodos de comunicación para estos niños: el lenguaje de señas y la oralidad. Conocemos y escuchamos los distintos puntos de vista de las maestras y los padres a través de una serie de entrevistas, es a través de ellas que conocemos el tema y no mediante la observación, por lo tanto, clasificamos a este documental en la modalidad interactiva.

Estilo: Situacional Presencial

Podríamos decir que el documental cumple con lo mínimo que se espera de él: abordar un tema o situación con claridad y con suficiente información, plantearnos sus diferentes aristas, confrontar algunos argumentos y estar presente en los momentos claves para observar acciones significativas. Por lo anterior es posible clasificarlo, según nuestro sistema de análisis, dentro de este estilo; sin embargo, consideramos que es uno de los casos en los que un documental podría enriquecerse si cuidara otros aspectos, además de la claridad y la profundidad del tema. Sin embargo, aquí los elementos estéticos están restringidos a contarnos la historia sin aportar más, sin enriquecerla ni reforzarla. Hablando de niños sordomudos y la comunicación con señas, la mezcla de sonido juega poco con estos detalles, nunca busca la metáfora ni refuerza, ni dramatiza. La fotografía, por ejemplo, presenta a los niños desde la visión de un mayor, pocas veces a su nivel; además nos oculta los detalles, no experimenta con esa riqueza plástica que tiene el lenguaje de señas, que finalmente son imágenes también. Al final nos queda la sensación de estar observando un

trabajo casero, que a pesar de presentar el tema con claridad, está realizado con un lenguaje cinematográfico pobre. Es importante tener presente que clasificar un documental dentro de un estilo específico es el resultado de identificar en qué características pone especial énfasis, lo cual no quiere decir que no presente características propias de otro estilo; es decir, todos los documentales tiene elementos literarios, conceptuales, poéticos o situacionales. En este sentido, creemos que a este documental le faltó apropiarse de otros elementos para lograr una mayor fuerza.

Santa Rita

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Conceptual.

Año: 2003

Duración: 12 min.

Dirección: Everardo González

Producción: CCC, Manon Paiement

Fotografía: Giulia Frati, Everardo González

Sonido: Juan Gutiérrez

Formato: Video

Sinopsis: Es la historia de Rita La Pointe, una mujer que vive en Montreal, la cual dice tener contacto con Santa Rita y la capacidad de interceder por la gente que acude en su ayuda. Rita es una mujer excéntrica a quien vemos vagar de noche por las calles, en un ir y venir de su casa al templo donde reza. No parece estar rodeada de mucha gente, sin embargo, podemos escuchar el testimonio de algunas personas que la conocen y depositan su fe en ella.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental no parece tener una estructura definida, es más bien una presentación general del personaje principal, Rita La Pointe, quien nos habla de lo que piensa y hace, además nos cuenta las razones de su religiosidad. Finalmente tenemos los

testigos de algunos conocidos que creen en ella.

Fotografía: La imagen no está muy cuidada. No hay una intención clara por lograr una estética específica desde la composición ó el color; no sigue ningún tipo de esquema de encuadres y muchas veces estos no parecen estar pensados para lograr un estilo específico.

Sonido: Sonido directo. Una mezcla del sonido ambiental con las entrevistas y algunos incidentales de música grabados también de forma directa.

Música: Una escena está musicalizada con un canto grabado durante una ceremonia en el templo, el resto del documental no tiene ningún otro tipo de musicalización.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

Corresponde a esta temática, pues sólo se acerca a un aspecto de la vida cotidiana en Montreal. Un personaje especial que vive y hace su vida como los demás.

Rita deposita su fe en la cercanía que tiene con la santa que la cuida. Ella asegura que puede hablar con Santa Rita para interceder por las personas que piden su ayuda. Esta cualidad es lo que la acerca a la gente, pues, en general, parece una persona muy alejada de su entorno, más bien apegada a su religiosidad y las voces de su cabeza.

Modalidad: Interactivo

Pertenece a esta modalidad ya que es un acercamiento compuesto desde la observación y los testimonios. El realizador, sigue a Rita y es ella quien habla de sí misma, quien se define desde sus vivencias y creencias.

Estilo: Conceptual

No se logra una gran profundidad sobre los aspectos característicos de este personaje, más bien es sólo una presentación de Rita como personaje, como la mujer que vive en Montreal y que dice tener una conexión con una santa. Podría ser un intento por mostrar la forma en que algunos pueden identificar ciertos dones divinos en un personaje que vive entre ellos, y qué aspectos lo convierten en una situación coherente y verosímil. Podría también ser un

ensayo sobre la locura, o un acercamiento de lo que se cree y se espera de la fe, en contraste con la realidad; pero es más bien sólo una mirada, una aproximación a una situación coherente para algunos y excéntrica para otros. Resulta ser una biografía no muy atractiva para los espectadores, pues no llega a desarrollar un concepto, ya que nunca queda claro el sentido en el que se dirige, es decir, esboza algunas características particulares para definir algo que nunca llega. Pero tampoco es un documental biográfico estrictamente, pues no profundiza en el personaje, ni en su historia de vida, y tampoco en su trascendencia.

Tierra Caliente, Se Mueren Los Que La Mueven

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Situacional Presencial.

Año: 2003

Duración: 50 min.

Dirección: Francisco Vargas Quevedo

Producción: Ángeles Castro Gurria, Hugo Rodríguez

Guión: Francisco Vargas Quevedo

Fotografía: Francisco Vargas Quevedo

Sonido: Isabel Muñoz, Pablo César Correa

Edición: Ramón Cervantes

Formato: Video

Sinopsis: El documental se ubica en la región guerrerense de Tierra Caliente, donde Don Ángel Tavira, a sus 78 años, lucha por conservar la música popular de aquella región: los gustos y sonos. Don Ángel, violinista y compositor, es el personaje guía, cuya historia sirve para conocer la de otros músicos populares que en conjunto representan la memoria y la resistencia de una tradición en peligro de desaparecer.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental comienza presentando al personaje principal, hablando de su vida personal, de cómo se inició en la música y del reto que enfrentó cuando perdió una mano en la adolescencia, lo cual no le impidió seguir tocando. Hacia la mitad del documental, Don Ángel deja de ser el centro de la historia, para dar paso a la tradición musical como personaje central y a otros de sus intérpretes. Así, primero muestra la historia de los ancianos que siguen tocando; después presenta el funeral de uno de ellos, e inmediatamente después vemos a algunos músicos jóvenes que mantienen viva la tradición. Cerca del final, se aborda la trascendencia de los gustos y sonos, el interés que tienen un par de extranjeros en aprender a tocarlos y el esfuerzo que hace Ángel Tavira por escribir todas las piezas que conoce y que sólo están en la memoria de los músicos. El documental cierra con imágenes de niños tocando música tradicional de tierra caliente, dándole un final esperanzador.

Fotografía: Utiliza muchos recursos como el *tilt* y *panning*. Los encuadres en las entrevistas son diversos, van desde *close up* hasta *full*, sin descuidar nunca la composición. Utiliza también un buen número de *detail shots*. En general, es una fotografía bien cuidada y muy expresiva.

Sonido: Directo, buena calidad, estéreo.

Música: Por la naturaleza del tema la música es muy importante. La mayor parte del tiempo está grabada en directo con muy buena calidad de las interpretaciones de los personajes.

Edición: Corte directo, con un par de disolvencias justificadas.

Sistema Tripartito de Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social.

El tema central del documental es una tradición en riesgo de extinción, en este caso la música tradicional de Tierra Caliente. Las tradiciones son costumbres que se transmiten de generación en generación, muchas veces desde la vida cotidiana. También, las tradiciones se transforman de acuerdo a los cambios sociales. Es cierto que Don Ángel Tavira es una

persona mayor, también es verdad que la idea expresada en el título, *Se mueren los que la mueren*, nos remite a la vejez; por otro lado, los jóvenes y los niños representan la esperanza de que la tradición permanezca con vida; sin embargo, no creemos que la temática central sea la vejez, la juventud y la infancia, sino la tradición musical como tal; por lo anterior, decidimos clasificarlo en esta categoría.

Modalidad: Interactivo

El documental es interactivo pues se construye alrededor de entrevistas, es decir, son los propios personajes quienes cuentan sus historias. Por otro lado, hay escenas en las que los personajes parecen estar haciendo su vida con naturalidad, pero en la mayoría de ellas la acción se realiza con la intención de ser grabada; esto es especial para las secuencias donde vemos a los músicos, si bien hay algunas donde los vemos en presentaciones al público, en general parecen organizadas para los fines del documental. Cabe mencionar que esto no demerita en ningún momento la riqueza de la película ni se pone en duda su autenticidad; al contrario, el documental resulta un testimonio valiosísimo, ya que contienen imágenes y sonido de una tradición en peligro; esto se logró gracias a la interacción con los personajes.

Estilo: Situacional Presencial

El tema central en el documental es la complicada situación en la que se encontraba la tradición musical de tierra caliente, más que su historia o la de sus personajes; es decir, el hecho de que existan pocos músicos que interpreten sones y gustos, y los esfuerzos de Don Ángel Tavira para preservar esta música, son más importantes en el documental que la historia de la misma. A pesar de que en el documental se reconstruye la trayectoria de Ángel Tavira y se presentan varios momentos en los que se recuerdan tiempos pasados, consideramos que lo central es hablar del presente, exponer la situación de la música tradicional y sus problemáticas actuales, así como una visión a futuro.

La Palomilla Salvaje

Clasificación: Infancia, Juventud y Tercera Edad. Interactivo. Literario.

Año: 2006

Duración: 55 min.

Dirección: Gustavo Gamou

Guión: Gustavo Gamou

Producción: Diego Escalante

Fotografía: Gustavo Gamou

Sonido: Diego Escalante, Erik Baeza

Edición: Natalia López

Formato: Video

Sinopsis: Dos jóvenes avecindados en Ixtapaluca se preparan para cumplir su sueño: ser jinetes de rodeo, como forma de alcanzar fama y reconocimiento. En su intento conoceremos a sus cómplices y detractores que nos dejan ver una realidad oscuramente chusca. José Alfredo y Reinaldo, taxista alcohólico y bolero, respectivamente, deciden formar un equipo para competir en un rodeo contra jinetes profesionales. El documental es un acercamiento cómico a la vida de estos jóvenes, pero al mismo tiempo, al destacar sus aspiraciones pone en evidencia las carencias de su panorama social, llevándolos a valorar más las acciones que ellos consideran que les darán reconocimiento público y social, en este caso ser jinetes, dejando de lado sus problemas personales, como el alcoholismo.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental está estructurado como un relato clásico de ficción; primero presenta a sus dos personajes principales, describe quiénes son y qué quieren, es decir su motivación; después se enfrentan al desafío en el clímax de la historia y por último, ambos personajes tienen un desenlace distinto.

Fotografía: Existe un gran nivel de compenetración e intimidad entre la cámara y los personajes. Para este fin, el director utiliza en gran parte del documental cámara en mano con encuadres abiertos y rara vez se hacen *close ups* a la gente, aunque sí se emplean un buen número de *detail shots*. En las entrevistas, el encuadre predominante es el *medium* y *full shot*.

Sonido: Sonido directo, estéreo, buena calidad y sin efectos.

Música: Original tipo vaquera e incidental.

Edición: Corte directo y disolvencias.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Infancia, Juventud y Tercera Edad

El documental relata la problemática de dos jóvenes al enfrentarse con un desafío fuera de su cotidianeidad. Pone énfasis en la falta de oportunidades y en las aspiraciones que los personajes tienen respecto a su posición social y su identidad, mostrando algunas ideas y comportamientos característicos de la juventud, por ejemplo, visualizar el futuro y pretender cumplir una meta pero errar en el camino.

Modalidad: Interactivo

La cámara da la sensación de convertirse en un personaje más que interactúa en la realidad cotidiana de los personajes, sin estorbar en ningún momento, está siempre ahí hasta en los momentos más íntimos y en los más incómodos, como el festejo de un cumpleaños o una riña callejera. El realizador dispone de los personajes para hacer tomas que no pertenecen a la cotidianeidad de los mismos a favor de la narración y la estética, lo cual muestra el grado de interacción con los personajes.

Estilo: Literario

La película posee un estilo literario pues cuenta una historia con una estructura clásica y personajes con motivaciones y personalidades distintas. Primero muestra como se desenvuelven en su vida cotidiana, ilustrando sus trabajos, problemas personales y la preparación de los dos jóvenes para conseguir su meta. El documental llega a su clímax en

el momento en que los personajes se enfrentan a su objetivo, que era montar en un rodeo profesional. Finalmente, el desenlace es distinto para cada personaje, uno de ellos no logra su fin al salir del rodeo sin montar el toro, sin embargo, al final de la película lo vemos cumplir su más grande sueño: cabalgar en un caballo blanco. El otro personaje, si bien cumple su cometido al montar en el rodeo y tiempo después termina encarcelado por robo a mano armada. La historia por momentos es similar a una parodia con un humor muy negro y en otros momentos asemeja un drama.

Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo

Clasificación: Vida Cotidiana y Cambio Social. Interactivo. Literario.

Año: 2008

Duración: 83 min.

Dirección: Yulene Olaizola

Guión: Yulene Olaizola

Producción: Yulene Olaizola

Fotografía: Yulene Olaizola

Sonido: Pablo Fernández, Rubén Imaz

Música Original: Emiliano Mota, Emiliano González de León

Edición: Yulene Olaizola

Formato: Video

Sinopsis: A una casa de huéspedes de la Ciudad de México llega un día Jorge Riosse, un joven encantador, con amplios conocimientos y con talentos muy especiales para la literatura y la pintura entre otras artes, según lo describen Rosa Carvajal, la dueña de la casa y Florencia, la empleada doméstica. Desde su llegada se dio una conexión especial entre Rosa y Jorge, que con el tiempo llegó a ser una fuerte amistad. Ella fue descubriendo los distintos talentos que tenía Jorge y lo animaba a expresarlos. Tiempo después, él comenzó a manifestar comportamientos extraños que alertaron a Rosa a investigar sobre su pasado, descubriendo que la vida de Jorge en realidad era un misterio para ella. Todo concluye el

día en que Jorge incendia el cuarto en el que vivía y resulta herido de muerte. A partir de ese momento, Rosa comienza a atar cabos y descubre que tiene fuertes razones para creer que Jorge es un asesino serial. Doce años más tarde, la directora del documental, quien conoció personalmente a Jorge Riosse ya que es nieta de Rosa Carvajal, reconstruye esta historia que conoce desde los quince años.

Elementos Estéticos

Estructura Narrativa: El documental está estructurado como una historia clásica de suspenso. Primero presenta el lugar donde la historia se desarrolla mientras se describe a los personajes. A lo largo de la narración, la visión que tenemos sobre el personaje principal se va transformando conforme vamos conociendo más información sobre él, hasta llegar al clímax. En el desenlace de la historia se atan algunos cabos que le dan sentido a la información que se muestra a lo largo del documental, sin embargo, quedan sin resolver algunos misterios.

Fotografía: Se usa mayoritariamente cámara en mano, provocando la sensación de presencia del espectador, como si él estuviera en el lugar donde se lleva a cabo la acción. Hay *inserts* de fotografías. En algunas entrevistas los encuadres son deficientes en cuanto a composición.

Sonido: Directo, estéreo de buena calidad y grabaciones de voz de buena calidad.

Música: Algunas canciones interpretadas por el personaje central que fueron grabadas cuando vivía en esa casa. Presenta música original al principio y final del documental.

Edición: Corte directo.

Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental

Temática: Vida Cotidiana y Cambio Social

El documental está ubicado dentro de esta categoría temática porque a pesar de tratarse de un asesino serial, lo que ahí se relata son los últimos años de su vida y la manera en que interactuó con su entorno, además de mostrar sus talentos e inquietudes. Además el

documental está contado por un segundo personaje principal de quien también conocemos la forma en que vivió estos acontecimientos.

Modalidad: Interactivo

La historia está contada a través de largas entrevistas realizadas a la señora Rosa, quien es una de las protagonistas principales de la historia. A su vez, estas entrevistas se vuelven un recorrido por la casa donde sucedieron los hechos y a través del cual podemos apreciar algunos detalles como son las pinturas de Jorge y algunas cartas. Cuando la narración lo requiere, la cámara recorre los lugares claves que nos ayudan a ubicar y a imaginar la forma en que pasaron las cosas. Es importante mencionar que la realizadora es nieta de Rosa y esto la vuelve un personaje más de la historia, lo que permite una interacción especial al grado de que siempre es evidente su participación.

Estilo: Literario

La historia está contada al modo de las narraciones policíacas. Primero presenta a los personajes y nos muestra la forma en que se relacionan, en este caso, Rosa es la dueña de una casa de huéspedes y Jorge, un inquilino al que describen como una persona con talentos especiales y una personalidad encantadora, pero muy pronto se sabe que está muerto. Así comienza el suspenso que se mantendrá a lo largo del documental. Conforme la película avanza, vamos conociendo más detalles de la relación entre Rosa y Jorge y la forma en que la visión que ella tenía sobre él fue cambiando. Cada detalle presentado responde una pregunta implícita y al mismo tiempo plantea una nueva interrogante. En este sentido, el clímax responde a la primera interrogante planteada, es decir, aquí se cuenta a detalle la forma y las razones por las que murió Jorge Riosse. En el desenlace, Rosa ata algunos cabos utilizando cartas, recortes de periódico y recordando cosas que él mismo le decía, lo que la lleva a pensar que el joven encantador que conoció tenía una segunda personalidad, situación que le da razones para pensar que Jorge fue un asesino serial. Sin embargo, la historia no tiene un final concreto, sino que plantea nuevas interrogantes para el espectador.

CAPÍTULO IV. Tablas de Resultados de Análisis de Documentales

En este capítulo se presentan las doce tablas, en las cuales exponemos de manera esquemática los resultados de los análisis basados en el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental, realizados en los dos capítulos anteriores. Primero se encuentran las tablas referentes a los documentales del CUEC, después las del CCC y por último las cuatro tablas dónde analizamos los documentales de las escuelas en conjunto.

1. Tabla general CUEC: Presenta en orden cronológico los once documentales analizados de esta escuela, su realizador y clasificación según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Realizador	Clasificación
El Grito	1968	Leobardo López Arretche	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Observativo – Situacional Presencial
Explotados y Explotadores	1974	Taller de Cine Octubre	Vida Cotidiana y Cambio Social – Expositivo – Conceptual
Chihuahua, Un Pueblo en Lucha	1976	Taller de Cine Octubre	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Expositivo – Situacional Reconstructivo
Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre)	1979	Carlos Mendoza	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Expositivo-Situacional Presencial
Danzón pa' que lo Baile El Muerto	1979	Antonio del Rivero	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Situacional Reconstructivo
No es por Gusto	1981	María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara	Género – Interactivo – Conceptual
Juchitán (Lugar de las Flores)	1984	Salvador Díaz	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Expositivo – Situacional Reconstructivo
El Edén Bajo el Fusil	1986	Salvador Díaz y Pedro Reygadas	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Expositivo – Situacional Reconstructivo
No Todo es Permanente	1995	Fernando Eimbcke Damy	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual
El Suicidio del Tiempo, Pável González	2009	Daniel González Olvera	Derechos Humanos – Interactivo – Conceptual
Los Desposeídos	2009	Emilio Aguilar	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual

2. Tabla de Temáticas CUEC: Presenta en orden cronológico los doce documentales analizados del CUEC y su temática según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Temática
El Grito	1968	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana
Explotados y Explotadores	1974	Vida Cotidiana y Cambio Social
Chihuahua, Un pueblo en Lucha	1976	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana
Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre)	1979	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana
Danzón pa' que lo Baile El Muerto	1979	Vida Cotidiana y Cambio Social
No es por Gusto	1981	Género
Juchitán (Lugar de las Flores)	1984	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana
El Edén Bajo el Fusil	1986	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana
No todo es Permanente	1995	Vida Cotidiana y Cambio Social
El Suicidio del Tiempo, Pável González	2009	Derechos Humanos
Los Desposeídos	2009	Vida Cotidiana y Cambio Social

3. Tabla de Modalidades CUEC: Presenta cronológicamente los doce documentales analizados del CUEC y su modalidad según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Modalidad
El Grito	1968	Observativo
Explotados y Explotadores	1974	Expositivo
Chihuahua, Un pueblo en Lucha	1976	Expositivo
Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre)	1979	Expositivo
Danzón pa' que lo Baile El Muerto	1979	Interactivo
No es por Gusto	1981	Interactivo
Juchitán (Lugar de las Flores)	1984	Expositivo
El Edén Bajo el Fusil	1986	Expositivo
No todo es Permanente	1995	Interactivo
El Suicidio del Tiempo, Pável González	2009	Interactivo
Los Desposeídos	2009	Interactivo

4. Tabla de Estilos CUEC: Presenta cronológicamente los doce documentales analizados del CUEC y su estilo según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Estilo
El Grito	1968	Situacional Presencial
Explotados y Explotadores	1974	Conceptual
Chihuahua, Un Pueblo en Lucha	1976	Situacional Reconstructivo
Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre)	1979	Situacional Presencial
Danzón pa' que lo Baile El Muerto	1979	Situacional Reconstructivo
No es por Gusto	1981	Conceptual
Juchitán (Lugar de las Flores)	1984	Situacional Reconstructivo
El Edén Bajo el Fusil	1986	Situacional Reconstructivo
No Todo es Permanente	1995	Conceptual
El Suicidio del Tiempo, Pável González	2009	Situacional Reconstructivo
Los Desposeídos	2009	Conceptual

5. Tabla general CCC: Presenta en orden cronológico los once documentales analizados de esta escuela, su realizador y su clasificación según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Realizador	Clasificación
Elvira Luz Cruz, Pena Máxima	1985	Ana Diez y Dana Rotberg	Derechos Humanos – Interactivo – Situacional Reconstructivo
La Neta no hay Futuro	1987	Andrea Gentile	Infancia, Juventud y Tercera Edad – Interactivo – Conceptual
Matilde Landeta	1992	Patricia Martínez de Velasco	Género – Interactivo – Situacional Reconstructivo
El Abuelo Cheno y Otras Historias	1995	Juan Carlos Rulfo	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Poético Trascendental
La Canción del Pulque	2002	Everardo González	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual
En Pocas Palabras ...	2003	Mariana Chenillo Alazraki	Infancia, Juventud y Tercera Edad – Interactivo – Situacional Presencial
Santa Rita	2003	Everardo González	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual
Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven	2003	Francisco Vargas Quevedo	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Situacional Presencial
La Palomilla Salvaje	2006	Gustavo Gamou	Infancia, Juventud y Tercera Edad – Interactivo – Literario
Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo	2008	Yulene Olaizola	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Literario

6. Tabla de Temáticas CCC: Presenta cronológicamente los doce documentales analizados del CCC y su temática según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Temática
Elvira Luz Cruz, Pena Máxima	1985	Derechos Humanos
La Neta no hay Futuro	1987	Infancia, Juventud y Tercera Edad
Matilde Landeta	1992	Género
El Abuelo Cheno y Otras Historias	1995	Vida Cotidiana y Cambio Social
La Canción del Pulque	2002	Vida Cotidiana y Cambio Social
En Pocas Palabras	2003	Infancia, Juventud y Tercera Edad
Santa Rita	2003	Vida Cotidiana y Cambio Social
Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven	2003	Vida Cotidiana y Cambio Social
La Palomilla Salvaje	2006	Infancia, Juventud y Tercera Edad
Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo	2008	Vida Cotidiana y Cambio Social

7. Tabla de Modalidades CCC: Presenta cronológicamente los doce documentales analizados del CCC y su modalidad según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Modalidad
Elvira Luz Cruz, Pena Máxima	1985	Interactivo
La Neta no hay Futuro	1987	Interactivo
Matilde Landeta	1992	Interactivo
El Abuelo Cheno y Otras Historias	1995	Interactivo
La Canción del Pulque	2002	Interactivo
En Pocas Palabras	2003	Interactivo
Santa Rita	2003	Interactivo
Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven	2003	Interactivo
La Palomilla Salvaje	2006	Interactivo
Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo	2008	Interactivo

8. Tabla de Estilos CCC: Presenta cronológicamente los doce documentales analizados del CCC y su estilo según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Estilo
Elvira Luz Cruz, Pena Máxima	1985	Situacional Reconstructivo
La Neta no hay Futuro	1987	Conceptual
Matilde Landeta	1992	Situacional Reconstructivo
El Abuelo Cheno y Otras Historias	1995	Poético Trascendental
La Canción del Pulque	2002	Conceptual
En Pocas Palabras	2003	Situacional Presencial
Santa Rita	2003	Conceptual
Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven	2003	Situacional Presencial
La Palomilla Salvaje	2006	Literario
Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo	2008	Literario

9. Tabla general CUEC y CCC: Presenta en orden cronológico los veintiún documentales analizados de ambas escuelas, su realizador y su clasificación según el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental.

Documental	Año	Realizador	Clasificación
El Grito	1968 (CUEC)	Leobardo López Arretche	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Observativo – Situacional Presencial
Explotados y Explotadores	1974 (CUEC)	Taller de Cine Octubre	Vida Cotidiana y Cambio Social – Expositivo – Conceptual
Chihuahua, Un Pueblo en Lucha	1976 (CUEC)	Taller de Cine Octubre	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Expositivo – Situacional Reconstructivo
Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre)	1979 (CUEC)	Carlos Mendoza	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana-Expositivo-Situacional Presencial
Danzón pa' que lo Baile El Muerto	1979 (CUEC)	Antonio del Rivero	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Situacional Reconstructivo
No es por Gusto	1981 (CUEC)	María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara	Género – Interactivo – Conceptual
Juchitán (Lugar de las Flores)	1984 (CUEC)	Salvador Díaz	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Expositivo – Situacional Reconstructivo
Elvira Luz Cruz, Pena Máxima	1985 (CCC)	Ana Diez y Dana Rotberg	Derechos Humanos – Interactivo – Situacional Reconstructivo
El Edén Bajo el Fusil	1986 (CUEC)	Salvador Díaz y Pedro Reygadas	Movimientos Sociales y Organización Ciudadana – Expositivo – Situacional Reconstructivo
La Neta no hay Futuro	1987 (CCC)	Andrea Gentile	Infancia, Juventud y Tercera Edad – Interactivo – Conceptual
Matiilde Landeta	1992 (CCC)	Patricia Martínez de Velasco	Género – Interactivo – Situacional Reconstructivo

Documental	Año	Realizador	Clasificación
No Todo es Permanente	1995 (CUEC)	Fernando Eimbcke Damy	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual
El Abuelo Cheno y Otras Historias	1995 (CCC)	Juan Carlos Rulfo	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Poético Trascendental
La Canción del Pulque	2002 (CCC)	Everardo González	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual
En Pocas Palabras	2003 (CCC)	Mariana Chenillo Alazraki	Infancia, Juventud y Tercera Edad – Interactivo – Situacional Presencial
Santa Rita	2003 (CCC)	Everardo González	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual
Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven	2003 (CCC)	Francisco Vargas Quevedo	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Situacional Presencial
La Palomilla Salvaje	2006 (CCC)	Gustavo Gamou	Infancia, Juventud y Tercera Edad – Interactivo – Literario
Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo	2008 (CCC)	Yulene Olaizola	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Literario
El suicidio del Tiempo, Pável González	2009 (CUEC)	Daniel González Olvera	Derechos Humanos – Interactivo – Conceptual
Los Desposeídos	2009 (CUEC)	Emilio Aguilar	Vida Cotidiana y Cambio Social – Interactivo – Conceptual

10. Tabla de Temáticas CUEC y CCC: Presenta los documentales de ambas escuelas de acuerdo a las ocho categorías temáticas según el Sistema Tripartito de Clasificación Documental.

Movimientos Sociales y Organización Ciudadana	Derechos Humanos	Indígenas	Género	Infancia, Juventud y Tercera Edad	Fronteras Migraciones y Exilios	Medio ambiente	Vida Cotidiana y Cambio Social
El Grito (CUEC 1968)	Elvira Luz Cruz (CCC 1985)		No es por Gusto (CUEC 1981)	La Neta no hay Futuro (CCC 1987)			Explotados y Explotadores (CUEC 1974)
Chihuahua, Un Pueblo en Lucha (CUEC 1976)	El Suicidio del Tiempo: Pável González (CUEC 2009)		Matilde Landeta (CCC 1992)	En Pocas Palabras (CCC 2003)			Danzón pa' que lo Baile el Muerto (CUEC 1979)
Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre) (CUEC 1979)				La Palomilla Salvaje (CCC 2006)			No Todo es Permanente (CUEC 1995)
Juchitán (Lugar de las Flores) (CUEC 1984)							El Abuelo Cheno y Otras Historias (CCC 1995)
El Edén Bajo el Fusil (CUEC 1986)							La Canción del Pulque (CCC 2002)
							Santa Rita (CCC 2003)
							Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven (CCC 2003)
							Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo (CCC 2008)
							Los Desposeídos (CUEC2009)

11. Tabla de Modalidades CUEC y CCC: Presenta los documentales de ambas escuelas de acuerdo a las tres categorías de modalidad según el Sistema Tripartito de Clasificación Documental.

Observativo	Expositivo	Interactivo
El Grito (CUEC1968)	Explotados y Explotadores (CUEC 1974)	Danzón pa' que lo Baile El Muerto (CUEC 1979)
	Chihuahua, Un Pueblo en Lucha (CUEC 1976)	No es por Gusto (CUEC 1981)
	Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre) (CUEC 1979)	Elvira Luz Cruz, Pena Máxima (CCC 1985)
	Juchitán (Lugar de las Flores) (CUEC1984)	La Neta no hay Futuro (CCC 1987)
	El Edén Bajo el Fusil (CUEC 1986)	Matilde Landeta (CCC 1992)
		No Todo es Permanente (CUEC 1995)
		El Abuelo Cheno y Otras Historias (CCC 1995)
		La Canción del Pulque (CCC 2002)
		En Pocas Palabras (CCC 2003)
		Santa Rita (CCC 2003)
		Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven (CCC 2003)
		La Palomilla Salvaje (CCC 2006)
		Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo (CCC 2008)
		El Suicidio del Tiempo: Pável González (CUEC 2009)
		Los Desposeídos (CUEC 2009)

12. Tabla de Estilos CUEC y CCC: Presenta los documentales de ambas escuelas de acuerdo a las cinco categorías de estilo según el Sistema Tripartito de Clasificación Documental.

Literario	Poético trascendental	Conceptual	Situacional Presencial	Situacional Reconstructivo
La Palomilla Salvaje (CCC 2006)	El Abuelo Cheno y Otras Historias (CCC 1995)	Explotados y Explotadores (CUEC 1974)	El Grito (CUEC 1968)	Chihuahua, Un Pueblo en Lucha (CUEC 1976)
Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo (CCC 2008)		No es por Gusto (CUEC 1981)	Chapopote (Historia de Petróleo, Derroche y Mugre) (CUEC 1979)	Danzón pa' que lo Baile El Muerto (CUEC 1979)
		La Neta no hay Futuro (CCC 1987)	En Pocas Palabras (CCC 2003)	Juchitán (Lugar de Flores) (CUEC 1984)
		No Todo es Permanente (CUEC 1995)	Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven (CCC 2003)	Elvira Luz Cruz (CCC 1985)
		La Canción del Pulque (CCC 2002)		El Edén Bajo el Fusil (CUEC 1986)
		Santa Rita (CCC 2003)		Matilde Landeta (CCC 1992)
		Los Desposeídos (CUEC 2009)		El Suicidio del Tiempo: Pável González (CUEC 2009)

Conclusiones

De acuerdo a los objetivos planteados y a nuestras hipótesis, a continuación expondremos los resultados de nuestra investigación, obtenidos a partir de la revisión bibliográfica, las entrevistas realizadas y los documentales analizados.

Uno de nuestros primeros objetivos era revisar distintas definiciones de cine documental para después desarrollar una definición propia. En resumen, podemos decir que el documental puede definirse desde su contraposición con el cine de ficción, así, podría llamarse cine documental a todas aquellas películas de no ficción. Esta definición supone dos cosas importantes con relación a la realidad. Por un lado, la ficción utiliza la realidad como inspiración para crear historias, en cambio, el documental la utiliza como materia prima. Por otro lado está el pacto que se establece con el espectador; la ficción debe ser verosímil, mientras que el documental debe ser veraz.

A pesar de estas diferencias, es importante tomar en cuenta que el origen del cine documental se ubica en los orígenes del cine mismo. Esto es importante, ya que se puede afirmar que el cine de no ficción contribuyó a la creación de los primeros elementos del lenguaje cinematográfico y sigue contribuyendo a su desarrollo. También es importante tomar en cuenta que el documental y la ficción pueden compartir todos los elementos estéticos: estructura narrativa, fotografía, sonido, música, edición e incluso la actuación, ya que existen documentales que incluyen recreaciones de hechos.

Por otro lado, el documental se ha relacionado históricamente con la crítica y la denuncia a partir del acercamiento con los fenómenos sociales y políticos de la realidad, incluso algunos consideran que este sentido crítico es requisito indispensable para que una película de no ficción pueda llamarse documental.

Finalmente, nosotros definimos al documental como un cine que explora y registra la realidad como base para distintos propósitos, que van desde contar historias, denunciar, retratar situaciones y personajes o desarrollar conceptos, hasta la reinterpretación de la realidad de manera poética; dependiendo de lo que se proponga, el documentalista crea su propio tiempo y espacio cinematográfico y le imprime su propio estilo. En este sentido, una

película documental será siempre un testimonio de su época, pero también de la visión que el realizador tenga de la realidad, siempre y cuando, mediante un análisis se identifiquen en la manera de lo posible los propósitos para los cuales fue realizada.

El siguiente propósito que nos planteamos fue conocer las corrientes más importantes de cine documental a nivel mundial, específicamente las que se desarrollaron a partir de la Segunda Guerra Mundial y que influyen en las producciones documentales de las escuelas de cine en México. En este sentido, es importante mencionar primero que las distintas corrientes de cine documental se pueden identificar por el contexto histórico y sociocultural en el que surgen, por las temáticas, la forma de abordarlas y por la forma de presentarlas ante el espectador, además de las implicaciones tecnológicas que conllevan.

La Segunda Guerra Mundial fue uno de los fenómenos históricos que más repercusiones tuvo para el cine documental, ya que fue el telón de fondo para muy diversas expresiones en este género: la propaganda bélica, la exaltación de la vida, la denuncia y la reconstrucción histórica. Cada una de estas expresiones supone una propuesta estética propia, es decir, un uso distinto de las estructuras narrativas, la fotografía, el sonido y la música, así como el uso de distintos recursos como fuentes de información, por ejemplo las fotografías. Los esfuerzos por cubrir la guerra en los distintos países involucrados, también generaron un desarrollo tecnológico muy importante, sobre todo en cuanto a la creación de equipos de filmación compactos y con sonido sincrónico. Estos avances serán un elemento fundamental para el surgimiento de futuras corrientes de cine documental.

Otro fenómeno que propició el surgimiento de nuevas tendencias en el cine documental, fue la monopolización de los medios de comunicación y de las salas de cine; además, este fenómeno está acompañado por la creación de departamentos de cinematografía en las empresas privadas más influyentes del mundo, en las que producían o patrocinaban documentales en los cuales se exponían sus ideologías; estas empresas también controlaban la distribución y proyección de los documentales, lo cual cerraba los espacios para el cine independiente.

Como reacción a esta situación y a las problemáticas de la industria cinematográfica en general, en el cine documental surgieron dos de los movimientos más influyentes hasta

nuestros días para este género: *Cine Directo* y *Cinema Verité*. Las características más importantes que comparten ambas corrientes son: la observación de la realidad sin manipularla y el interés especial en los testimonios registrados en entrevistas. La diferencia fundamental entre ambas corrientes es que, por un lado, el *Cine Directo* busca observar y escuchar las verdades evidentes en la realidad; mientras que el *Cinema Verité* busca observar y escuchar verdades poco evidentes, obtenidas a través de entrevistas provocativas.

De la misma manera, nos propusimos hacer un breve recorrido por la historia del documental en México para entender el contexto en el que surgen las escuelas de cine: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y Centro de Capacitación Cinematográfica. De esta información podemos concluir lo siguiente:

Primero que nada, es importante tener en cuenta que el cine documental enfrenta las mismas problemáticas que el cine de ficción en México; y más aún, es posible afirmar que el documental siempre ha estado más rezagado, a pesar de su trascendencia en la vida cinematográfica del país. Por tanto, cuando el cine mexicano tuvo su época dorada en la década de los cuarenta, el documental se vio impulsado también. Sin embargo, la industria se encontraba cerrada a nuevas formas de expresión, lo que impedía el desarrollo de nuevas tendencias.

Por otro lado, el Gobierno promovió de manera importante la producción de documentales, aunque la mayoría tenía la intención de hacer propaganda a las obras de los mandatarios, mientras que el cine documental independiente tenía poco o casi ningún apoyo.

Fue en los sesenta cuando se dio un importante auge en el cine documental en México, propiciado por la efervescencia social que provocó varios cambios en la vida social y cultural del país; respecto al cine, podemos mencionar la creación del CUEC como uno de los hechos que permitieron experimentar con nuevas temáticas y formas de hacer documental. *El Grito* (1968) es un documental emblemático en este sentido, el cual influyó directamente en la forma de hacer documental en las siguientes décadas.

El apoyo gubernamental a través de algunas instituciones como el INI, permitieron la formación de algunos de los documentalistas más importantes del país, quienes a su vez, promovieron la enseñanza de este género en el CUEC y en el CCC, este último creado en 1975.

Como ya vimos, la creación del CUEC y del CCC resulta de gran importancia para entender parte de la vida cinematográfica de México, y por supuesto, de la historia del documental en particular. La trascendencia de ambas escuelas se debe a que representaron en su momento, una alternativa y una solución frente a una industria cinematográfica desgastada, con pocos espacios para nuevos realizadores en todas sus áreas y por tanto cerrada a la experimentación. Con el paso del tiempo, el CUEC y el CCC representan una de las mejores alternativas para ocupar un espacio en la industria, además, es importante destacar su labor de investigación y divulgación del quehacer cinematográfico.

De acuerdo con nuestro tema, el objetivo central de la presente investigación es identificar las propuestas estéticas del CUEC y del CCC. Por lo tanto, una de las hipótesis que guiaron nuestra investigación, fue que la propuesta estética en un documental está determinada por tres factores principalmente: el tema que aborda, la manera de aproximarse a ese tema y la forma en que se organiza esa información en un discurso, en este caso una película.

Al respecto, basándonos en las entrevistas realizadas y en el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental, podemos concluir que la propuesta estética de un documental depende de la manera en que se utilicen los siguientes elementos estéticos: estructura narrativa, fotografía, sonido, música y edición. La forma de utilizar estos elementos nunca es casual, ya que en la medida en que se tenga control de ellos, el mensaje que busca transmitir el realizador será efectivo en mayor o menor grado. A su vez, el mensaje depende de la intención del realizador y se estructura pensando en tres aspectos: la temática, de la cual depende la modalidad, que es la manera de aproximarse al tema, fotografiarlo y registrar el sonido; y segundo, el estilo, es decir, la forma de estructurar la narración, edición y musicalización. Esto en conjunto es lo que llamamos la propuesta estética de un documental. Así, podemos decir que esta primera hipótesis queda comprobada.

Los documentales que analizamos de cada escuela no son una muestra representativa de su producción documental, sino una muestra significativa, ya que escogimos los documentales más importantes de cada una, de acuerdo a su trascendencia y la manera en que han influido en otros documentalistas; además, tomamos en cuenta la trayectoria de sus realizadores y los premios obtenidos con ese trabajo. A continuación, presentaremos los resultados del análisis de estos documentales, primero en orden cronológico los del CUEC⁵⁰ y luego los del CCC,⁵¹ para identificar las tendencias en cada una de ellas, lo cual está planteado en nuestra segunda hipótesis; finalmente haremos una comparación entre ambas escuelas, pensando en la última hipótesis.

Como vimos, *El Grito* (1968) es un documental emblemático no sólo en el CUEC, sino en la historia del cine documental en México, no sólo por abordar un tema tan importante como el movimiento estudiantil del 68, sino también porque en él se sintetizan las aspiraciones con las cuales fue creado el CUEC, en el sentido de formar cineastas comprometidos con la realidad social del país. Con *El Grito* se inaugura una tendencia en la realización documental que prevalecería por lo menos en las siguientes dos décadas, esta tendencia se caracterizará por abordar temáticas sociales y por la forma de salir a filmar los temas importantes para después organizarlos en un discurso cinematográfico. Sin embargo, podemos decir que, estéticamente, *El Grito* tiene una riqueza tanto visual como narrativa, que difícilmente será igualada por los siguientes documentales de su tipo. Otra particularidad de este documental es el hecho de ser observativo, como ningún otro de los documentales analizados en ambas escuelas.⁵²

En *Explotados y Explotadores* (1974) tenemos un documental distinto a *El Grito*, tanto en la temática, como en la modalidad y en el estilo; estamos hablando de uno de los documentales expositivos y conceptuales por excelencia; expositivo porque refleja una investigación casi académica del tema que después explica de manera esquemática, pero desde la perspectiva del realizador; conceptual porque, si bien parte de una realidad concreta, de inmediato llega a los conceptos centrales y los explica de manera didáctica.

⁵⁰ Ver 1. Tabla general CUEC

⁵¹ Ver 5. Tabla General CCC

⁵² Ver 11. Tabla de modalidades CUEC y CCC.

Estéticamente, este documental introduce el uso de gráficas y animación como recurso explicativo, por lo demás, centra su interés en la exposición clara del tema y no en los elementos visuales de edición, ni de musicalización.

El siguiente documental que analizamos es *Chihuahua, Un Pueblo en Lucha*, este documental se asemeja *El Grito* en cuanto a la temática, pero se diferencia principalmente en la modalidad, es decir, si bien ambos hablan de la generación de un movimiento social, en *El Grito* observamos la situación, en *Chihuahua* no las cuenta un narrador, que además nos da la interpretación teórica de los hechos según los realizadores. *Chihuahua, Un Pueblo en Lucha* es un documental que resulta tedioso por su aproximación tan rigurosa a la realidad; sin embargo, se ve reflejada la influencia de *El Grito* en el sentido de salir a las calles y registrar la realidad.

Explotados y Explotadores y *Chihuahua, Un Pueblo en Lucha* fueron realizados por el grupo Cine Octubre, quienes tenían una visión del cine muy particular, caracterizada por realizar documentales en colectivo, como forma de rechazo de los modelos de producción establecidos, además, veían en el cine un instrumento de lucha política y una herramienta de educación que debía ser utilizada a favor de los más desprotegidos. Si bien estos documentales son distintos entre sí en la temática y el estilo, en conjunto reflejan a la perfección las intenciones de este grupo, ya que coinciden en su carácter expositivo de la realidad.

Carlos Mendoza y Carlos Cruz, directores de *Chapopote* (1979) representan una novedosa propuesta, no sólo dentro de las producciones del CUPEC, sino para el cine documental mexicano en general. Por un lado, una de las aportaciones importantes se da en la forma de abordar el tema, es decir, si bien se trata un fenómeno de interés social y se refleja un amplio compromiso con la realidad del país, la denuncia y la crítica se hacen con humor irónico, lo cual, paradójicamente, no significa que se le reste seriedad al mensaje, sino al contrario, se hace más sencillo, directo y por tanto efectivo. A la par de este tratamiento temático, hay algunos rasgos distintivos en la propuesta estética, por un lado están las tomas de caricaturas políticas, pero quizá la más importante sea la parodia a algunos elementos clásicos de la televisión, en este caso, los comerciales y los noticieros,

reforzando con estos *sketches* el sentido corrosivo de la crítica. Por nuestra parte, tenemos que decir aquí que el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental no contempla el análisis de características tales como la alegría, el humor, la ironía o la seriedad, el enojo y la rabia, que podrían calificarse como estados de ánimo del documental, que si bien se identifican a partir de un análisis de la temática, la modalidad y el estilo, podría profundizarse mucho más en su clasificación.

Danzón pa' que lo Baile El Muerto, (1979) es un documental interesante dentro de los que analizamos, principalmente por dos razones: por un lado, es el primer documental interactivo que encontramos;⁵³ por otro lado, relacionado con esa interacción con la realidad, es el primer documental que tiene a una persona como personaje principal. En los documentales anteriores, los personajes, por llamarles de algún modo, eran los movimientos sociales y los conceptos, en cambio en este documental el personaje central es *El Muerto*. Esto es significativo, ya que a partir de aquí estas dos características comenzarán a prevalecer en los documentales de ambas escuelas.⁵⁴

El siguiente documental que analizamos fue *No es por Gusto* (1981). Podemos destacar el grado de confianza que la realizadora logra con los personajes, producto de una interacción constante con ellos y su entorno. En este documental también es posible encontrar personajes principales, sin embargo existe una diferencia significativa con respecto al documental anterior; en *Danzón pa' que lo Baile El Muerto*, desde el título tenemos la idea de que el personaje será el tema central en la narración; en *No es por Gusto*, las mujeres que se destacan como personajes representan las guías para comprender los detalles de una situación en la que viven no sólo ellas, sino miles de mujeres. Estéticamente, el hecho de tener personajes, supone nuevas aproximaciones a su realidad y por tanto un nuevo manejo de los elementos estéticos, ya que es más importante el sonido directo para las entrevistas; la fotografía debe captar los detalles que reconstruyan la personalidad del personaje y la estructura narrativa tiene nuevos hilos conductores. María del Carmen de Lara es la directora de este documental, quien se ha destacado por realizar documentales desde una

⁵³ Ver 3. Tabla de Modalidades CUEC.

⁵⁴ Ver 11. Tabla de Modalidades CUEC y CCC.

perspectiva de género, lo cual es evidente en la temática, sin embargo no consideramos que repercuta significativamente en la propuesta estética.

Juchitán (Lugar de las Flores) (1984) y *El Edén Bajo el Fusil* (1986) son dos documentales que siguen la línea de *Chihuahua, Un Pueblo en Lucha* en todos los aspectos, es decir, tienen la misma temática, modalidad y estilo.⁵⁵ Quizá los haga diferentes la estructura narrativa, la cual es mucho más efectiva en los dos últimos, ya que resultan menos densos en cuanto al empleo de términos teóricos, sin que esto le quite la carga ideológica y el compromiso que se percibe por parte de los realizadores con la realidad. Cabe mencionar también, que estos son los últimos dos documentales que analizamos a los cuales podríamos calificar como cine militante, característico en los años 70 y 80, no sólo en México, sino en todo el mundo y de manera muy especial en América Latina. También es aquí donde podemos darnos cuenta que las tendencias no van en una sola línea, es decir, si bien los documentales mencionados hasta ahora mantienen temáticas parecidas, podemos identificar ya dos tendencias distintas: por un lado un cine documental militante y de denuncia, con temáticas de movimientos sociales y con grandes masas como personajes; por otro lado, un cine más cercano a las temáticas de vida cotidiana y género, más apegado a la investigación de corte sociológico y con individuos como personajes. Lo que tienen en común sería una preocupación y un compromiso por explorar la realidad política y social del país, mirando concretamente hacia los retos que enfrentan las clases bajas.

No Todo es Permanente (1995) representa un parte aguas dentro de los documentales que analizamos en dos sentidos: por un lado es un documental interactivo y conceptual, que si bien se relaciona en cuanto a estilo con *Explotados y Explotadores* (expositivo y conceptual), la diferencia es que, *No Todo es Permanente* no va directamente a sus conceptos ni los explica esquemáticamente según la visión del realizador, sino que busca que los propios personajes desarrollen los conceptos a través del montaje de sus testimonios. Esto es significativo porque estamos ante una nueva tendencia, la de ubicar conceptos implícitos en la realidad y extraerlos mediante la aproximación cinematográfica; esta tendencia se expresará sobre todo en el CCC y estéticamente se caracteriza por la

⁵⁵ Ver I. Tabla General CUEC.

expresividad de la fotografía, la efectividad de la narración y el buen manejo del sonido y la música para crear atmósferas. La otra diferencia que presenta este documental respecto de los anteriores, es que voltea la mirada a un sector distinto de la sociedad: la clase media.

Los últimos dos documentales que analizamos del CUEC son dos ejemplos muy recientes de la forma en que las tres tendencias que identificamos se cruzan entre sí. Por un lado, *El Suicidio del Tiempo: Pável González* (2009), contiene la vocación de denuncia del cine militante, mezclada con la identificación de individuos como personajes. Estéticamente es un documental que, si bien no tiene una propuesta innovadora, refleja el cuidado de utilizar todos los elementos estéticos de la mejor manera posible y siempre de acuerdo a las exigencias del tema y de la intención del realizador. Por otro lado, *Los Desposeídos* (2009), es uno de los mejores documentales interactivos y conceptuales que encontramos, incluso en ambas escuelas, ya que retrata un mismo concepto desde dos personajes y es gracias a una sólida propuesta estética que, a través de la estructura narrativa, la fotografía y la mezcla de sonido, logra crear la atmósfera de un mismo tiempo y espacio cinematográfico, juntando en uno mismo a dos personajes tan lejanos.

El primer documental del CCC que analizamos fue *Elvira Luz Cruz, Pena Máxima* (1985). Si bien es un documental que descuida bastante la parte visual, la gran riqueza que tiene es la información obtenida en los testimonios, que reflejan una serie de excelentes entrevistas y un grado de interacción en confianza con los personajes; por otro lado, la estructura narrativa con la que organiza esos testimonios, siempre tejiendo un mismo relato a partir de lo que cuentan dos personajes. Esta característica de realizar documentales con modalidad interactiva es una de las primeras tendencias que se observan en el CCC.⁵⁶

La Neta no hay Futuro (1987), es el siguiente documental que analizamos del CCC. Es un documental conceptual que se caracteriza por desarrollar los conceptos centrales a partir de una importante interacción con los personajes, es decir, son ellos quienes se definen y plantean los conceptos que se desarrollarán a lo largo del documental. Visualmente, resulta mucho más cuidado que el anterior, sobre todo en el sentido de la fotografía que capta la esencia del tema y aprovecha su expresividad plástica.

⁵⁶ Ver 7. Tabla modalidades CCC.

Matilde Landeta (1992) es otro documental interesante porque profundiza en un tema de interés general a partir de un acercamiento que pudo haberse quedado como una simple semblanza; es decir, detrás de la trayectoria de la primera directora del Cine Mexicano, encuentra un pretexto para abordar la equidad de género. También es interesante porque tiene una propuesta estética concreta basada en su estructura narrativa. El documental está estructurado a manera de *making off*, lo cual guarda mucha relación con el tema si recordamos que la vida del personaje gira alrededor del cine. Finalmente, el resto de los elementos estéticos están pensados en relación a esta estructura narrativa.

A continuación analizamos a tres documentalistas que en nuestra opinión representan lo más destacado en la producción del CCC. Primero está Juan Carlos Rulfo con *El Abuelo Cheno y Otras Historias* (1995); una de las grandes aportaciones de este documental es su estilo poético trascendental, ya que no encontramos otro documental con este estilo en ambas escuelas.⁵⁷ El estilo poético trascendental podemos definirlo como una reinterpretación artística de la realidad, es decir, a partir de un hecho concreto, el realizador identifica una serie de temas o conceptos implícitos que después desarrolla mediante el empleo artístico de la narrativa, la fotografía, el sonido, la música y la edición. Gustavo García, quien fue profesor de Juan Carlos Rulfo en la carrera de Comunicación Social de la UAM Xochimilco, nos dio una pista para comprender el porqué del estilo poético en *El Abuelo Cheno*, comenta que aun antes de estudiar cine, Juan Carlos admiraba y tenía como referencia a Andrey Tarkovsky, “el gran poeta ruso”.⁵⁸

El segundo de estos tres documentalistas es Everardo González con *La Canción del Pulque* (2005). El documental es al mismo tiempo una revisión del panorama de problemáticas del pulque y un ensayo sobre el amor y el desamor, la amistad, la vida, la miseria y la religiosidad, entre otros conceptos evidentes; pero va más allá, en conjunto, estos conceptos desarrollados nos llevan a identificar un concepto general: la pulquería como espacio de resistencia cultural y el pulque como símbolo de esa resistencia. Consideramos que es uno de los documentales conceptuales más ricos en ambas escuelas, a la par quizá de *Los Desposeídos* del CUEC.

⁵⁷ Ver 12. Tabla de estilos CUEC y CCC.

⁵⁸ Entrevista a Gustavo García, Anexos p.134

El tercero es Francisco Vargas con *Tierra Caliente, se Mueren los que la Mueven* (2003). La importancia de este documental es el compromiso que muestra con un personaje y con una tradición, dándole la voz que no tiene en los medios convencionales a un sector cultural que está bastante olvidado. El documental es un bello testimonio del lamentable estado en que se encuentra la música tradicional de Tierra Caliente en Guerrero, es un documental invaluable por la calidad con la que registra aquellas canciones y por la expresividad de la fotografía con la que retrata a aquellos personajes.

Estos tres realizadores comparten una característica: son egresados de la carrera de Comunicación Social de la UAM Xochimilco antes de ingresar al CCC. Sería impreciso decir que sus logros como documentalistas se deben atribuir exclusivamente a su formación en la UAM; sin embargo, nos atrevemos a decir que la formación con una visión comprometida con la sociedad que promueve en esta Universidad, influye de manera significativa en la visión que tienen estos tres realizadores sobre el cine documental.

Los siguientes dos documentales que analizamos fueron *En Pocas Palabras* (2003) y *Santa Rita* (2003). Al respecto podemos decir que son dos documentales que escogimos por la trayectoria de sus realizadores. Mariana Chenillo es la realizadora de *En Pocas Palabras* y actualmente es una directora destacada en el cine y la televisión mexicana; sin embargo, tenemos que decir que su documental, si bien aborda de manera clara un tema importante, no tiene la fuerza y la riqueza estética que vemos en los documentales de su época en el CCC. Por su parte, después de dirigir *La Canción del Pulque*, Everardo González realiza *Santa Rita*, en el cual, consideramos que se queda muy lejos de lograr un documental destacable como el anterior.

Finalmente, llegamos a dos documentales que representan una nueva tendencia, *La Palomilla Salvaje* (2006) e *Intimidaciones de Shakespeare y Victor Hugo*. Son los dos únicos documentales con estilo literario, ya que basan su propuesta estética en una estructura narrativa cercana a los relatos tradicionales de ficción. Una de las principales fortalezas de este estilo es identificar las motivaciones de las personas y el drama inherente a la vida real. *La Palomilla Salvaje* se estructura como una comedia trágica, mientras *Intimidaciones de*

Shakespeare y Víctor Hugo tiene toda la estructura de un relato de suspenso, al estilo de la novela policiaca o el Cine Negro.

Con respecto al CCC, podemos concluir que una de las tendencias más marcadas es la realización de documentales con un fuerte grado de interacción con los personajes, los cuales siempre son individuos, esto lo vemos desde *Elvira Luz Cruz, Pena Máxima*. En el caso de los documentales conceptuales, siempre desarrollan el tema desde un o dos personajes centrales, como el caso de *La Canción del Pulque*. El estilo poético trascendental de *El Abuelo Cheno y Otras Historias* podemos atribuirlo más a la visión del realizador que a una tendencia en conjunto. Por su parte, el estilo literario de *La Palomilla Salvaje y de Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo*, podemos atribuirlo a dos cosas, por un lado, una evolución en la tendencia marcada de identificar personajes individuales, y por otro lado, a la trayectoria del CCC, siempre más apegada al cine de ficción.

Al comparar ambas escuelas, la única diferencia clara que identificamos es la ausencia de un cine militante en el CCC y por lo tanto, un cine que aborde las temáticas de los movimientos sociales y que tenga a grandes masas como personajes centrales; este hecho lo podemos atribuir a la visión con la que fue formada la escuela, apegada a la industria cinematográfica establecida. Por otro lado, la ausencia de documentales con estilo poético trascendental y literario en la muestra que analizamos del CUEC, es otra diferencia importante que tiene que ver con la forma en que fueron evolucionando sus estilos, pero también con la visión de sus realizadores, como el caso específico de Juan Carlos Rulfo.

Es importante decir que a través del Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental, logramos identificar algunas de las particularidades de las propuestas estéticas más importantes en ambas escuelas, viendo así que son muchos los elementos que influyen en el desarrollo de cada una de ellas. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que en esta investigación no pudimos profundizar más en cuanto a identificar los alcances y las influencias que tuvo cada una de ellas en el resto de las producciones documentales, lo cual se lograría a partir de un análisis a una muestra no sólo significativa como la nuestra, sino representativa, es decir, eligiendo una cantidad proporcional de documentales por década, según el número total de producciones.

Otra de las limitaciones de esta investigación, que no podemos dejar pasar, es el hecho de que el Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación Documental, al estar pensado como un análisis de discursos filmicos (películas terminadas) no contempla el análisis de la vida y trayectoria del realizador, por lo que pueden quedar fuera muchas claves que nos llevarían a entender sus motivaciones.

Una limitación más en esta investigación es el análisis de las herramientas tecnológicas que se utilizaron para la realización del documental, cámaras y equipos de edición, entre otras cosas, lo cual repercute directamente en la plástica y por tanto en la estética de los documentales; tampoco se hace aquí una revisión detallada del impacto que ha tenido la incorporación de nuevas tecnologías en el cine documental, que sin duda es un tema muy amplio e importante. Sin embargo, es necesario aclarar que estas limitaciones no necesariamente representan descuidos por nuestra parte, sino que responden más bien a una cuestión de tiempo y espacio.

Sin embargo, consideramos que esta investigación representa un esfuerzo importante en la revisión de documentales estudiantiles sobre los cuales prácticamente no se ha hablado en bibliografía especializada y que son claves en el quehacer cinematográfico del país, además de representar un invaluable testimonio de hechos que marcaron la vida política, social y cultural de México. Sin olvidar también que el cine estudiantil ha sido siempre un espacio libre para el tratamiento de diversos temas, censurados en otros medios, además de la importancia en la experimentación de nuevas propuestas estéticas.

Por último, nos parece importante mencionar que en los últimos años, el cine documental ha recuperado un espacio importante, no sólo en términos de producción como pasó con el *boom* de realizaciones en los años noventa, sino en las salas cinematográficas comerciales. Por lo tanto, creemos que esta investigación, quizá de manera modesta, pero contribuye a entender los antecedentes de esta tendencia.

Bibliografía

Aldape López, Abigail Elsa y Cruz, Mejía, Iván Michael: *Historia del Cine Documental en México (1896-2008)*. México.

Aumont, Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc: *Estética del cine: Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (1989) Ediciones Paidós, Barcelona.

Ayala Blanco, Jorge: *La Fugacidad del Cine Mexicano*. México.

Barnouw, Erik: *El Documental: Historia y Estilo*. Gedisa, España, 1998.

C. Sánchez Rafael: *Montaje Cinematográfico: Arte de movimiento*. La Cirujía. Argentina, 2003.

Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Paidós Comunicación. España. 1983.

Dizier, Saint: *Cinemas D' Amerique Latine*, Núm.17.

Eisenstein, Sergei: *El sentido del cine*. Siglo XXI. 1974.

Gaudreault, André y Jost, Francois: *El relato cinematográfico*. Paidós, Barcelona. 1995.

Gutiérrez Macotela, Norma Liliana: *El Cine Documental en México: 1970-1995*. México, 1997, 85p.

Ivens, Joris: *La Cámara y Yo*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México.

Joskowicz, Alfredo: *El Documental como memoria histórica*. México, 2009

Ledo, Margarita: *Del Cine-Ojo a Dogma95: Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, 2004. España.

Medina Herrera, Rodolfo: *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC*. México, 2010, 70p.

Dirección General de Planeación: *Memoria 2000*, UNAM.

Mendoza, Carlos: *La Invención de la Verdad*. México.

Meza Baca, Roberto Roy: *El Cine Documental de Cortometraje Como Elemento para la Formación y Manejo del Público Cinematográfico*. México, 1979.

Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine: las estructuras*. España. Siglo XXI, 1978.

Nichols, Bill, *La Representación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, Ed. Paidós: Barcelona, 1997.

Niney, Francois: *La Prueba de lo Real en la Pantalla: Ensayo Sobre Principio de Realidad Documental*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México.

Olvera Tapia, Gerardo: *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC*. México.

Pichardo Muñoz, Eva: *El Cine Documental en México (1963-1976)*. México, 1985.

Rovirosa, José: *Ocho Entrevistas a Documentalistas*. México.

Sánchez Valaguez, Erick Braulio: *Cine Documental Contemporáneo en México*. México, 2009.

Torreiro, Casimiro y Josexo Cerdán: *Documental y Vanguardia*. Cátedra, España. 2005.

Universidad Nacional Autónoma de México: *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC 1963-88.*, UNAM 1988.

Velleggia Susana: *La máquina de la mirada: Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Altamira, 2009. Argentina.

Weinrichter, Antonio: *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Ed. T&B, Madrid. 2004.

Xavier, Ismail: *El discurso cinematográfico: La opacidad y la transparencia*. Manantial, 2005. Argentina.

Yunez Islas, Ma. Eugenia: *La Incidencia del CUEC y CCC en el Actual Cine Mexicano*. México, 1998.

Bibliografía tomada de Internet:

www.eldocumentalmexicano.org

www.cuec2010.unam.mx/pagina/es/5/centro-universitario-de-estudios-cinematograficos

www.planeacion.unam.mx

<http://132.247.12.15:10003/archivoCECU/ponsemloc/ponencias/853.html>

www.difusioncultural.unam.mx/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=61

www.cinefiliascursos.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=1

www.escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias

www.imd.org.ar

www.cinegarage.com

www.mediaartists.org

www.cuec2010.unam.mx

www.golemproducciones.com

<http://www.informador.com.mx/cultura/2011/262763/6/el-ccc-nuevo-miembro-de-fiaf.htm>

Audiovisual:

Salvador, Aguirre: *Trigésimo Aniversario Centro de Capacitación Cinematográfica*, CCC. 2005.

Anexos

Lista de Documentales producidos en el CUEC

1. *Cerámica* (1965) José Rovirosa Macías
2. *José Guadalupe Posada* (1966) Manuel González Casanova
3. *Tamayo* (1967) Manuel González Casanova
4. *La manda* (1968) Alfredo Joskowicz
5. *El grito* (1968) Leobardo López Arretche
6. *Leobardo Barrabás (parto sin temor)* (1969) Leobardo López Arretche
7. *La pasión* (1969) Alfredo Joskowicz
8. *Historia de un libro* (1970) Javier Audirac
9. *Al descubierto* (1971) Mitl Valdez Salazar
10. *Convento del Carmen, siglo XVII* (1971) Javier Audirac
11. *Almoloja de Juárez* (1972) José Barberena
12. *No nos moverán* (1972) Breny Cuenca
13. *Periférico* (1972) Juan Humberto Caldera Ortiz
14. *Oaxaca* (1973) Javier Audirac
15. *Productividad* (1973) Víctor Kuri
16. *Los albañiles* (1974) Taller de Cine Octubre
17. *El circo* (1974) Henner Hofmann
18. *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974) Taller de Cine Octubre
19. *Explotados y explotadores* (1974) Taller de Cine Octubre
20. *S.O.S.* (1975) José Chaurand
21. *Strip tease* (1975) Carlos Álvarez
22. *Ariel limón* (1976) Ramón Aupart
23. *Dos jornales* (1976) Alejandro Aguilar
24. *Poesía de vejez y amor* (1976) Antonio del Rivero
25. *VII Juegos Panamericanos* (1976) Patricia Gilhuys
26. *Tauromaquia* (1976) José Chaurand
27. *20 de marzo* (1976) Alberto Cortés
28. *Apariencias 1, 2, 3* (1977) Antonio del Rivero
29. *Apuntes para asa branca* (1977) Daniel da Silveira
30. *La marcha* (1977) Alberto Cortés, Alejandra Islas y Juan Mora
31. *Puerto Rico, una crisis histórica* (1977) Taller de Cine Carimbo
32. *Sonora* (1977) Reyes Bercini
33. *Todo cabe en un jarrito* (1977) Jorge Acevedo y Antonio Saborit
34. *Amnistía* (1978) Carlos Mendoza
35. *Así nomás es la vida* (1978) Javier Ortiz Tirado Kelly y Sergio Román
36. *La Boquilla* (1978) Alejandra Islas
37. *Desempleo* (1978) María Elena Velasco
38. *Los desocupados* (1978) Jorge Amézquita
39. *Ensayos* (1978) María Antonieta Álvarez
40. *Está trabajoso* (1978) Diego Sandoval
41. *Iztacalco, Campamento 2 de Octubre* (1978) José Luis González Ramírez

42. *Loiza Aldea* (1978) Antonio Betancourt y Douglas Sánchez
43. *Luz en las estrellas (yo para qué quiero...)* (1978) Antonio del Rivero
44. *Nicaragua, ¿cuál es la consigna?* (1978) Leo Gabriel y Adrián Carrasco Zanini
45. *El reto* (1978) Lisskulla Moltke-Hoff
46. *Todos al deporte* (1978) Jorge Acevedo
47. *Uruguay, testimonio de El Infierno* (1978) Daniel da Silveira
48. *Cañeros* (1979) Rubén Rincón
49. *Chapopote* (1979) Carlos Mendoza y Carlos Cruz
50. *Danzón pa' que lo baile El Muerto* (1979) Antonio del Rivero
51. *Ellos, los tres* (1979) Javier González Andujo
52. *El más acá del más allá* (1979) José Iván Santiago
53. *Muito romántico* (1979) Daniel da Silveira
54. *Oaxaca* (1979) Carlos Escamilla
55. *Rompiendo el silencio* (1979) Rosa Martha Fernández
56. *San Ignacio (río muerto)* (1979) José Rodríguez, Jorge Sánchez y Jaime Tello
57. *Santa Fe de la Laguna* (1979) José María Espinasa
58. *Tlayacapan en la mira* (1979) Rafael Rebollar
59. *A jergazo limpio* (1980) Jorge Amézquita
60. *Ayahualulco* (1980) Craig Baker
61. *Ciudad oculta* (1980) Pedro Reygadas
62. *Comandante Carlos Fonseca* (1980) Adrián Carrasco Zanini
63. *Los Horcones* (1980) Milvia Piazza Suprani
64. *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1980) Alejandra Islas Caro
65. *Mujer, así es la vida* (1980) Armando Lazo
66. *La mujer en la Revolución Nicaragüense* (1980) Adrián Carrasco Zanini
67. *Que se chingue el universo* (1980) Marco Aurelio Sosa
68. *Tenochtitlan* (1980) Jorge Pérez-Grovas
69. *El viejo y la revolución* (1980) Victor Manuel Velasco Caicedo
70. *Yaxcaba: testimonio a Carrillo Puerto* (1980) Mario Helguera
71. *La bella durmiente (despierta sola)* (1981) Pedro Reygadas Robles
72. *El blues* (1981) María Antonieta Álvarez MacDonal
73. *Cavañis* (1981) Mario Helguera
74. *Un crucero* (1981) Roberto Sosa
75. *El chahuistle* (1981) Carlos Mendoza y Carlos Cruz
76. *Monimbó es Nicaragua* (1981) Adrián Carrasco Zanini
77. *El motor principal* (1981) Karin Albers
78. *No es por gusto* (1981) María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara
79. *Ponce y la guitarra* (1981) Mario Helguera
80. *Tlayacapan, cuarto viernes* (1981) Alberto Rentería y Germán García Guerrero
81. *A ver si estas garritas dejan pa' algo* (1982) Javier Rivera
82. *La Curva* (1982) Javier Rivera, Marco Aurelio Sosa y Sergio Valdés
83. *Charrotitlán* (1982) Carlos Mendoza y Carlos Cruz
84. *De vez en cuando, no siempre* (1982) Leopoldo Best
85. *El edén bajo el fusil* (1982) Salvador Díaz y Pedro Reygadas
86. *Tigrito* (1982) Karin Albers

87. *¡Los encontraremos!* (Represión política en México) (1983) Salvador Díaz
88. *Mi vida no termina aquí* (1983) María Eugenia Tamés y Alfonso Morales
89. *Nosotros los serranos* (1983) Colectivo Minibruto
90. *Vamos al cine... te lo disparo* (1983) Laura Rosseti
91. *Abuso de autoridad* (1984) Colectivo Jim Morrison
92. *Como me ves, te verás* (1984) Leopoldo Best
93. *Gráfica* (1984) Laura Íñigo
94. *Juchitán* (lugar de las flores) (1984) Salvador Díaz
95. *La quimera del oro negro* (1984) Pedro Reygadas
96. *Laberintitis* (1985) Gisela Iranzo
97. *Donde resbalan los tiempos* (1985) Eugenio González Cánovas
98. *Jesu, S. A.* (1986) Ana Luisa Liguori Hershcopf y Eduardo Sepúlveda Amor
99. *Para muestra, un botón* (1986-1987) Gabriela Espinoza Cabrera
100. *Xenófobo* (1986-1987) Óscar Emilio Eguía Hernández
101. *Dos estrellas* (1987-1988) Ciro Cabello Guevara
102. *Una vida por la libertad* (1987-1988) Teresa Carvajal Juárez
103. *Jesús Contreras* (1990) Nancy Ventura Ramírez
104. *Olmeca* (1990) Fernando Altamirano
105. *Después del sismo* (1991) Eduardo Salazar Pérez
106. *El señor del honguito* (1991) Jorge Pérez Solano
107. *Pepenadores* (1992) Rogelio Martínez Merling
108. *Pueblo viejo* (1992) Nancy Ventura Ramírez
109. *Yo existo y estoy aquí* (1992) José Luis Álvarez Hidalgo
110. *Tijuana, una leyenda negra una ciudad de paso* (1994) Hiram Cervantes Mena
111. *Vida mecánica* (1993-1994) Roberto Bolado Muñoz
112. *No todo es permanente* (1995-1996) Fernando Eimbcke Damy
113. *Elecciones generales en Uruguay* (1995) César de Ferrari Manevich
114. *Jijos de la crisis* (1996) Carlos Mendoza Aupetit
115. *Los guardianes del volcán: Popocatepetl (cerro que humea)* (2001) Tonatiuh Martínez
116. *La nostalgia del paraíso* (2001) Jorge Estrada
117. *Sombras que pasan* (2001) Érika Ávila y Ernesto Contreras
118. *Tijuana en tejas* (2001) Enrique Ojeda Cástol
119. *La virgen Lupita* (2001) Ivonne Fuentes Mendoza
120. *¡Cácaro!* (2002) César Gutiérrez y Andrés García
121. *Mientras dormías* (2002) Bertha Aguilar
122. *La música en oferta* (2002) Rodrigo Villa
123. *Ni una más* (2002) Alejandra Sánchez
124. *Paseo interior* (2002) Miguel Ortiz
125. *La casa de las bellas durmientes* (2003) Daniela Paasch
126. *Déjalo ser* (2003) José Manuel Cravioto
127. *Domando fuego* (2003) Enrique Ojeda
128. *Maíz: experimento invisible* (2003) Eréndira Valle
129. *La sangre de adentro* (2003) Martí Torrens
130. *Súper Astro* (2003) Marco Rubio
131. *Acciones en ruta* (2004) César Gutiérrez Miranda

132. *Bajo la tierra* (2004) Lola Ovando y Juan Manuel Sepúlveda
133. *El Charro Misterioso* (2004) José Manuel Cravioto
134. *Evitando la extinción del unicornio* (2004) David Gerstein Villanueva
135. *Filmografía del CUEC* (2004) Benjamín Cabral
136. *Homo consumens* (2004) Mario Guerrero y Carlos Muñoz
137. *Jis* (2004) Luis Ricardo Ramos
138. *Largo viaje* (2004) Rubén Montiel
139. *La mujer verde* (2004) Alejandro Ramírez Corona
140. *El Pardito* (2004) César Talamantes
141. *Sencillamente Guty* (2004) Pablo Mendoza
142. *25 días de lluvia y sol* (2004) Alejandro Zuno y Laura Isabel Pino
143. *Julieta* (2005) Astrid Rondero
144. *Tamtoc, el lugar de las nubes* (2005) Víctor Dávila Camacho
145. *La Querencia* (2005) Ángel Sebastián Cortés
146. *La luz del hombre* (2005) Victor Velázquez
147. *El Organillero* (2005) Enrique Vázquez Sánchez
148. *El Imperio de un milagro* (2005) Silvia Lucero
149. *Espacio de vuelta* (2007) Argel Rojo
150. *La mutilación de San Pedro, según San Xavier* (2007) Olivia Portillo Rangel
151. *Raíces* (2007) Federico Cecchetti
152. *Hamac Caziim* (2007) Jerónimo Barriga
153. *Danza Butoh* (2007) Moisés Jonathan Magos Chong
154. *Bandera de cuatro colores* (2007) Alfonso Virués
155. *Piratería* (2007) Santiago Torres Pérez
156. *Praznik (Celebración)* (2007) Masha Kosturina

Lista de Documentales producidos en el CCC

1. *Con los pueblos del mundo* (1974) Carlos Ortiz Tejeda
2. *Cuida al hijo que ha nacido* (1975) Oscar Menéndez
3. *Límite* (1977) Juan Arturo Brennan
4. *Con los pies en la tierra* (1985) Salvador Aguirre, Pablo Gómez Sáenz
5. *Elvira Luz Cruz, Pena Máxima* (1985) Ana Diez, Dana Rotberg
6. *Fonqui* (1985) Juan Guerrero, Carlos Monsiváis
7. *El Ring no era cuadrado* (1987) Antonio Diego, Moisés Ortiz Urquidí
8. *Chapultepec* (1987) Xavier Pérez Grobet
9. *Nina* (1989) Ángeles Sánchez
10. *Jaripo* (1990) José Luis Martínez
11. *Strawberry Sunday* (1990) Claudio Valdez Curi
12. *Pero se sigue viviendo* (1991) Jorge Aguilera
13. *Cómo se filmó La mujer de Benjamín* (1991) Carolina Amador, Juan Carlos Rulfo
14. *Resurrección* (1992) Jimena Perezabal
15. *Matilde Landeta* (1992) Patricia Martínez de Velasco
16. *Antes de la música* (1992) Laura Galdos, Claudia Valdez Kuri
17. *Un vestido Blando como la leche nido* (1993) Carlos Carrera

18. *El abuelo Cheno y otras historias* (1994) Juan Carlos Rulfo
19. *Sombras de la Malinche* (1994) Carlos Carrera
20. *Un poquito de Agua* (1995) Camilo Tavares, Francisco Zapata
21. *Las compañeras tienen grado* (1995) Guadalupe Miranda, María Inés Roqué
22. *El café y la muerte* (1996) Antonio Isordia
23. *El Café y Jesús* (1996) Luciano Larobina
24. *Café Villarías* (1996) María Inés Roqué
25. *Ángel es cafenauta* (1996) Fabrizio Prada
26. *Las fuentes perdidas* (1998) Guillermo Errecalde
27. *Cuentos Chinos* (1998) Luciana Kaplan
28. *De Flores y ciudades* (1999) Lucrecia Gutierrez
29. *La amnistía de la tierra* (2000) Juan Carlos Domínguez
30. *Y los años Ban* (2001) Andrea Casar
31. *Los Zapatos de Zapata* (2001) Luciano Larobina
32. *La Cuarta casa, un retrato de Elena Garro* (2001) José Antonio Cordero
33. *Pichirilo* (2002) Álvaro Curiel
34. *San Vicente de Chupaderos* (2002) Bulmaro Osornio
35. *Los Murmullos* (2003) Gabriel Hernández Tinajero
36. *Chacahua* (2003) Alexis Rodil
37. *Recuerdos* (2003) Marcela Arteaga
38. *En pocas palabras* (2003) Mariana Chenillo
39. *Mi casa es tu casa* (2003) Madeline Bondy
40. *Lo que quedó de Pancho* (2003) Amir Galvan Cervera
41. *Papá Iván* (2004) María Inés Roqué
42. *Trópico de Cáncer* (2004) Eugenio Polgovski
43. *Tlahuelpuchi* (2004) Fabiola Ramos
44. *Tierra Caliente, se mueren los que la mueren* (2004) Francisco Vargas
45. *Relatos desde el encierro* (2004) Guadalupe Miranda
46. *La requisita* (2004) Martín Boege
47. *1973* (2005) Antonio Isordia
48. *Seguir Siendo* (2005) Emiliano Altuna
49. *Caballo entre rejas* (2006) Sula Eremberg, Laura Imperiale
50. *La palomilla salvaje* (2006) Gustavo Gamou
51. *Camino* (2006) Berenice Manjarrez
52. *Bardo* (2007) Gabriel Mariño
53. *Ser Isla* (2007) Eun-hee Ihm
54. *Diabla Blanca* (2007) Lauracarmen Magaña
55. *¿Quién soy tú?* (2007) Pavel Aguilar
56. *Su mercé* (2007) Isabel Muñoz
57. *Dolor Crónico* (2008) Santiago Esteinou
58. *Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo* (2008) Yulene Olaizola
59. *Perpetuum Mobile II* (2008) Dora Juárez

Entrevista a Mario Luna

¿Podría contarnos cómo fue que después de estudiar diseño y algunos cursos de animación y foto fija, decidió dedicarse al cine?

Nunca había pasado por mi mente dedicarme al cine, sino que fue precisamente la foto fija. Yo estaba en el club fotográfico de México y un día apareció por ahí un maestro de fotografía que se llamaba Alejandro Parodi, él era un maestro con el cuál podías estar platicando y tener una charla impresionante, su vida había sido desde niño en el cine a lado de Alex Phillips y con gente factor toda su vida, entonces traía una información tremenda. Él veía la fotografía como un diamante que tenía muchas facetas y en la fotografía podía caber todo, dentro de esas facetas nos hablaba mucho de filosofía como una parte importante en la reflexión dentro de la imagen y en algunas ocasiones que salíamos de repente de reventón, hablábamos de iluminación y seguíamos la platica siempre, entonces ahí me empezó a interesar y la pregunta era: ¿cómo alumbrar esto? También tenía dos compañeras fotógrafas y ellas estaban haciendo una investigación con Alex Phillips, mostrando su vida y ellas entraron aquí a la escuela, entonces me dijo Alejandro: ¡Pues éntrale, éntrale al cine! y pues me apunté, pero yo no sabía nada de cine.

Me puse a estudiar y a formarme para entrar aquí y lo que yo tenía de fuerte aquí era la fotografía. No entré directamente, había en ese tiempo la parte de oyentes y logré meterme por ahí y me quedé, obviamente apoyado por Alejandro que daba clase acá y logré quedarme. El cine se convirtió en mi vida, bueno en parte, porque nunca dejé de dibujar ni hacer animación tampoco. Terminando la carrera aquí, el profesor González Casanova murió. Era el maestro que teníamos entonces y ya habían pasado aquí una gran cantidad de maestros, como Hernández Bravo, en fin, no podían dejar la clase sola, entonces nos dijeron que nosotros daríamos la clase a nuestros compañeros y eso aumentó la parte de dedicarme al cine y entramos a la parte de maestros, ya tengo aquí como treinta y cuatro años de maestro en el CUEC.

¿Cuáles son los momentos más importantes que ha tenido la escuela y cómo ha sido en tu caso ese cambio de alumno a maestro? ¿Cómo has vivido esos momentos importantes?

Yo todavía no estaba aquí en el 68, estaba en la escuela de San Carlos, ahí me agarró el movimiento, pero, como se los comentará Alfredo, la escuela estaba en un momento en el que había un pensamiento ideológico todavía fuerte y el cine no se escapaba de eso, entonces una de las líneas paralelas que va motivando esto fue francamente *El Grito*, se da un movimiento, todo el mundo sale a filmar de la escuela y con esa gran cantidad de material, Alfredo, Leobardo... aparte con todo el material que capturan todos los demás compañeros de fotografía armaron una gran cantidad de material importante y lograron

hacer *El Grito*. De ahí se viene una tradición a la escuela, vienen otros grupos; cuando yo entro estuvo el Grupo Octubre que también era un cine muy militante, participante, todo era social, de movimientos, en fin.

Y después, la escuela va entrando en diferentes momentos en los que va cambiando según la realidad, por ejemplo de esos momentos fuertes que hubo; después nosotros entramos en una generación de ficción, mi tendencia en el fondo era, después lo descubrí, más hacia documental porque a mí me gustaba mucho la foto fija, porque tienes otra perspectiva desde la imagen de la realidad, sales a captar la realidad, de profundización, detectas muchas cosas entonces como que era más cercano hacia eso. Esto lo pude ver en mis películas, películas que hice aquí en la escuela, gané Arieles con esas películas, eran en el sentido social francamente. Mi mundo era el barrio, era lo que yo conocía y era eso lo que yo expresaba. Entonces, me di cuenta de que ahí se podía integrar la parte viva de personajes directos, los personajes de vecindad eran mis actores y lo incorporaron después Ernesto Gómez Cruz, los personajes se integraban físicamente y perfectamente al ambiente, ellos eran los que jalaban a los demás; entonces, como que todas las películas que hice, que fueron tres de treinta minutos como director y como fotógrafo, eran en ese sentido, estaba muy ligado el asunto.

Al mismo tiempo eran participes José Luis García, Rafael Montero que son directores de cine y también me integré a la ficción y la ficción fue la que me dio elementos de trabajo para la fotografía documental, para ser más preciso en director de documental. Nosotros no teníamos mucho equipo aquí para trabajar, lo que tenemos ahorita es una barbaridad a lo que teníamos antes, alumbrábamos con dos o tres focos de casa y cuando llegaba a la Sierra no tenía nada con que alumbrar, alumbraba con espejitos de sol y con lo que encontrara, era quitarle el techo a las casas o sea me las ingeniaba de mil maneras con base en la experiencia fotográfica que yo tenía de cómo alumbrar. La otra parte de documental que fue minuto a minuto fue la foto fija, eran diferentes las imágenes y captaba a alguien que entablaba una relación directa con el medio, con diferencia de alguien que viene de la ficción y que no entiende todavía ese auto proceso que es más largo, hasta la fecha sigo haciendo foto fija, soy callejero, salgo a la calle con mi cámara.

Después de nosotros viene una generación de chavos muy abusados en los que me brinco hasta la generación de Malkovich, Cuarón, chavos con una visión ya muy desarrollada de la imagen, que ya son hijos del video y toda esta cosa. Vienen con esa visión y eso transformó la escuela también, en ese momento la escuela entró también a un proceso de más organización en el plan de estudios y se enfocó más hacia la ficción y eso es cierto porque tenemos más ficción que documental. Entonces las cosas fueron surgiendo, depende también de como socialmente las generaciones venían evolucionando y se estableció el documental y después salió otra generación muy clavada en el documental que forma Carlos Mendoza aparte de Octubre y con Jean Rouch y todo este movimiento de *Cine*

Directo, Cinema Verité y ellos fueron clavándose haciendo juntos otro tipo de documental. De ahí salió *Chapopote* y todas estas películas de Carlos y después otros alumnos se clavaron también muy fuerte en la investigación documental y sí, iba más o menos a ese nivel. Luego tuvo un bajón el documental, de repente nos quedamos un poquito atorados, si seguían sacando documental pero no con el impacto que tenía con esta gente. Y la escuela, a partir de este cambio que hizo Alfredo con el plan de estudios siguió hasta la fecha, lo próximo que estamos buscando es un nuevo plan de estudios, el documental va a tener otra vez más fuerza, va a haber una vuelta y más apoyo, incluso está planteada una licenciatura en documental a futuro, no sabemos cuando se dé pero se está trabajando eso y bueno, esa va a ser otra forma de ver la parte documental.

La escuela desde ese punto de vista ha venido evolucionando de acuerdo a las condiciones que se han dado, nosotros ya nos estamos acercando bastante fuerte pero tuvimos un rezago digital, un rezago en toda la parte de video y nos quedamos un poco atrás a lo que el CCC si hizo muy rápido, ellos están mucho antes con los sistemas digitales, ellos pueden revisar todo un proceso completo filmando en el formato que tú quieras y puedes terminar en 35 mm. o en lo que quieras porque tienen todos los aparatos para hacerlo, nosotros nos rezagamos un poco, esperemos que pronto ya le demos el estirón y estemos empatados ahí.

Yo creo que uno de los beneficios que tiene la escuela ha sido la formación de sus maestros, se han sabido adecuar a las condiciones, han evolucionado y aparte de tener el conocimiento y desarrollar la parte didáctica, esas son de las cosas que ha aportado también la escuela. La mayor parte de los que están en el cine ahorita son egresados del CUEC y andan por todos lados también. Entonces creo que es un punto favorable para la escuela en cuanto a la difusión, a la información y educación de cine. Todo este tiempo fue un punto muy fuerte en la estructura de los maestros que estamos aquí, porque favorece en cierta manera el que estás por contrato, por la universidad, y no estás entrando y saliendo, sino que el alumno sabe que si tiene su materia, no es un “a ver si se fue el maestro”. Por ejemplo, si tienes un proyecto pues te vas y dejas a alguien que te apoye y puedes hacerlo, realmente estás retroalimentándote continuamente, ya sea haciendo tus propios proyectos o haciendo un proyecto por medio de investigaciones o plaza de año sabático y tienes una investigación o libros; es otra cosa buena que tiene la escuela, que generamos una buena cantidad de material relacionado con el cine en cualquier aspecto entonces creo que hay cosas bastante positivas en ese desarrollo, también hay momentos de descanso pero va para adelante.

¿Cómo ha impactado tu trabajo en específico y el trabajo que ha realizado el CUEC en los documentales hacia la sociedad?

En lo que respecta a mi trabajo, yo siempre me manejé en documentales no pagados, por compromiso, o en el caso del INI que pasé varios años trabajando en documental

etnográfico, es la línea que me gusta trabajar y se hace un poco bajo la línea clásica de documental y ha impactado de tal manera que el trabajo que hemos hecho no es trabajo que se pierda y sea conservable, por ejemplo, fue muy importante cuando de chavo fui a Europa y conocí el Museo del Hombre en París, y vi la importancia que tenía la preservación de documentos como el archivo etnográfico, porque ibas a hacer historia, o sea ibas a registrar lo que pasó en un momento dado y lo que se va a conservar, es esa parte importante del documental.

La otra parte fue también por política, porque cada vez que había movimientos salíamos con las cámaras siempre a las huelgas, marchas, manifestaciones y todo, siempre había ese trabajo político. Ahora estoy metido en otras cosas, por ejemplo, hay una línea de trabajo de experimentación y como de destacar valores humanos. No todo es malo y siempre hay gente que hace cosas interesantes desde el punto de vista cultural, por ejemplo, y que están perdidas por ahí. Una cosa bien importante que es con lo que me llevé este trabajo, es que están contentos con lo que haces, poca gente puede decir eso, entonces eso influye mucho en el trabajo. Toda esta parte del placer de hacer. Ando metido ahorita en esas cosas con mis amigos que son pintores, cantantes, y todo esto que está por ahí y quedará alguna cosa. También hice un documental de una hora, resultó bastante interesante el asunto porque me salí con mi cámara e hice unas cosas bonitas. Con todos los sistemas actuales de grabación, tú sales con tu cámara y puedes hacer todo sin ninguna bronca, incluso lo pasamos ahí en la UAM, hace unos tres años y quedó un testimonio de una hora que con nuestros propios medios, salíamos ahí a venderlo cuando había mítines, a venderlos de mano en mano y se recuperó, ganó todo esto y quedó también como un testimonio. Me gusta todo lo que deja algo, lo que queda y significa algo, lo que puede ser un testimonio para alguien, para que comprenda mejor lo que viene después, en fin, esa es la parte de documental que me gusta.

¿Cuáles consideras que son los factores que determinan la propuesta estética de un documental?

Es amplio, yo creo que este factor va de acuerdo al tipo de trabajo que tú quieres realizar. Vamos a suponer, hace como dos años tuve la oportunidad de participar como jurado en un festival de video, llegaron 110 ó 120 documentales y me los soplé todos; ahora, es la oportunidad para ver qué es lo que está haciéndose; encontrabas de todo, encontrabas desde lo más tecnificado; había un documental muy bonito que era sobre el corazón en 35 mm., con toda la tecnología del mundo, obviamente la calidad de la imagen era impecable; hasta el documental que hicieron sobre Atenco donde había unas imágenes estrujantes, directamente de la vida y con lo que podían y desde donde podían; eran como dos puntos extremos de una estética: una muy planeada, muy bonita y todo elaborado, y la otra que es muy real y tiene una estética muy precisa y que conmueve aunque no te guste, no puedes evitar tener una sensación de rechazo, piedad, compasión, etc. Son dos extremos y en esos

dos extremos te puedes mover en un rango amplísimo y el proyecto es lo que te va generando el asunto.

Vamos a suponer, un documental que hizo un amigo, Julio Galindo, que tiene una técnica sobre fotografía especial, fue para la presentación en una exposición, entonces, el mismo lugar, él y su trabajo, su luz, su forma de salir a la calle, y todo está marcando la parte que correspondía a la estética de ese trabajo. Si en un principio estaba otra persona y tiene otro tipo de trabajo, te vas por otro lado y el mismo proyecto te va dictando más o menos por dónde, porque aquí hay una parte importante, como fotógrafo y a la vez como director, tú tienes que impregnarte de la materia que vas a trabajar de alguna manera, y esta forma es conociendo a quién vas a hacerlo, conociendo sus lugares, sus hábitos, todo eso conforma el retrato de esta persona y ese retrato es lo que le da la estética personal en ese sentido. No sería igual si nos metemos a ver la vida de un pordiosero, como un documental que hicimos aquí con Malena Velasco sobre el desempleo, cuando otras secuelas también fuertes y salimos a filmar cosas de desempleo y había cosas dramáticas ahí y cosas en extremo, nos metíamos al lumpen y era dramatiquísimo aquello, entonces a veces recibíamos agresiones en la calle “¡Por qué están filmando, están denigrando al país!” Y bueno, depende de cómo lo quieras utilizar. Si le doy un manejo a esa imagen contraria a su contexto, obviamente que sí tendría otro proceso pero si la imagen va en ese proceso está reforzando y sirve para eso sin que dañe a nadie, o sea es un aspecto de la realidad que comprende una parte de lo que estás trabajando y por ahí va la parte estética.

¿Se puede decir que son las temáticas y las condiciones las que determinarían el tratamiento estético que le des?

En muchas formas sí y en otras formas lo impone la misma realidad porque en una de esas no sabes ni qué vas a encontrar. Por ejemplo, en el cine etnográfico llegábamos a un lugar donde se iba a celebrar una ceremonia que tenía años que no se hacía, o sea no hay el antecedente, vas a encontrar lo que encuentres y sobre eso armas todo tu boleta, entonces el punto de vista del fotógrafo ahí es hacer una revisión rapidísima de todo lo que tú tengas tiempo antes de ir a impregnarte de esto mejor, cuando llegas al lugar no tienes más tu experiencia, tu ojo analítico para descubrir las cosas más importantes que hay ahí y con eso jugar. Y por eso te decía, el entrenamiento de la foto es muy bueno.

Por ejemplo, en la parte de la narrativa, que nosotros consideramos que es otra parte que determina la estética del trabajo terminado ¿se puede pensar al hacer un guión o también cuando ves las imágenes decides como contar esa historia?

No, yo creo que te lo va determinando la vida misma que va cobrando el documental. Si nos remitimos por ejemplo a ciertas series de televisión que tiene sus documentales muy uniformes, de todas estas series que hablan de la naturaleza, pues hay un diseño de imagen

ahí obvio, porque sí tienen que trabajar a nivel presupuestal, tienen que tener ya predeterminada toda la serie como va a ser uniformada en el contexto, formato o lo que quieran hacer con eso y eso sí predetermina un estilo como documental. El documental que hacemos nosotros generalmente te lo va moviendo la imagen que tú captures, vamos a suponer, *La Canción del Pulque* está determinada por las pulquerías, por los lugares donde sacan el pulque, la gente que está ahí es gente que está en un contexto y que tiene una forma de comportarse, que tiene una forma de vestir y perteneces a una determinada clase social y no tiene miedo en cuanto a sus expresiones, son libres completamente, eso lo determina ahí, depende de como lo mueva el realizador. Francisco Vargas tiene un callo muy amplio en esto de la fotografía fija, fue reportero, estudió en la UAM, también en ese tiempo aparentemente la forma como se veía la información era más hacia la tendencia social y toda esa parte, entonces se ve reflejado ahí también. En el documental se ve sobre todo cuando tomas posición, se ve reflejada tu forma de ser, si eres honesto o no. Es casi inevitable no tomar partido por algo, hay una línea de pensamiento que tienes que conseguir para tener aciertos y se siente cuando tú abordas un tema que no conoces y que no te metes, se siente el distanciamiento. En el documental, como la foto fija, tienes que tener un momento dado de impactarte con el personaje. Por ejemplo una vez tuvimos que usar a fotoreporteros que hacían sus primeros ensayos fotográficos con toda esta gente, no podías distraerlos, era calladito y oportuno, estabas callado y ni se daban cuenta cuando les tomábamos la foto, pasaban completamente desapercibido; o la otra parte es llegar a entablar tal amistad con la gente que puedes poner la cámara enfrente y ya ni te pelan, es otra técnica, hacerse presente con tu cámara, no tomas pero está la cámara y de repente tomas algo por acá y ya cuando la gente está metida, ya te aceptó, ya te puedes meter y ya estás con él. Hay varias maneras de ingresar por ahí y esto también determina la estética, cómo te vas a mover, cómo te vas a meter ahí.

Hace ratito nos hablabas de unos momentos importantes en la escuela como la parte de El Grito, el Grupo Octubre, Carlos Mendoza y nosotros estamos intentando reconstruir cuáles han sido los cambios estéticos que ha habido en estos momentos importantes ¿consideras que es notorio?

Va a ser notorio porque acuérdate que cada movimiento es un reflejo de la tecnología de su época y eso es clavado, si vas a llevar una cámara digital ahorita ya de antemano tengo una movilidad que no tenía con una cámara de 16, tengo más tiempo de grabación que no tenía con una cámara de 16, ya no estoy supeditado tanto a los laboratorios, por ejemplo, que si los laboratorios me echaban a perder el material o yo la regaba con la exposición o con la temperatura de color. Tengo un montón de cosas a mi disposición con las que yo puedo trabajar y entonces mi campo estético se abre muchísimo más porque no solamente es eso ahora, es el registro de la imagen del momento, sino llegamos a la computadora y le damos vuelta a todo y entonces puedo crear otra forma que no hice allá y eso te lleva a que tienes

que ampliar tu campo de conocimiento y dependiendo también a donde quieras irte, en mi caso yo salgo con mi cámara.

Para la realización de documentales ¿qué influencias de cine ya sea documental o de ficción o teorías de cine ha tenido o tiene la escuela?

Mira, como yo parto prácticamente del documento, la escuela de documental básica es la realidad y mi cámara, nada más. Es prácticamente lo que yo he hecho en todo este tiempo. El año pasado me invitaron a hacer algo de falso documental y de repente digo: “pues estamos haciendo ficción, de alguna manera es una ficción”, sin embargo hay unas cosas súper interesantes, porque puedo variar entre la ficción y el documental de repente. En el caso de este amigo que hace documental, dentro de su concepto de instantánea él no entendía porque de repente teníamos que repetir alguna toma y decía: “¡Pero si ya lo hicimos!” “Pero para que quede mejor, vamos a hacerlo otra vez”, lo que estábamos pidiendo era: “haz lo que sabes hacer y nada más”; era exactamente lo mismo, lo que estábamos haciendo era retomar un momento que yo vi de él. Yo estaba con mi cámara y padrisimo porque estaba atardeciendo y ya empezaban los anuncios luminosos nada más con un sólo foquito y la luz era con un claro oscuro muy bonito y entonces digo vamos a meter esto.

Entonces, ¿es ficción o documental? Es la vida de él, hay veces que no te da o sea hay veces que vas directo y lo agarras como lo agarras y en esos momentos, incluso cambia la estética, es una cámara que se mueve, es una cámara que enfoca y desenfoca, pero ¿qué pasa?, que si no lo tomas en ese momento, lo perdiste. Entonces, entras a diferentes momentos de preparación, a mi me gusta preparar, llegas y buscas en donde filmar, no llegas y filmas donde sea, porque dentro de la narrativa es muy importante la forma en como narres; decía Paul Strand: “si no tienes claro lo que quieres expresar, no puedes expresarlo”; en el momento que tú expresas con claridad y lo tienes muy claro, salen las cosas de una manera tan lógica que trasciende porque es la forma como tú lo haces, con tu propio punto de vista, con tu propia tecnología y sabes que va a quedar bien.

Entonces, sí es importante llegar, y si vas a hacer una entrevista, pues buscas el lugar en donde el personaje se identifica y empatiza con su entorno; tampoco podemos dejar de pensar que todo en la imagen es significación, por ejemplo dentro del movimiento documentalista de Estados Unidos cuando la Gran Depresión, hubo un momento en el cual todo documentalista era fotógrafo; actualmente se le critica mucho a los fotógrafos, incluso a los más famosos, que declaraban que la foto la hacían directa, sin arreglo de nada y les encuentran que sí modificaban algunas cosas; la defensa que algunos dicen es: “ahí están las cosas, si para que el mensaje sea más preciso tengo que mover para acá y la pongo por allá, pues no cambia en gran cosa, el asunto ahí está.” Es lo mismo, simplemente que yo no tengo que ponerle nada ahí que no corresponda a eso. Por ejemplo, la foto famosa de la

madre con los hijos, no es la única foto, hay como siete fotos de esas y en diferentes posiciones, escogieron la que mejor representaba a la mujer. Esas son cosas que tú vas descubriendo al momento de trabajar y de qué manera trabajas. Tú le estás dando al público lo que quieres ver y desde ese momento es que ya entra tu personalidad a conformar una forma de trabajo y ahí nada más depende con la honestidad que tú lo hagas. Cuando hacemos documental ¿cómo sabes cuánto modificas o no?, pues nunca sabes; cuando tú sales a hacer documental, sobre todo como fotógrafo, tienes que estar con un ojo en la cámara y el otro viendo que sacar, es estar buscando por todos lados tratando de detectar actitudes que te permitan de repente moverte, en el mismo personaje si de repente está moviéndose y sabes que hay algo ahí entonces discretamente lo tomas y te regresas si quieres pero tienes que estar muy clavado. Eso de repente puede entrar o no entrar al momento del montaje, pero ya está registrado y tú tienes que cumplir como fotógrafo con una información general del entorno, o sea, uno de los primeros planteamientos es armar secuencia, como en el cine de ficción, estás aquí pero, qué hay acá o allá ó arriba y entonces tú vas conformando con esto, una vez que terminas la entrevista, en lo que te distraen o algo, tiras para un lado, tiras para otro lado y para el otro y así el editor tendría información necesaria para contextualizar en dónde estabas.

¿Y cuáles son los documentales que tú consideras más representativos realizados en el CUEC?

En el CUEC, pues los clavados que te digo, los que están ahorita, como los que hizo Alfredo, los que hizo Armando Lazo, el Grupo Octubre y compañeros, los que hizo Mendoza, que si han perdurado pues es por eso, porque están en boca de todo mundo y todo mundo los conoce y bueno, la difusión también tiene que ver, posiblemente también haya documentales muy padres, pero ¿cómo lo difundimos? Quizás es otro de los grandes problemas del documental: ¿en dónde lo mueves? ¿dónde se ve?

Por ejemplo, aquí hay chavos que han trabajado, como Mari Carmen de Lara, Rosa Martha Fernández, mujeres que hicieron documental aquí, yo trabajé con ellos, por ejemplo, con Rosa Martha y con Beatriz Mira, hicimos documentales juntos, entonces yo participaba de ese movimiento feminista en aquel tiempo. Ese fue otro movimiento interesante aquí, la participación de las mujeres y que han trascendido fuerte, en un nivel muy fuerte de trabajo y siguen haciéndolo.

Está Alejandra Sánchez también, que está metida en el documental. Parece que este año hay algunos premios *Rovirosa* con los muchachos, se está generando otra vez ese movimiento de documental, que es diferente porque como ahorita hay una cantidad de información bestial y ya no sé cuantas ramas de documental hay ahorita, hay una cantidad de géneros dentro del documental y hay unas cosas padres. Yo me meto de repente a ver cosas en internet. Este grupo de Gabriel y Santiago, hacen un documental diferente, en esos casos

que te digo que es tan sofisticado su documental que parecía ficción, pero es un documental. Santiago hizo una cosa de gatos en la Condesa que realmente se necesitaba una paciencia de santos para fotografiarlo, sobre todo gatos que con cualquier cosa brincan, y es un documental que no a todos les gusta, pero a mí me gusta porque tuvo la paciencia para hacerlo y bueno, entras en otro boleto, al final, así es la vida misma. A la mejor no tiene ese carácter social o de activismo y todo esto pero pues ahí está. Yo creo que ahorita hay que tener una mente muy abierta, una cosa es lo que tú piensas, lo que tú hagas, pero eso no puede negar que existen las demás formas; una cosa buena será que hay tanto que todo puede caber, ¿qué es lo válido? Pues eso, como *El Grito* va a pasar 50, 100 años y *El Grito* va a seguir siendo *El Grito*, yo creo que ahí es donde está el asunto, o sea, dentro de tu realidad ¿qué estás tocando y de qué manera lo estás tocando? Por ejemplo, si revisas un documental que a mí me encanta, *Lluvia*, un documental chiquitito que es la lluvia nada más y tiene cuantos años de que se realizó y ahí está; entonces, esta gente que hace cosa de avanzada, pero que en el fondo tiene un sentido y hay una esencia que logran ellos captar y que te transmiten y que te llegan y que te impactan y no se te olvidan.

Entrevista a Alfredo Joskowicz

¿Qué motivó a que después de que estudiara ingeniería y comunicaciones eléctricas y electrónicas en el ESIME y después de haber ido a Francia a estudiar también comunicación y electrónica, decidiera estudiar cine?

Yo tenía inclinaciones artísticas de alguna manera. Fui a San Carlos alguna temporada como de 6 meses, mientras trabajaba como ingeniero, a ver si me inclinaba por la pintura, pero descubrí que no tenía muchas aptitudes como dibujante. Después me dediqué a hacer crítica de artes plásticas, por un tiempo escribí en un suplemento cultural de *El Herald*, y luego empecé a inclinarme hacia el estudio de cine gracias a Juan Espinoza, un maestro mío de filosofía que me mostraba grandes películas, sobre todo del Neorrealismo Italiano; afortunadamente en aquel entonces en el CUCEC se podía estudiar la carrera de seis a diez de la noche, esto me permitió trabajar en la mañana y estudiar la carrera por la tarde. Ingresé a la cuarta generación, la de 1967.

¿Cómo fue que después de terminar la carrera se pudo ir a estudiar a Bélgica?

El gobierno belga y la UNAM me dieron una beca para estudiar en el Instituto Nacional de Artes del Espectáculo en Bruselas, yo quería ir a la escuela francesa IDHEC (*Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*) pero estaba cerrada ya, entonces, muchos maestros del IDHEC viajaban de París a Bruselas los fines de semana para dar clases en francés en el instituto, y ahí hice un postgrado de un año sobre edición, sonido y televisión con la beca que me dieron.

Cuando regresé a finales del 72, me nombraron secretario académico del CUEC y luego me fui como director al CCC en el 77. El CCC inició en 75. La carrera allá era de tres años y aquí, en el CUEC, era de entre cuatro y cinco. Cuando entré como director del CCC había que desarrollar los planes de estudio que eran diferentes entre una y otra escuela. En el CCC sólo había tres especialidades: dirección, guión y producción. La experiencia como secretario académico del CUEC me ayudó mucho para ser director del CCC.

Durante su estancia en la dirección del IMCINE entre 2001 y 2006 ¿Cómo fue la producción documental de las escuelas, había apoyo para estas?

Básicamente había primero que incrementar el volumen de producción; casi hubo un colapso industrial en 1997, en ese año se habían producido sólo nueve largometrajes en México, la cifra más baja desde 1932, una situación lamentable. Se creó el FOPROCINE antes de que yo entrara, y poco a poco se fue consolidando, y aunque aumentó la producción, en 2002 sólo se hicieron catorce largometrajes en México. Gracias a que conseguimos fondos para el FOPROCINE y también porque se aprobó el reglamento de la Ley Federal Cinematográfica, en donde se establecía el FIDECINE, empezó a crecer el volumen de producción en los siguientes años, para 2006 se hicieron 64 largometrajes y ahora andan por ahí de los 70 largos, entre los que se incluyen eventualmente producciones documentales. En algún momento cuando llegamos a sentir que el volumen de producción en ficción estaba en aumento, abrimos hacia 2004 y a través de los fondos del FOPROCINE, el apoyo para hacer largometrajes documentales por concurso. También había mucho interés por parte de los brasileños y se creó un concurso para hacer documentales para televisión específicamente, de manera que sí hubo un impulso en ese sentido.

¿Qué determina la estética en un documental, es decisión del autor o resultado de la realidad misma?

Yo creo que es lo último en lo que se piensa, lo que originalmente importa es un interés básico por el tema, de alguna manera la temática, hay muchos caminos para hacerlo.

El cine nació originalmente como reportaje, de manera que el origen del cine documental es tan viejo como el cine y muchos elementos de la gramática de la sintaxis cinematográfica fueron descubiertos básicamente por los cinefotógrafos originales de fines del siglo XIX y principios del XX, luego asimilados por los cineastas de ficción, después retroalimentados ficción y documental constantemente.

¿Cuáles fueron las razones para que se implementara la materia de documental en el CUEC y en el CCC?

Yo creo que hay un *Grito* en el CUEC básicamente porque de pronto estamos rodeados de una realidad muy conflictiva y determinada. A mí me tocó vivir el 68. Obviamente filmamos con otros veinte compañeros, fotografiamos el documental y lo dirigió mi compañero Leobardo López. Era la circunstancia política en la que vivíamos inmersos porque estábamos dentro de la Universidad y esta era la única escuela de cine en la Universidad y dentro del país. Yo diría que el primer largometraje que se hizo de manera independiente en el CUEC es *El Grito* y es documental.

Yo estaba también inclinado hacia la parte documental porque empecé a filmar un cortometraje que se llama *La Manda* y otro que se llama *La Pasión de Iztapalapa*, que son documentales, uno de trece minutos y el otro de veinte minutos, donde la inclinación era más la posibilidad, y eso dependió en gran medida de una tendencia internacional, sobre todo francesa, que era el *Cine Directo* o *Cinema Vérité*, porque empezaron a aparecer equipos que permitían hacer sonido sincrónico en 16 mm. que era equipo mucho más ligero que el de 35 mm., y esto permitió desarrollar mucho más las posibilidades de campo de los documentalistas en general. Aquí se desarrolló una corriente de cine comprometido políticamente hablando por los acontecimientos que habíamos vivido, durante los años 70 dominó mucho esa corriente.

En el CCC, cuando yo estuve como director evité que el Gobierno Federal a través de Margarita López Portillo cerrara la escuela en 79; no me encarcelaron de milagro. Allá no nos inclinamos más por el asunto documental, sino porque se perfeccionara la parte técnica que estaba muy desgastada dentro del CUEC. Cuando yo salí y me fui como director de Estudios Sudamérica, entró como director del CCC Eduardo Maldonado que ya era un documentalista formado, que había sido secretario académico de la escuela conmigo. Después de los dos años iniciales de curso básico, colocó la materia de documental por un año, el tercer año de enseñanza, obviamente empezó a desarrollarse una tendencia documental aparte de la ficción en el CCC.

¿La manera de impartir la materia de documental cambia mucho entre el CUEC y el CCC?

Eduardo Maldonado abrió esa casi especialidad de un año, entre él y Paco Urrusti la orientaron. En el CUEC también teníamos nuestros propios egresados documentalistas como Armando Lazo y Carlos Mendoza. En el CUEC todavía había una corriente muy fuerte de cine documental políticamente comprometido, en el CCC Eduardo Maldonado venía también de una experiencia de compromiso político con causas campesinas y obreras, de manera que se abrió eso después de los años 80.

Me nombraron director del CUEC en 87 y entonces hicimos una revisión del plan de estudios, con esa revisión cambiamos el horario de clases, de seis a diez de la noche, a nueve a tres de la tarde. Empezamos a incluir en los programas de estudio la materia de documental para que hubiera una sistematización. Eso empezó a reorientar el interés por el documental; a partir del segundo año se empieza a impartir cursos de reportaje, luego pequeños documentales, y luego uno o varios documentales colectivos que se hacen en tercero, para reforzar la idea de que debe haber una metodología y no solamente la improvisación.

¿La enseñanza de documental de las escuelas está influenciada por alguna corriente extranjera?

No se trata de inventar el hilo negro. El cine es evidentemente un arte en evolución, sobre todo por las nuevas herramientas y nuevos soportes; tiene apenas ciento y pico de años de existencia, pero hay muchas cosas averiguadas y conocidas. Hay un método de enseñanza que poco a poco nosotros fuimos asimilando y luego adoptando a nuestras propias necesidades. La enseñanza cinematográfica tiene una metodología que existe desde la escuela rusa fundada por Eisenstein por ahí de 1926. Yo creo que lo que determina la eficacia de la enseñanza no son solamente los programas, sino básicamente los maestros y la experiencia docente, que muchos cineastas no tienen o prefieren no enseñar.

¿Cómo influye la transformación de la tecnología concretamente en el cine, en el tratamiento de las temáticas y la estética de los documentales?

Esto no es nuevo, en el momento en el que empezaron a aparecer las videograbadoras portátiles, empezó a haber un principio de revolución, pero obviamente no tenían las características técnicas suficientemente avanzadas en comparación con el negativo de cine y la tecnología cinematográfica, pero la aparición poco a poco de las videograbadoras de tres cuartos que traía equipo mucho más portátil y luego de una pulgada para más profesional, sí hicieron un cambio. A lo que tú le llamas estética yo le llamo plástica, porque la estética ya es toda la conformación del trabajo. La plástica sí influyó en este cambio, había muchos conflictos entre los cinefotógrafos y los técnicos de televisión que trataban de meternos dentro de parámetros y características por las limitantes de las cámaras de video, incluso con las cámaras profesionales de entonces. A finales de los 80 fue que se abrió un campo extenso sobre todo de documentales para televisión, es decir, que los canales que ampliaron su gama a través de la televisión de paga y vía satélite fueron necesitando cada vez más programación y abrieron canales de documental, obviamente con estándares determinados, con calidad que nosotros llamábamos *broadcast*, es decir, capacidad de transmisión con calidad, en formato de una pulgada. Eso era para los profesionales y tenía sus exigencias técnicas, plásticas, estéticas y narrativas, porque empezó a adaptarse a los tiempos en televisión. Ya no eran documentales en los que no

importaba cuanto durara. Todo eso propició en México el desarrollo de mucha producción de este tipo, que no llegaba al cine porque era específicamente para la televisión, pero que abrió muchas temáticas dentro de los límites de los canales de televisión. Actualmente sucede que desde el momento en que muchísima gente tiene acceso a una videocámara que puede grabar y reproducir inmediatamente con ayuda de los 400 japoneses que están ahí adentro, ya no hay que pasar por el laboratorio ni nada de eso, ahora vas a tu computadora y con un programa como *Final Cut* puedes editar lo que está sucediendo en la reproducción de imágenes en movimiento con sonido sincrónico, esto es lo que nadie imaginó en el siglo de existencia del cine. Hay un tsunami de imágenes, como por ahí dicen, lo que pasa es que lo importante ahí es saber establecer categorías; las exigencias de un cine documental profesional siguen siendo de alto nivel con compromisos de valores humanos comprometidos con presentar problemas de importancia. El documental tiene muchas funciones, una cosa es trabajarlo de manera profesional y otra es lo que se abrió como un campo de experimentación infinito; no sabemos cuál será el resultado, pero también hay mucho subproducto audiovisual. Para bien y para mal aumentó el número de ventanas, es decir, muchos festivales de cine documental. Ahora todo mundo tiene acceso a montar imágenes en movimiento, a contar su historia personal, a destruirla, a destruir a los demás; estamos frente a una situación inédita.

¿Se podría decir que hay un sello característico distintivo de las producciones de cada escuela?

No lo creo, yo creo que importa más la calidad narrativa, la capacidad de orden, la fuerza de estructura. Es tan imposible de definir, que por ejemplo, el maestro Armando Lazo que da clases de documental aquí en el CUEC da clases también de documental en el CCC, yo que doy clases de gramática aquí también las doy en el CCC; en si una buena parte de los maestros del CUEC, que obviamente tenemos por antigüedad más experiencia docente, alimentamos una parte de los maestros del CCC y de otras escuelas, entonces es difícil definir si hay una tendencia más allá o más acá. En algún momento hacia los 80 sí había más documentales hechos en el CUEC porque las circunstancias políticas marcaron más esta escuela. Pero ahora con las nuevas herramientas y las nuevas facilidades pues ya no es así; Juan Carlos Rulfo es egresado del CCC así como Everardo González y Eugenio Polgovsky, son buenos documentalistas. De alguna manera, como el CCC tiene tres veces más presupuesto que el CUEC, por razones que políticamente me son difíciles de explicar, tienen más herramientas y más posibilidades de desarrollo en el CCC, pero la calidad e interés pues está en ambas escuelas en ese sentido.

¿Y en el sentido de las temáticas habrá alguna diferencia?

No lo creo, ya no. Lo hubo como te dije por el compromiso político que heredamos de la bronca del 68 y allá se rompió precisamente, aquí en el CUEC se abusó de alguna manera

de esa tendencia y allá en el CCC estaban más interesados por hacer más ficción de buena calidad. Pero ahora yo creo que no hay una diferencia específica, yo no la veo. Tal vez sea una diferencia menor, pero de la temática depende muchísimo la calidad estética y la forma narrativa. Pero lo que hacemos en las escuelas, es darles herramientas para que no estén tratando de inventar el hilo negro, para que no partan de cero. Hay muchas maneras de narrar distintas temáticas y la estética depende de varios modelos narrativos ya establecidos y probados, ya existen antecedentes.

A lo mejor ustedes ven algo que yo no puedo ver por estar dentro del proceso. Si descubren algo interesante me dicen.

Entrevista a Gustavo García

¿Qué es el cine documental?

El cine documental es muchas cosas, es el origen del cine, de hecho cada vez que vemos un documental habría que pensar que estamos volviendo a una de las entrañas del cine, a una de las semillas del cine que es el registro desnudo de una realidad concreta, eso es en el fondo o en el principio el cine. Gradualmente, como todos sabemos, el cine derivó a la narratividad y a la creación de ficciones, pero yo creo que la naturaleza intrínseca del cine, aún en el de ficción, es el de conservar la imagen como documento, es decir, el hecho de que ahorita podamos ver a Chaplin y podamos saber exactamente como era Chaplin es algo que nunca sabremos de los grandes comediantes del XVIII y del XIX y entonces, aún una ficción con el paso del tiempo se vuelve un documento, por lo tanto yo siento que en últimas cuentas el cine siempre acaba siendo un documental de su época.

¿De qué manera la incorporación de nuevas tecnologías impacta la estética del cine documental?

Impacta muchísimo, el documental ideal siempre ha sido en un sólo plano secuencia y dejar que las cosas pasen enfrente de la cámara, pero claro que eso anularía al documentalista como autor, aunque, de todos modos el hecho de que la imagen esté limitada por el encuadre, ya supone una selectividad por cuenta del cineasta, una subjetividad, pero la incorporación de otros recursos siempre ha sido pieza de discusión, o sea ¿Qué puede pasar?, desde que tengas a un actor disfrazado, o sea que tú hayas escogido a fulano de tal para interpretar un indígena, no porque fuera un indígena natural, sino porque el que mejor se podía retratar, entonces ahí tienes ya una elección de estética; que tú hayas elegido esa locación, ese pueblito para contar la historia porque era el que más se acercaba a tu ensueño de un pueblo, ya fuera para denunciar, ya fuera para hacer un documental turístico. Digamos, tú eres Buñuel y estás haciendo *Las Hurdes* y tú lo quieres es mostrar la realidad más espantosa, horrible y jamás concebida, la más inhumana, entonces ahí hay una elección tuya, estás manipulando tu tema. Si al contrario, resulta que quieres filmar *El Alcázar de*

Toledo y las calles añejas del barrio judío, estás haciendo otra elección. Si para colmo resulta, que le agregas animación o le agregas lo que se ha dado en los últimos años con la computadora, o sea tú quieres hacer que la luna se vea maravillosa y surja rápidamente de atrás, pero al mismo tiempo sigue siendo un documental. Yo creo que una vez rebasados los debates sobre la objetividad del documental, cosa que existe; sobre la intencionalidad política del documental, cosa que siempre va a estar, yo creo que el uso de las tecnologías es lo más discutible porque estás manipulando no sólo el tema, sino al espectador de una manera muy fuerte; pensemos, cuando Michael Moore usa fragmentos de películas de otros lados para contarte una historia, usa escenas de películas clásicas de Hollywood para recrear el impacto ideológico de alguna manipulación política en Washington, ¿es válido o no es válido? En el fondo yo creo que es válido, pero ahí ya estamos declarando el acta de independencia del documental en cuanto a técnica y en cuanto a recursos; es decir, el documental ya no es el registro directo de la realidad, sino que es un discurso propuesto por un autor, es prácticamente un ensayo lo que se está haciendo y posiblemente, a estas alturas eso sea la etapa más avanzada del documental.

Según tu experiencia, ¿cómo han cambiado el CUEC y el CCC desde tus años como alumno hasta la actualidad, en cuanto a la visión y la formación de alumnos en cuanto a documental?

Siempre ha ido un poco a la zaga. El documental en las escuelas de cine siempre fue como que lo que nadie quería hacer, o sea, todos entran porque quieren hacer ficción, entonces cuando les dices: “oye pero también hay documental”, te contestan “a sí, que bueno, pero yo te quiero contar la historia de cómo corté con mi mujer”, y eso todos lo filmaban, en estilo minimalista o estilo melodramático. Nadie quería hacer documental, o sea, te estoy hablando de los años 70 y 80, realmente si tú querías hacer documental era porque eras bien de izquierda, bien propositivo, bien rebelde, bien anarco y odiabas todas las formas de la ficción, odiabas el melodrama, odiabas la comedia, eso era Hollywood, eso es manipulación. Había en los años 70 toda una línea de documentalistas que decían: “vamos a develar la realidad oprobiosa de México”. Estaba el Colectivo Cinemujer, el Colectivo Cine Octubre, que se iban a buscar movimientos sociales por todos lados y los registraban. ¿Cuál era el problema de esto?, pues que lo que dominaba era el tema sobre la técnica; eran documentales muy feos, sobre todo los del Colectivo Cine Octubre, eran horribles, porque además se filmaban en condiciones bastante adversas, era filmar golpizas, macanazos de granaderos, broncas de sindicatos contra el ejército en Chihuahua, entonces claro la cámara se movía para todos lados, entonces tenías que imaginarte que aquello era muy terrible porque si al camarógrafo se le había zangoloteado pues era porque seguro también le habían tocado trancazos. Era un cine como que muy *metralleto*, tú decías: “sí me interesa, sí me gusta”. El parte aguas lo dio Carlos Mendoza, o sea, antes que nadie, creo que Carlos Mendoza cuando saca su famosa *Trilogía Chachachá: El Chahuistle, Charrotilán y*

Chapopote le dio al documental político una lectura que no existía antes, o sea, Mendoza aporta muchos de los recursos de Rius, que era usar el humor para criticar y por ejemplo, en las historietas *Los Agachados* lo que usaba mucho Rius era el collage, o sea recortaba de otros lados y pegaba en sus viñetas, entonces de pronto tenías una ilustración de la Biblia de Doré pero en vez de que estuvieran sufriendo por el diluvio, le ponía un globito y decía cualquier otra cosa sobre la carestía o algo así. Esos recursos los empezó a aplicar Carlos y realmente fue algo maravilloso porque, uno, había humor, que era algo impensable en el cine militante, o sea todos tenían que estar muy enojados; dos, había documentación; tres, sí era un documental; pero, cuatro, visualmente era muy atractivo, porque ya no era andar viendo una bola de señores enojados diciendo: “nos está yendo muy mal”, sino que era mucha voz en *off*, mientras él, para hablarte de los males intestinales de la comida chatarra lo que te ponía era un retrato de Porfirio Díaz de cuerpo completo pero te ponía su sistema digestivo, entonces decías: “ah, pues está padre que incluso use un icono de la política y de la historia para mostrarnos en realidad el efecto de la comida chatarra”; ese tipo de cosas fueron muy importantes y destacaron mucho a Carlos del resto de la producción documentalística. Ahí estamos hablando de los años 80, en esos años curiosamente comienza a decaer el documental en el CUEC pero es cuando comienza a levantarse lentamente el documental en el CCC; en el CCC era peor la posición, ahí curiosamente no influyó el que uno de los primeros directores del CCC haya sido un documentalista, que era Eduardo Maldonado, durante la época de Maldonado casi no se hacen documentales y los pocos que se hacen son realmente muy primitivos, o sea, algo fallaba intrínsecamente en el CCC porque, si no me falla la memoria, cuando se hace *Elvira Luz Cruz* el director es Ricardo Montiel, quien realmente era un cineasta bastante frustrado, pero que él aspiraba más bien a hacer ficción, lo que nos habla mucho de que Dana Rodberg hizo un esfuerzo totalmente personal y no la hechura de una escuela, es el caso curioso de un alumno que termina influyendo mucho en su escuela, a diferencia de Carlos Mendoza, quien es la maduración total de todo un proceso de documental político que sí se había desarrollado a lo largo de quince años en el CUEC.

¿A qué se deberá ese tránsito entre lo bien hecho y lo que no se lograba antes, hablando de la parte estética? Por ejemplo, El Grito tiene una gran diferencia estética primero comparado con Elvira Luz Cruz y después con La Canción del Pulque.

Eso es muy importante. Lo que pasa es que antes no se le pedía nada al documental, o sea, al documental tú le pedías simplemente que te mostrara las cosas, no se planteaba ni siquiera la posibilidad estética en el documental, al contrario, si tú le planteabas una condición estética a un documental en principio ya estabas falseando, entonces tenía que ser la imagen súper neta, en consecuencia, si un documental era feo casi era una condición natural; si había una imagen conmovedora, con fuerza, en principio se decía: “ah, es que es la fuerza de los acontecimientos”, y no, en realidad también había mucha manipulación.

Hay que recordar que *El Grito* en realidad la hicieron cinco o seis personas, fue todo un comité del CUEC el que estuvo filmando, fueron muchos los rollos de película, la edición fue muy laboriosa y muy inteligente, intervinieron muchos maestros en la elaboración de la edición final, es un trabajo maravilloso en donde, a la hora de la hora resulta que sí se encontró el equilibrio entre la importancia del hecho documentado y la pertinencia de las imágenes, porque hay imágenes muy padres. Pero tú no le pedías mayor cosa ni a ese ni a todos los documentales de principio de los años 70, porque además tú partías de la idea de que si el documental tenía una hechura estética era documental turístico, era Bilbatua, era “estos lo quieren para pasar en los cines comerciales, guácala el turismo”. El cambio no lo da Carlos Mendoza, el cambio lo da poco a poco, a mediados de los años 70, por el 76, documentalistas extranjeros que vienen a México y que dicen: “la cosa es distinta, hay que hacer otro tipo de trabajo”. Sobre todo eran documentalistas canadienses y que influyen y abren la puerta precisamente de Nicolás Echeverría, o sea, Echeverría tiene otra formación, él es músico, venía de una formación en el conservatorio y él se mete mucho en el cine cuando estudia en Estados Unidos, en Nueva York y toma cursos sobre el estilo trascendental y entonces conoce el cine de Ozu, el cine de Drayer y entonces tiene una concepción cinematográfica maravillosa, pero el destino quiere que la chamba que consiga acá sea de hacer documentales en el Centro de Producción de Documentales, que ya desapareció y donde entraban a trabajar muchísimas personas para grabar los hechos del *echeverrismo* y sus grandes campañas y entonces resulta que él tiene que aplicar su sentido del cine al documental, pero fue un accidente total, él no tenía una reflexión sobre el documental, él tenía una reflexión sobre el cine como una propuesta austera, maravillosa, espiritual, que era algo que tú no le podías pedir a ningún documentalista mexicano. Primero hace una serie de cortitos sobre la semana santa, la *Semana Santa Cora* y la *Semana Santa Huichola*, porque hay todo un interés por rescatar las culturas indígenas, pero todos iban, filmaban y se regresaban y él resulta que era un místico tremendo, entonces el regresaba con unas aproximaciones muy profundas al mundo indígena, entonces esos documentales son realmente muy padres, rompían con lo que se estaba haciendo entonces. Luego con Margarita López Portillo resulta que era una fan de María Sabina, cosa que nadie se imaginaba y que le fascinaban las ondas chamánicas. ¿Quién podía filmar algo sobre María Sabina?, entonces dijeron: “el que hizo las semanas santas. Pues súbalo a la punta del cerro y que filme a María Sabina” y ahí se va y regresa con *María Sabina, la Mujer Espiritu* que es un trabajo maravilloso, fuera de serie; en ese momento cambia el documental totalmente, ¿por qué?, resulta que se va con muchos recursos, con muchas cámaras, buenas cámaras, con muy buen material fotográfico y él que es fotógrafo de profesión pues agarra unas contraluces y hace un trabajo estético muy lindo y hace yo creo que uno de los mejores documentales de los 70; a partir de ahí ya hace su gran trabajo documental y ahí ya cambia la cosa. También, es porque están llegando documentales del extranjero que ya rompieron con el tabú estético, claro, nosotros todavía vamos a tardar mucho en entender eso, porque no hay un mercado para el documental en

México de todos modos, entonces, hacer un documental en México con cierto valor estético casi todo se le dejaba al pobre de Nicolás; si hubiera habido el mercado que hay ahorita, por ejemplo, para el buen documental, seguramente que gente como Paul Leduc, Maldonado y otros hubieran hecho una carrera mucho más intensa y mucho más interesante, pero pues nada. Eso fue lo que pasó: Nicolás se adelantó a su tiempo, así como yo siento de Carlos Mendoza, se adelantó a su tiempo, o sea, si Carlos hubiera hecho lo que hizo entonces quince años después, hubiera entrado en la misma corriente de Michael Moore y de los otros documentalistas de denuncia, se adelantó a su tiempo y quedó aislado. En el caso de Nicolás no fue tanto, pero el problema de él fue que, tan no había mercado para su documental y para el documental mexicano, que acabó orientándose a la ficción y desapareció del mapa realmente.

Todos estos cambios en el CUEC y en el CCC también se han visto reflejados en el plan de estudios, ¿cómo han sido estos cambios?

Ya no se ve mal el documental y al contrario, si llegas con una propuesta de documental, tienes un apoyo que antes no tenías; antes, si tú salías con que ibas a hacer un documental, todos, de huevón no te bajaban: “ah, es que no quiere trabajar actores; ah, es que le da flojera el guión; ah, pues es que va a sacar la cámara y ya, qué fácil”; ahorita ya no, ahorita ya cuando tienes películas como *La Canción del Pulque*, películas como *La Palomilla Salvaje*, o sea, ya cuando tienes un paquete de documentales que han dado premios, que además resulta que, a la hora de la hora, son mejores que las ficciones de las propias escuelas; ahorita para hacer ficción tienes que entrar al programa de opera prima, y el programa de opera prima resulta que, muchas veces, nada más das tu circuito de festivales, a veces te llevas algún premio pero, en términos generales pues compites contra otras ficciones y resulta que, además, las ficciones demuestran las grandes carencias expresivas de los cineastas, mucho más que un documental. En ese momento pues, obviamente, ya las propias autoridades dicen: “si vas a hacer un documental, éntrale”. Curiosamente, los que han dejado de hacer documental son los del CUEC y están fascinados ahora con hacer ficción, ¿por qué?, pues porque ya hay un montón de recursos ahora para hacer ficciones; en cambio, los del CCC están fascinadísimos haciendo documentales y son muy buenos, son realmente muy buenos, pero aquí, no es por echar a andar las campanas de la UAM, pero la influencia de la UAM es muy importante, ¿por qué?: primero, porque muchos documentalistas buenos han salido de la UAM y han pasado al CCC, pero el chiste ahí es que el estudiante de la UAM todavía es bastante proletarión, o aquí se dan sus baños de pueblo, quieran que no, o sea, llega el momento en el que, ni modo, tienes que rozarte con pópulo muy apestosín en el mismo salón, entonces pues te haces hasta cuate y descubres que son humanos, que así de prietos como estaban también eran humanos, tenían un mundo, sienten, que si los cortas sangran también, que si les das de comer te agradecen, que también tienen hambre, en fin, que pasan muchas cosas de verdad muy tremendas con esos

sujetos; de ahí viene un contacto, un cruce de experiencias que es totalmente lo opuesto a que si tú vienes de la Anáhuac y entras al CCC, si vienes de la Ibero y entras al CCC, pues lo más parecido a un drama es que te agotaste todo el crédito de tu tarjeta o que se te cayó el celular al escusado en el reventón; en cambio esta otra formación, que es la formación del antiguo CUEC, es la que está recibiendo el CCC. Curiosamente el CUEC ya no está haciendo estos documentales, yo no me explico muy bien por qué si siguen siendo pópulo. Pero el fenómeno CCC yo lo atribuyo muchísimo a la influencia de la UAM, la UAM ha influido de manera muy benéfica a las nuevas formas de hacer cine del CCC.

Hemos notado una diferencia entre el CUEC en su etapa de documental de guerrilla, fuerza y de grupos, en cambio el CCC hace un documental como de personajes.

Fíjate que es una diferencia teórica, o sea, tú como cineasta universitario te sientes más comprometido con la sociedad y tienes más una visión y una lectura sociológica de las cosas, entonces prefieres agarrar grandes frescos o grupos sociales: el campamento 2 de octubre, la cantina perengana, es decir los personajes colectivos y de ahí vas a ir destacando a tres o cuatro figuras que van a ser las guías en la incursión en ese infierno; en cambio el CCC te forma más en términos de vieja dramaturgia, donde lo que más importa es el personaje. Además, tú como cineasta llegas a la escuela diciendo: “es que venía en el micro y un güey bien loco me empezó a contar una historia vaciadísima”, o a veces no en el micro, sino en el crucero mientras te estaban limpiando el parabrisas. Pero entonces, tú más bien detectas figuras, ¿por qué?, porque es lo más probable que el mecánico que te afinó tu carro te haya contado una historia muy loca o estaba sentado junto a él un tipo muy loco y tú de repente dices: “wow ¿por qué no hago una película sobre este tipo?”; pero viene de lo mismo, o sea, si tú vienes de clase media alta, tú estás en un ambiente mucho más protegido, no necesariamente eso debería de pasar, tú deberías hacer una película sobre la clase media alta, es lo que le falta a este país, hacer una aproximación crítica a las clases altas; y en vez de eso, en vez de pensar: “yo pertenezco a un grupo social”, lo que hay es una vergüenza a la clase social y entonces te escondes inmediatamente en el individuo; eso tardaron mucho en entenderlo en el CCC, tardó mucho el CCC en perder esa barrera y yo siento que esa barrera, en realidad quien la rompió fue la presencia de la UAM, o sea, pensemos en el caso de Ana Rodberg, el caso de ella es: “wow, aquí tengo a un monstruo, a un gran monstruo social que ahorcó a sus hijos”, en lugar de decir: “a ver, vamos a hacer un documental sobre el infanticidio”, que hubiera sido totalmente otra cosa, porque nos hubiera dicho que es una práctica muy recurrente o no recurrente, en cambio ahorita ya tienes *Los Ladrones Viejos*, ya tienes toda esta otra formación que viene de justamente de una universidad, no proletaria digamos, pero sí subsidiada y con otro entorno.

¿También tiene que ver con la enseñanza en ambas escuelas?

Yo creo que sí, yo creo que tiene que ver con el énfasis que los maestros hacíamos; yo no sé como esté ahorita ninguna de las dos escuelas, pero en mis tiempos hacíamos un enorme énfasis en la enseñanza del cine a que era un producto social, no un producto estético. Lo estético era importante, pero en el caso del cine mexicano, en mi caso privilegiaba que habláramos del Indio Fernández, de Alejandro Galindo o que habláramos de Ismael Rodríguez; de las películas importantes de Fernando de Fuentes eran la trilogía revolucionaria; que las películas importantes de Bustillo Oro eran sus películas de añoranza porfiriana, o sea, todas las que reflexionaban mucho de manera colectiva, todas las que registraban a una sociedad; y de ahí derivábamos a *Los Caifanes*. Pero sí había una línea, porque sí había una línea de registro social en el cine mexicano, Buñuel ya ni se diga. Digamos que privilegiábamos poco el “es que también estaba *Tin Tan*”, y de *Tin Tan* vamos a estudiar a Clavillazo; si agarrábamos a *Tin Tan* lo que nos interesaba era su tipo en términos de vinculación social, o sea, el pachuco, el que venía de fuera, el que traía otra cultura, el que canalizaba esa cultura en una película, lo mismo que Cantinflas, no nos interesaba el Cantinflas del padrecito, nos interesaba el peladito de *Ahí está el detalle*. Entonces, sí había esta orientación a una lectura social del cine; en el caso del CCC era al contrario, era una lectura netamente estética, ahí sí se les enseñaban las grandes vanguardias y se privilegiaba que vieran: de Herzog, no su rabia, sino su capacidad para el plano secuencia; como tenían ellos acceso a la Cineteca, porque la Cineteca en esos años estaba pegadita, y todavía ahorita pueden ir directamente, es más, toman clases en La Cineteca si se les pega la gana, entonces tienen acceso a un material que el CUEC no manejaba hasta ahora que ya hay DVD.

¿Cómo se han evidenciado las corrientes estéticas?

Yo te lo pondría en los primeros ejercicios del CCC, o sea, yo recuerdo la primera generación del CCC era impresionante su sofisticación, o sea, lo que no quiere decir que fueran muy buenos, sino que quiere decir que eran *mamonsísimos*; es decir, si en el CUEC estaban haciendo *Diamante* o *El Chubi* de Benito, películas súper arrabaleras en blanco y negro, la primera generación, es decir el hijo de García Riera, que era entonces el crítico más destacado que había en México, su hijo entró al CCC e hizo una película ambientada en el Medioevo porque venía de una influencia de una película de Bresson llamada *Lancelot du lac*, entonces decías: “¿Qué estoy viendo?” Su idea de Bresson era que todos salieran así y todos recitaban poemas medievales así como durmiéndose y era una cosa horrible. Daniel González Dueñas hizo una cosa llamada *Max Dominó*... No, Max Dominó fue de Gerardo Pardo, con Claudio Brook haciéndola de mago, chafisima. ¿Cómo se llamó la de Daniel González Dueñas?; bueno era una cosa que según era un homenaje a Jodorowsky, entonces, como todos decíamos que estaba horrible, él decía: “es que no entienden el concepto de cine pánico”, y decías “el pánico está por otro lado”, era horrible; pero bueno,

todos venían así de esta cosa jaladísima y así era el CCC, y tardó veinte años el CCC en romper eso, o sea, claro que había una diferencia muy seria. Ahora, ¿cómo se rompió?, cuando poco a poco dejó de haber rivalidad entre las dos escuelas, ahora hay maestros que enseñan en las dos escuelas, incluso se ayudan los estudiantes de una escuela en las filmaciones de la otra, se da un intercambio mucho más interesante. Ahora, hay un punto también de inflexión muy importante: la crisis económica; la crisis económica de los ochenta y principios de los noventa fue central en el cambio del registro del CCC, o sea, el CUEC iba en la misma, siempre ha sido una escuela prágnana y pues no ha habido lana; pero en el CCC sí hubo un cambio muy fuerte, o sea, de repente imagínate a estos niños bien, era la época en que dirigía Joskowicz la escuela y que de repente resultaba que a los chavos ya no les alcanzaba para la colegiatura, o sea, y eran niños bien, eran niños a todo dar, pero de repente resultaba que era o carro o escuela, o sea, de repente la realidad, el destino los había alcanzado; entonces empezó a haber una lectura diferente hasta del cine mismo que fue muy importante, porque ya en los años noventa es cuando notas la diferencia en la aproximación del cine de los chavos del CCC.

Explicación a Gustavo del Sistema Tripartito de Análisis y Clasificación de documental.

Bueno, aquí lo que tenemos que hacer es poner ejemplos, porque habrá documentales que sean dos o tres cosas al mismo tiempo; siempre podrá predominar una, pero, ¿qué te gusta? *El Hombre de Arán*, las películas de Flaherty buscaban una poética trascendental, no sé hasta qué punto eran reconstructivos o podían ser los dos, es decir, *El Hombre de Arán* es un gran documental de Flaherty, Arán es una isla en Irlanda, es una isla que no sirve para nada y viven de la pesca estos cuates, son unos grandes pescadores, porque es muy frío y lo que se da es la pesca; entonces te reconstruye, porque es muy claro que está reconstruido dentro de las propias casas de los pescadores, pero hay un momento que no podía estar planeado: estos cuates se van a pescar y resulta que debajo de la barquita se les aparece un tiburón ballena que no los deja avanzar, entonces, el clímax de la película es cuando estos empiezan a remar y el tiburón empieza a seguirlos; ahora, hay un momento que a mi me fascina porque no entiendes como consiguió Flaherty filmar de arriba el barquito y el tiburón ballena abajo, ¿Cómo le hizo el tipo? no lo sé, o lograron acercarse a un acantilado para que pudiera conseguir así el picado, no es un helicóptero, la toma es fija, es una fregonería, pero además es el accidente total, o sea, de repente estás filmando otra cosa y ¡moles, se te aparece un méndigo tiburón! y te cambia la película por completo. Entonces, era un documentalista muy dotado que lo mismo te podía ir a las islas del sur o se fue a hacer *Nanuc el Esquimal*, en donde tienes control del ambiente, de pronto el accidente cambia totalmente la película y tienes que estar a la altura de la situación y a la altura del cine; entonces ahí es donde puede ser que se te crucen todas las categorías, entonces, una no cancela a la otra ni excluye a la otra, habrá ejemplos en donde se crucen todas incluso, y eso es lo que muchas veces puede hacer al gran documental, o sea, va a ser excepcional el

que tú digas: “este documental es nada más conceptual”, y si lo piensas bien dices: “no, para llegar a lo conceptual seguramente que también tuvo que ser poético trascendente”. Las categorías son muy útiles porque sí las vamos a encontrar.

El Grito es completamente presencial y salieron a ver qué fregados agarraban. Estás en la plaza de las tres culturas y empiezan los plomazos ¿pues qué reconstruyes? ¡a correr!, por eso hay tan poco material sobre eso, porque había cámaras, sí había cámaras pero empezaron los plomazos y qué cámara ni que cámara ¡vámonos! O por ejemplo cuando meten la cámara a CU, es un esfuerzo cañón, desde que pudieron haberlos cachado hasta que ponle que te metes pero que tal si filmas pura madre: el punto de vista de una calavera de carro. *El Grito* es un ejemplo de una pureza increíble en términos narrativos, es maravillosa. Yo creo que no hay registro, no hay una bitácora de quién tenía la cámara en ese momento, o sea, en algunos casos habrá sido Leobardo, en otras habrá sido Alfredo, eran un montón. Luego no faltaron los que, como Oscar Menéndez, consiguieron meter cámaras a Lecumberri, o sea, Oscar Menéndez en un documental que ya lo hizo por fuera, *México 2 de octubre* que después le puso *Homenaje a José Revueltas*, le puso quince títulos y era la misma película, entonces si ves su filmografía es larguísima y es la misma película; su gran hazaña es que había conseguido meter una cámara de Súper 8 a Lecumberri, entonces filmaba a todos los presos políticos ahí en las crujías, estaba a toda madre, pero ahí estamos totalmente situacionales.

Dentro de la categoría Poético Trascendental tenemos El Abuelo Cheno y Otras Historias de Juan Carlos Rulfo.

Definitivamente. Bueno, es que Juan Carlos, la cosa es que su influencia principal es Tarkovsky; su trabajo aquí en la UAM fue un trabajo sobre Tarkovsky, ahí lo tengo, porque además nadie lo quería al pobrecito, entonces se me acercaba: “¿oiga maestro usted conoce a Tarkovsky?”, “¡Pues cómo no!”, “es que a mí también me gusta pero aquí todos dicen que no, que ese pinche cine no.” Él venía de otra formación, era como Nico Echeverría, o sea, si Nico vienen de Dreyer y acaba filmando *Poetas campesinos* pero sí entiendes por qué los filma y los muestra así, porque entiende eso, pues porque viene de Dreyer, de Ozu, de Bresson, pero lo aplica a la rudeza de la realidad mexicana. El caso de Rulfo es exactamente el mismo, él viene de su fascinación por el gran poeta visual ruso, bueno, pues ni modo, al segundo piso; y *El Abuelo Cheno...* definitivamente, es una propuesta poética, y de hecho la continúa en, *Del olvido al no me acuerdo...*

A Everdardo González lo tenemos más en el estilo Conceptual.

Él es UAM total, él es UAM ruda. Es como el cuate que hizo *El Violín*, Vargas, él también es UAM pero de pé a pá, es comité de lucha, es SITUAM yéndose a la huelga, pero es todo esto, es lo padre de la UAM, es la cafeta, ¡por Dios!, su idea del gourmet son los cacahuates

a la oaxaqueña, o sea, es horrendo y claro que eso te afecta, eso lo tienes que canalizar cinematográficamente, el café de dos pesos a fuerza que te produce esto.

Entrevista a Cristián Calónico Lucio

¿Por qué decidió estudiar cine?

Por azares del destino. Fue un simple azar el que yo llegara a estudiar cine, yo estudié sociología y después un día me encontré la gaceta de la UNAM y ahí estaba la convocatoria del CUEC. Yo iba mucho al cine, iba a casi todos los ciclos, pero yo era un aficionado al cine y al buen cine, pero realmente yo no sabía nada de cine, ni técnicamente, ni de lenguaje ni nada y un día me encontré la gacetilla de la UNAM y entonces venía la convocatoria del CUEC y dije “ah, pues sería buena onda estudiar cine”, entonces fui y metí mis papeles, hice los exámenes y entré al CUEC, entonces ahí cambió mi vida. Pero bueno, creo que muchas veces la vida está hecha así, de puras decisiones y cosas que se juntan y coyunturas, pero no era una vocación, que yo dijera desde chiquito: “Yo quiero hacer cine”, no, fue una casualidad en mi vida.

¿Existía un plan de estudios con respecto al documental y de ser así, cómo estaba conformado cuando estudió cine?

No existía, existía una materia si mal no recuerdo en el segundo año del CUEC, que era cine documental, y era la única materia que existía en cinco años, en esa época duraba cinco años la carrera de cine en el CUEC, y solamente había una materia que era documental en todo el año.

¿Cuáles fueron las principales corrientes o escuelas de cine documental que influyeron en su formación y en los documentales que hizo durante sus estudios en el CUEC?

Pues mira, lo que pasa es que yo tuve tres buenos maestros, uno fue Jorge Ayala Blanco, que nos daba lenguaje cinematográfico y entonces nos daba desde los principios del cine, cómo inició, y el cine inició como documental, entonces ahí veíamos a todos los grandes maestros del cine. Después tuve a Gustavo García en cine mexicano, donde también veíamos películas; ahora ustedes lo tienen también, y pues él es muy ameno en sus clases de cine mexicano, creo que ese es su fuerte. En la época que yo entré al CUEC había un documentalista muy importante de director que se llama José Roviroso, que ya murió, entonces él impulsaba mucho y con él tomábamos la clase de cine documental y vimos a los grandes documentalistas de todo el mundo, pero también en específico a los de Latinoamérica, ponía mucho énfasis en cómo llegó el cine documental a Latinoamérica, cómo fue la época de la insurgencia del cine documental, donde el cine documental estaba al servicio de las causas sociales y era como un arma de lucha más.

¿Qué es para usted el cine documental y cuál es su importancia?

El cine documental es un retrato de la realidad con un punto de vista de un autor, no existe un cine documental objetivo y casi siempre está ligado a procesos sociales, tiene un punto de vista social siempre el cine documental en la mayoría de los casos. Hay documental didáctico, educativo, etcétera, pero el cine documental, si vemos su historia, siempre está ligado a procesos sociales.

¿Cómo se han evidenciado las corrientes estéticas o de qué manera se han transformado en cuanto a temática, narrativa, fotografía, música, sonido y formato?

Yo creo que el cine ha sufrido algunas transformaciones, además creo que todas las corrientes estéticas, todas las vanguardias del siglo pasado han influido mucho en el cine; todas las diferentes corrientes que ha habido en danza, teatro, pintura, etcétera. Finalmente el cine es como la conjunción de todas las bellas artes. En la medida que hay una revolución en la danza, en la pintura, en la música, también se refleja en el cine, y en el cine además viene el proceso de las nuevas tecnologías, que aunado a todas estas revoluciones estéticas, se junta con los avances tecnológicos, y bueno se han ido creando nuevas estéticas a partir de eso y nuevas formas de narrar.

¿Cuál es la propuesta estética de sus documentales?

Pues mira, yo soy muy conservador en ese sentido, entonces yo reivindico o reivindicaba (creo que todavía) el corte directo. Por ejemplo, una de las características de mis documentales es que, si acaso usamos una disolvencia por ahí cuando creo que se justifica, cuando creo que es necesaria, pero casi todo es a corte directo. Yo sigo pensando que se puede narrar juntando una imagen con otra que le dé un sentido diferente, a que si juntas ésta con una tercera o con una cuarta o con una quinta, y esto es lo que conforma una narración y lo que conforma el lenguaje cinematográfico, para eso no necesitas de ningún artilugio, ni de efectos especiales ni de nada, eso en todo caso te puede ayudar para vestir, pero no puedes sustituir el lenguaje y la forma de narrar, ni el contenido de tus documentales.

Sus documentales abordan problemáticas sociales, ¿de qué postura?

Pues mira yo adopté una postura muy clara, si yo estoy a favor de los zapatistas, pues estoy a favor de los zapatistas, no trato de hacer documentales neutros donde aparezcan los buenos y los malos y que ahí ya tú decides quienes son los buenos y quiénes son los malos, yo hago un documental a favor de una causa social y le doy voz a esa causa social, porque creo que esa causa social no tiene la suficiente voz o no de la manera que ellos quisieran, o se las malinterpretan o les tergiversan lo que quieren decir, entonces, yo sí adopto una postura muy clara a favor de lo que estoy haciendo.

Según su experiencia, ¿cómo ha cambiado el CUEC desde sus años como alumno a la actualidad, en cuanto a la visión y formación de alumnos?

Yo creo que ha cambiado mucho, cuando yo estudié en el CUEC era en la tarde y eran cinco años, casi todos llegábamos con una carrera atrás, después se volvió como una escolita, no sé cómo podría denominarla, pero bueno, se pasó a la mañana; casi ahora salen de la prepa y entran al CUEC, como que se volvió más como el CCC, casi todos son hijos “de”, de un cineasta, de un actor o de un no sé qué y antes eso como que no pesaba mucho en el CUEC, el CUEC tenía como que otra tendencia, otra línea de trabajo y ahora CUEC y CCC es prácticamente lo mismo, entonces creo que sí ha habido una transformación, no sé si es mejor o peor, pero sí es diferente.

¿Cuáles son las principales corrientes estéticas que prevalecen en la enseñanza de cine documental en el CUEC?

Yo creo que como corrientes estéticas no existe, yo creo que la palabra ni siquiera se utiliza, no hay una materia que se llame corrientes estéticas, ni siquiera del cine en general, o sea no existe ese concepto como tal, creo que va implícito en algunas de las clases, pero creo que deberían de haber clases que digan “vamos a estudiar la estética del cine alemán, a estudiar la estética del cine francés, la del cine italiano”, debería haberla, pero creo que no la hay.

¿Cuáles han sido los momentos más importantes para el cine documental en el CUEC y CCC y con qué realizadores?

Yo creo que el CUEC ha tenido siempre momentos importantes, creo que desde su nacimiento ha tenido una vocación más social y tuvo puntos culminantes cuando Carlos Mendoza, por ejemplo, con su trilogía de las tres Ches, *Chapopote*, *Chahuiztle* y *Charrotilán*, creo que fue un momento culminante del CUEC. Después vino Mari Carmen de Lara, o sea, vienen como una serie de personajes; el CUEC siempre ha mantenido una línea muy documental y ha formado documentalistas, ha tenido una vocación mucho más social a lo largo de su historia y el CCC ha tenido una vocación mucho más ligada a la industria desde que dependen de IMCINE, tienen ahí los estudios Churubusco, tienen convenios y les prestan los fierros; ahí tienen a las películas gringas y los foros, entonces van ahí y ayudan, etcétera; creo que eso ha hecho que el CCC a lo largo de su historia, haya tenido una tradición más de ficción y el CUEC más documental, eso no quiere decir que el CCC no haya tenido a lo largo de su historia también muchos documentalistas muy importantes, igual o más que el CUEC, pero es como tendencias de cuál es la vocación de una escuela y cuál es la vocación de la otra escuela, claro que ahora, como les decía, creo que ya la vocación es muy parecida en las dos escuelas.

Hace rato me hicieron la pregunta de las corrientes estéticas, hace algunos años en Venezuela tuvieron la idea de hacer la escuela de la imagen y el cine Latinoamericano, yo un día fui a Venezuela y entonces me encontré con ese proyecto, entonces era hacer una escuela así tal cual con un edificio, ladrillos etcétera, pero en donde se estudiara la imagen y el sonido Latinoamericano. Entonces yo decía “bueno, qué es eso de la imagen y el sonido Latinoamericano”, pero me creó muchos cuestionamientos porque yo dije, “¿sí tendremos una imagen?, ¿tendremos sonidos propios?, ¿tendremos imágenes propias?”, porque siempre estamos tratando de imitar al cine de Hollywood o al cine europeo en su narrativa, en su estética, en su forma de construir los mensajes audiovisuales y nunca hemos tratado de construir uno propio y creo que eso es lo que deberíamos hacer, claro que no es una tarea fácil. Por ejemplo, cuando necesitamos sonidos ambientales ¿qué hacemos?, pues recurrimos a éstos bancos de sonidos que vienen en los discos y entonces tenemos el tren de Nueva York y el metro de Nueva York y el coche, el taxi y el sonido de tráfico en la quinta avenida, etcétera, pero no son nuestros sonidos realmente, entonces creo que sí deberíamos tender hacia buscar una estética latinoamericana y una estética mexicana, porque compartimos valores comunes en todos los sentidos.

Entrevista a Juan Francisco Urrusti

Quisiéramos saber sobre tu formación; sobre las principales corrientes o escuelas de cine documental que influyeron en tu formación y en tu producción como documentalista.

Como documentalista no podría hablar de escuelas, podría hablar de documentales concretos que vi, que me impactaron de tal manera, que sigo en esto del documental, creo que uno de los primeros que vi que me afectaron mucho fue sobre los campos de concentración nazis, fue *Noche y Niebla* de 1955, yo era muy chico cuando lo vi, fue en algún cine club. Otro que me afectó mucho trataba sobre la guerra civil española, porque eso me tocaba directamente, dado que mi familia había llegado a México como exiliados de esa guerra, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas en 1939, entonces ver imágenes de esos bombardeos, de los cuales ya me habían hablado mis abuelos y padres, me causaron gran impresión. Por parte de México, también hubo varios que me marcaron mucho, uno de ellos era *Jornaleros* de Eduardo Maldonado; otro fue del maestro José Roviroza, llamado *Ayautla*, lo vi hace muchos años cuando vino aquí a la escuela, dio clases un rato de su vida. Otro documental, el cual era parte ficción, fue *Los Niños de Hiroshima*, este habla sobre los estragos de la bomba atómica en la población civil, completamente en los niños. Paul Leduc con *Etnocidio*, que sigue siendo uno de los mejores documentales, el cual lo he vuelto a ver varias veces en años pasados y creo que este documental y otros de Maldonado siguen siendo de los mejores que hay hasta la fecha, no han envejecido. Después descubrí

el documental político con otras temáticas que también me impresionaron mucho. No podría hablar de escuelas, porque en ese momento no tenía consciencia de las maneras de hacer documental, me interesaban los temas, ahora me interesa mucho más el cómo se producen, la forma, no sólo el contenido. Los contenidos es lo que más me ha marcado.

En la producción y en la enseñanza como productor, realizador y maestro, ¿qué es más importante para ti, la estética o la temática?

Aquí en la escuela, por lo menos en mi clase, no tratamos de que el alumno adopte algún tipo de escuela determinado a manera de realizar un documental o alguna estética determinada, creo que eso lo trae cada quien. Por encima de la estética viene la ética, en la manera que uno se relaciona al tema, cómo uno trabaja. Que el alumno siempre tenga una relación ética, de respeto con la gente que trabaja, no solamente la que está del otro lado de la cámara, sino también los compañeros de la unidad de filmación, eso sí lo privilegiamos, ante todo el documentalista tiene que caracterizarse por tener una posición ética en su trabajo y en el mundo en que se desenvuelve.

¿Crees que los estudiantes que hacen documentales, se puedan regir por alguna línea característica del CCC en cuanto a la temática, o cada realizador tiene su propio estilo?

Aquí no queremos influir en la manera que cada uno lo haga. Lo que aquí buscamos es que haya honestidad, que haya seriedad, que el documental trate de algo importante, que la investigación sea suficiente, que haya un compromiso, que el tema surja porque el estudiante tiene un interés en este tema, no por otra razón. Yo creo que en la medida que uno se compromete con un tema y tiene un interés en él, todo lo demás va a salir bien, por eso los ejercicios que doy en el primer año, tiene que ver no tanto con ver hacia afuera del mundo, son ejercicios de introspección, para que el alumno se conozca mejor, esté consciente de donde está situado en este mundo histórico y cuál es su posición y hacia donde tiene que encuadrar. Como decía el maestro Rovirosa, aunque nunca fue mi maestro, porque no estuve en el CUEC, pero aquí si lo vi dar clases, la posición del cineasta frente al hecho, la posición que tenemos todos frente al documental es un intento por llegar a alguna verdad a partir de una subjetividad, si no, no está consciente de sus propios filtros, de nuestros propios prejuicios, de todo eso, si no, no va a llegar tan profundamente como podría. Pero creo que cada estudiante debe de ser libre de tratar el tema de la manera que considere mejor, siempre y cuando haya seriedad, que no esté echando la flojera, que haya una investigación de campo, bibliográfica y hemerográfica independientemente del tema que escoja. Ya el cómo lo va hacer, si la gente tiene talento, lo va hacer de una manera creativa y si no pues lástima, será un documental más, aburrido, etc. Lo que se busca es que el alumno encuentre su motivación, desarrolle la curiosidad y la voluntad por tratar ese tema seriamente, a profundidad y creativamente, todo lo demás es de cada quien.

¿Crees que ha habido cambios en la forma de impartir la materia de documental aquí en el CCC?

Yo creo que cada maestro vamos desarrollando nuestra propia metodología, pero ni aquí ni en ninguna otra escuela hay cambios en la realización del documental, yo creía que era muy original, como hace dos años se me ocurrió un tema, más bien un ejercicio que era mostrar no un retrato, un ejercicio autorreferencial, yo hacía dos, uno lo llevo haciendo muchos años en script; y es que el alumno escriba sobre sí mismo, de dónde es, quién es, dónde se ubica y a dónde va. Ver qué posición tienes frente al mundo y eso se complementaba con mostrar lo que es una huella de dolor, algún recuerdo doloroso y un sueño o pesadilla y un deseo o aspiración. A eso yo le llamo un striptease, es un ejercicio de introspección, después yo pensé que yo lo había creado. Después se me ocurrió algo que dije: “que maravilla que se me ocurrió algo así”, y era hacer un autorretrato pero sin mostrarse a uno mismo. Un autorretrato a través de objetos o de terceras personas, prohibido mostrar su rostro, incluso su voz, y esto que me pareció una maravilla de ejercicio, con todo lo que el alumno puede aprender de sí mismo, pues resulta que eso ya lo recomendaba un documentalista, Cavalcanti, en un libro en los años treinta, o sea, no hay nada nuevo. Creo que lo que tenemos que aprender en la escuela es que no todo está en *Wikipedia* y que uno tiene que realmente a hacer una buena investigación y un buen observador de la realidad, porque lo importante en el documental es encontrar historias que tengan un significado y una importancia para toda una comunidad. Eso implica tener los ojos muy abiertos y las antenas desplegadas, los oídos también bien, sin cerilla, interactuando y respondiendo al mundo, con la gente que nos rodea, fijándose justamente en las historias y en los personajes que los medios soslayan, ocultan o ignoran de plano. Ahí están las historias que debemos de buscar, por ahí va el ejercicio.

¿Crees que hay algún momento importante o alguna etapa donde se destaquen más los documentales realizados aquí en el CCC, o siempre han tenido la misma importancia o crees que haya algunos realizadores más talentosos que otros?

No, mira, el documental siempre ha tenido una gran importancia en la escuela, y esto no es gratuito, empezando por los fundadores Carlos Velo, bueno, el fundador honorario fue Luis Buñuel, él hizo un documental *Las Hurdes y Tierra Sin Pan* en España en 1932 creo, documental que en su época fue documental de denuncia, el primer documental de denuncia. Luego los primeros directores del CCC, ambos hicieron un documental que era Carlos Velo otro español biólogo, que había hecho ya en España documentales sobre abejas, y aquí es el que va a crear el Centro de Producción de Cortometraje, también crea el CEPROPIE, entre una cosa y otra va a crear el CCC. Y él realizó muchísimos documentales y mucha de la gente que empezó hacer documental en México, lo hizo gracias al Centro de Documental que él fundó y creo en Churubusco. Y otro, Alfredo

Joskowicz, que se sabe que ha hecho ficciones, pero también hizo un trabajo documental importante. Y de entonces para la fecha, todos los directores que ha tenido esta escuela han hecho documental, Gustavo Montiel por ejemplo, Maldonado, algunos de los mejores documentales de México de todos los tiempos los hizo él. Luego Gustavo Montiel tiene un documental excelente sobre Renato Leduc, un escritor, no sé si lo conocieron ustedes, su obra, sus poemas, en fin. Después, Ángeles Castro, es la única que no hizo documental, pero de todas maneras le dio un gran impulso al trabajo documental. Actualmente Henner Hofman, la mitad de los documentales, digamos etnográficos, que están allá en lo que antes se llamaba Instituto Nacional Indigenista y que ahora se llama Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, la mitad, por lo menos unos veinticinco, son fotografiados por él, en distintas partes del país. Entonces afortunadamente esta escuela siempre ha privilegiado el documental, y las mejores escuelas del mundo le dan una gran importancia siempre al documental. Yo no conozco una buena escuela de cine en donde la enseñanza del documental sea una materia más. Me consta porque hemos tenido profesores aquí, mucho contacto a través del CILECT, Centro Internacional de Enlace de Escuelas de Cine y Televisión, pues hemos tenido mucho contacto con profesores de otras escuelas del mundo, las más prestigiadas, la de Tel Aviv, la de Nueva York, la de Londres, París y muchas otras. Y en todas, tienen un común denominador, tiene ejercicios en documental. A lo mejor no con la idea de que todos sean documentalistas, pero es un buen entrenamiento, justamente para la observación y todo esto para hacer mejores ficciones, más creíbles, más verosímiles. También quería decir que muchos de los profesores del CUEC, están también aquí, entonces no hay grandes diferencias. Aquí ha habido profesores de documental como Armando Lazo y él es profesor allá y aquí lo fue durante muchos años. El mismo maestro Roviroso, Juan Mora Catlett, Mario Luna que es el fotógrafo, con el que yo trabajo siempre que puedo y cuando me lo permiten, parte de las veces es profesor allá y acá, por eso no creo que haya un estilo, pienso yo, o el estilo lo pone el alumno, no tanto el profesor, y así debe ser, cada alumno tiene que buscar, hacer su propia búsqueda de su propio lenguaje, de su propio paleta para expresarse, etcétera.

En lo que llevamos visto de documentales del CCC y del CUEC, nos dimos cuenta que el CUEC se interesaba más en la denuncia y un trato más social, ecológico y el CCC iba un poco más a un sentido íntimo, como ver a las personas, pero como personajes y no tanto a las situaciones como las que desarrollaron, la denuncia, la temática completa. No sé si eso puede tener una distinción.

Uno de los primeros documentales que se hicieron en el CCC, sociales sin duda, de denuncia, era sobre Elvira Luz Cruz, la cual se le atribuyó el asesinato de sus hijas, dos mujeres hicieron esto. Y es de denuncia, quien vea el documental, le queda más que claro que ella es inocente y que a lo mejor los jueces se fueron por el lado equivocado. Como ese otros, una alumna de la escuela, Valentina Palma, estaba a punto de hacer su documental

sobre Atenco y estaba en Atenco cuando llegan los tres mil policías de Peña Nieto y los seis mil que mandó el Gobierno Federal y atropellan a la población, a ella le quitan la cámara, la golpean y era chilena, la deportan y hasta el día de hoy, incluso le fincan un cargo de terrorismo, finalmente ha podido volver pero con restricciones, con algún interés social político con una realidad que los medios trataban de ocultar, de tal manera que los cayos de la gente queden intocables. Entonces sí hay, se pueden hablar de ejemplos de documentales sociales, pero digamos aquí nadie tira línea de lo que debe ser un documental. Se trata de que realmente el alumno escoja el tema que le interesa, porque lo que nos interesa, sea el tema que sea, finalmente una historia, bien contada, bien narrada que sea significativa para la gente que lo hace y así ha sido.

Justo eso hemos visto, que actualmente el documental que se hace, no me atrevo a decir que por los maestros, pero sí el de los alumnos va más a contar una historia, lo que pasa en La Palomilla Salvaje, lo que pasa en Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo, que es como contar una historia con unos personajes muy específicos, de pronto hasta pareciera que es una ficción. Sabemos que es un documental, es un hecho real y está sacado totalmente de la realidad, ninguno de los personajes es actor, ni tratan de actuar. Y en algunos momentos del CUEC, no busca eso, se va mucho más al ir atrás de la multitud que está tratando de pedir algo.

Puede ser, pero es una cuestión de cada alumno. Por ejemplo, *La Palomilla Salvaje* de Gustavo Gamú, tiene una razón social también. Yo celebro que se haga documental social, creo que si algo se necesita en este país es tocar este tipo de temas. Hacer documentales políticos o sociales que muevan a la sociedad de la apatía, a tomar acción, hay que ciudadanizar los medios. Pero bueno, depende de cada alumno, creo que así debe ser. Lo que es importante aquí, es que es dinero público, porque aquí es una escuela subsidiada, la colegiatura que pagan los alumnos, la anualidad, es un porcentaje de lo que realmente cuesta esta educación y de lo que se trata es que en cada universidad los alumnos vean que esto es dinero público que viene de los impuestos de la gente y que están obligados a devolverle a la sociedad, a cambio de ese apoyo, un producto digno, algo que le sirva, que sea socialmente útil. Socialmente útil no quiere decir que, digamos sea un tema político, por ejemplo, creo que los documentales son socialmente útiles, porque nos ayudan a ver la realidad de otra manera. El arte no es algo para colgar en la pared, es para sensibilizar ante todo, ante lo que es la justicia, lo verdadero, lo falso, etcétera. Eso sí se trata de inculcar en el alumno, el sentido de esa responsabilidad, por lo demás yo creo que es raro, ese que viene aquí y no la tiene. Y a veces tocan los temas que realmente sí son preocupantes. De pronto permitirle al alumno, digo, no puedes prohibirle, pero tampoco puedes aplaudirle que se meta en ciertos temas, al cual uno siente que no están preparados. Por ejemplo, algún alumno ha querido meterse a un tema sobre el narco de la frontera, donde desaparecieron unos parientes suyos. No hay tema que se te prohíba, pero se tiene que

decir: “oye no estás listo para esto y te puede costar la vida y no tienes derecho a arriesgar tu vida y la de otros compañeros”. Está bien correr, pero primero hay que aprender a caminar, en un país donde hay mucha gente y muchos son periodistas, que tienen una cámara, en fin, hay que saber medir las fuerzas. Pero no es cuestión de censura.

Aquí en el CCC, ¿cómo está el plan de estudios?

El plan de estudios se va modificando conforme se va requiriendo. Yo tengo veintidós años de dar clases y he dado varios tipos de cursos, siempre documental, y lo han tenido que estar modificando incluso, cada grupo es diferente, entonces mi programa del curso que estoy dando en el primer año, tiene muchos cambios en comparación a los demás, son distintos ejercicios o cambio algunas películas por otras. También es conforme veo los intereses del grupo, porque lo que se trata es que vean el documental como algo interesante y no como un cine de segunda, que el documental es padrísimo hacerlo, es una aventura y entonces voy, yo en lo personal, cambiando mi programa de estudios conforme se va requiriendo, creo que no he dado un curso igual a otro, y voy incorporando lecturas, sé que uno de los problemas es que leen poco, menos la gente y eso es muy triste, es terrible, entonces, que lo poco que lean, pues realmente sea indispensable. Voy cambiando libros conforme voy descubriendo material que tiene valor didáctico, pedagógico, superior al que yo usaba.

¿Cuál crees tú que sería la mejor manera de aprender documental?

Haciéndolo, haciéndolo. Porque lo que lee uno en los libros responde a las experiencias de otros. Cada uno es como un instrumento, que va a producir una determinada música, interactuando con la realidad de cada quien, entonces los documentales que tú hagas van a hacer muy diferentes a los que haga él o los que haga ella y todos son importantes. Hay que hacer todos esos, los libros te sirven hasta cierto punto. Hay otra cosa que no pueden sustituir en los libros que es la experiencia, la parte empírica, el acumular oficio, ensayo y error, y todo eso es básico. La otra cosa es no conformarse con la técnica, muchos de los documentales que yo conozco, fueron hechos con cámaras realmente ridículas. No se necesita una cámara de veinte mil dólares, HD, etcétera, para hacer un gran documental, al contrario, puede ser un gran estorbo. Lo que importa es lo que le pones tú, la película de ti mismo, de tus valores, de tu corazón y si andas con la actitud correcta y la información correcta, si has hecho la tarea de investigar y todo eso está bien, es seguro que te vaya muy bien, que tarde o temprano termines con una historia muy a todo dar, que todo mundo quiera ver. Aquí la trampa es creerse que todo depende de la tecnología, o de tal efecto y de la ultimísima versión de tal programa y no por menos. Por eso yo empiezo enseñando a los alumnos, que con cámaras muy modestas se han hecho grandes documentales. Un poco lo que propone el *American Anthropological Association*, dice que el documental debe

perseguir el uso ético, crítico y creativo de los medios de comunicación. Yo creo que en eso, en el uso ético, crítico, creativo, está la clave. Cualquier estética está bien, mientras no estés distorsionando conscientemente la realidad. Y el uso creativo, porque, mucho de lo que se nos presenta a través de los medios, como el documental, son promocionales, o es propaganda, o es otra cosa. Pero el documental tiene que tener propósito, informar y hacer a la gente más libre. No venderle algo a alguien, se valen muchos métodos de análisis, yo también utilizo aquí la presentación de la realidad. El libro de Bill Nichols, me parece muy muy bueno, muy importante, lo importante es que la gente no se auto engañe.

Justo nuestra área de concentración, es sobre estética del cine mexicano, y por eso es que estamos más metidos a la estética.

Está muy bien, a mi me parece muy muy bien.

Tratamos una forma de analizar los documentales y no encontramos ninguna propuesta todavía hecha acerca de la estética del documental.

Yo creo que la estética te la tiene que dar el tema, los elementos con los que trabajas. De nada te sirve un documental muy estético que este falseando la verdad, ocultando información importante de una manera consciente, al mostrar una visión determinada. Para mí un documental feo, no necesariamente es el que está mal iluminado, sino un documental que me está tratando de ver la cara de pendejo, ese es un documental estéticamente feo y grotesco para mí, más allá que si está bien en foco. Hay materiales fuera de foco o mal filmados o que en el fondo dice una gran verdad, para mí eso es estética.

Pero muchas veces la misma realidad no te permite que hagas cosas exactas o perfectas.

Hay que hacer lo que se tiene que hacer con los elementos que uno tiene a su alcance, hacer lo mejor posible en su trabajo. A diferencia de otro tipo de cine, la estética está en segundo plano, la ética es lo que debe terminar, la estética en todo lo demás.

Perfecto, pues creo que es todo.

Muchas gracias.

Muchas gracias.