

**Lauro Zavala**

Universidad Autónoma Metropolitana, México

## El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación

New Mexican documentary  
and the borders of representation

### Resumen

En este trabajo se estudian las características del cine documental producido en México durante la primera década del siglo XXI. En la primera sección se discuten las fronteras estéticas e ideológicas del documental contemporáneo. En la segunda, se propone un recorrido general por el documental mexicano durante sus primeros cien años de existencia. A continuación se señala la reciente creación de festivales, archivos y nuevos circuitos de distribución y exhibición. El trabajo concluye con los comentarios sobre algunos documentales de naturaleza testimonial, archivística y narrativa.

### Palabras Clave

Cine Documental

Cine Mexicano  
contemporáneo

### Abstract

This paper studies documentary film produced in Mexico during the first ten years of the Twenty First Century. The first section is focused on the aesthetic and ideological borders of contemporary documentary. The second section is focused on key documentaries produced in its first hundred years in Mexico. Then the focus is placed on recent creation of festivals, archives, and strategies of distribution and exhibition. The paper ends commenting on some documentaries produced during the decade under study (2000– 2010).

### Keywords

Documentary Film

Contemporary  
Mexican Film

## Introducción

En este trabajo se señalan las condiciones que han propiciado el intenso interés que ha surgido por la producción y exhibición de cine documental en la primera década del siglo XXI en México. Este interés por el cine documental se puede observar en la reciente creación de diversos festivales, circuitos y archivos de cine documental latinoamericano y mexicano y en la creación de estrategias para la distribución y exhibición de los documentales producidos en la región.

Lo que sigue tiene un carácter básicamente informativo y descriptivo. En la primera sección se discuten algunas de las fronteras estéticas e ideológicas que caracterizan al cine documental contemporáneo. Durante los primeros cien años de historia del cine, parecía muy clara la distinción entre ficción y documental, pero en la última década esta diferencia se ha empezado a borrar de manera cada vez más consistente, no sólo en términos de su relación con la realidad, sino en términos de sus condiciones de recepción, interpretación y estudio. En la segunda sección propongo un breve recorrido por los antecedentes más notables del documental mexicano durante los primeros cien años de su existencia. En el apartado siguiente se señalan algunas de las condiciones que han propiciado el llamado *boom* del documental en este país, en particular la creación de algunos festivales y circuitos de distribución y exhibición, que ha sido acompañado por la entusiasta respuesta recibida por parte de un público creciente. El trabajo concluye con la presentación de algunos ejemplos de cada una de las tres tendencias del documental contemporáneo en México: el que produce su propio registro a partir del trabajo testimonial, el que aprovecha la existencia de materiales de archivo y el que integra ambas estrategias con el objeto de reconstruir la memoria narrativa de experiencias individuales o colectivas.

### 1. Las fronteras del documental

El cine documental ha ocupado un lugar marginal en las políticas de distribución y exhibición comercial y ha sido entendido por el público no especializado como un tipo de cine opuesto al cine de ficción. Sin embargo, la discusión teórica y la práctica de los productores siempre han relativizado esta última frontera. Asimismo, la creación de canales de televisión dedicados exclusivamente al documental ha contribuido a su redefinición en la percepción de los espectadores comunes.

En las últimas décadas se ha intensificado igualmente la exploración teórica y práctica de las fronteras entre el cine llamado *de ficción* y las nuevas formas del *documental*. Aun cuando estas fronteras pueden parecer muy claras para un observador externo, esta discusión ha dejado de ser exclusiva de los estudios sobre el documental para formar parte de la teoría del cine en general. El núcleo de esta discusión se encuentra en la redefinición del concepto mismo de *ficción*, que ha dejado de estar opuesta al concepto de *realidad*, para ser reconocida como su forma privilegiada –inevitable y productiva– de representación y entendimiento.

En la conclusión de su dilatado recorrido por los numerosos términos de esta discusión a lo largo de la historia del cine, Francois Niney nos recuerda que la imagen fotográfica no sólo registra y expresa, sino que *traduce y revela* (Niney, 2009: 480). Y si toda ficción es traducción y revelación de una perspectiva construida con los recursos del dispositivo audiovisual, lo que está en juego ya no es el grado de verosimilitud de cada película, sino el reconocimiento de sus *estrategias de ficcionalidad*. El cine documental ha dejado así de ser considerado como opuesto al cine de ficción y su verdad ficcional ha pasado a ser equiparable a la del resto del cine. El cine directo ya no aspira a ser prescriptivo sino sintomático (Niney, 2009: 370). En esta discusión dos componentes se destacan como estratégicos para la

construcción de la verdad ficcional del cine documental: el montaje y la puesta en escena. La autoridad del testimonio nunca deja de ser reconstruida por el solo hecho de haber sido registrado. Si el cine es el arte de la elipsis, el documental construye un enmarcamiento que suele mostrar sus propios límites en el caso de las formas autorreferenciales. Tal vez eso explica el éxito del cine de Michael Moore, pues los recursos que utiliza son los del cine de ficción, al espectacularizar lo que de otra manera sería un aparente registro impersonal.

Es precisamente esta frontera del encuadre y del punto de vista lo que se tematiza en el inicio del género, con el mismo Flaherty y las estrategias formalistas de Vertov, los recursos cubistas en la edición de Eisenstein y los recursos descubiertos por Kuleshov.<sup>1</sup> Tal vez el cine documental siempre ha sido una ficción él mismo: si no existiera sería necesario inventarlo para delimitar las posibilidades de la verdad producida por el montaje.<sup>2</sup>

Los problemas del sujeto del relato son compartidos por el discurso cinematográfico y el resto de los lenguajes humanos. El cine documental es ahora el referente para explorar las fronteras de la ficción. La discusión sobre sus fronteras coincide con otras discusiones sobre la teoría del punto de vista, los mecanismos de identificación del espectador y el concepto mismo de verdad cinematográfica, del cine de género al spot político y del *docu-soap* al noticiero (Niney 2009: 371).

Por otra parte, durante los últimos diez años se han incrementado los festivales de cine documental en todo el mundo y hemos visto cómo los canales dedicados al género han crecido y se han multiplicado. Desde hace varios años *Discovery Channel* cuenta con su propio canal para el público infantil (*Discovery Kids*) mientras que el sitio en la red de *National Geographic* es cada día más visitado por los espectadores de televisión. Los circuitos de televisión se multiplican y los festivales internacionales de cine organizan su programación en tres grandes áreas: largometrajes de ficción, cortometrajes y cine documental. A su vez, no sólo invitan a algunos documentalistas dándoles el mismo espacio que a las estrellas y a los directores de ficción, sino que organizan premios para el cine documental. De esta manera, el espacio dedicado al cine documental en su programación se incrementa notablemente.

En parte, este hecho tiene como antecedente inmediato el extraordinario éxito entre el público de los documentales de Michael Moore. Estos materiales tienen como característica central el empleo de numerosas estrategias provenientes del cine de ficción, la alternancia de materiales de archivo con series animadas de televisión (como *Los Simpson*), el empleo de toda clase de recursos didácticos y, sobre todo, la permanente editorialización del director, que así se convierte en el elemento focalizador de la atención de los espectadores. *Masacre en Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002) y *Fahrenheit 9/10* (2004) son referencias inevitables en el recuento de las últimas décadas. El mismo Moore sigue activo y sus más recientes trabajos (*Sicko* y *Slacker Uprising*) han tenido un éxito reservado hasta hace poco al cine de ficción.<sup>3</sup>

Por su parte, una de las fronteras entre documental y ficción se encuentra, precisamente, en el falso documental, que sigue vivo en el cine internacional, como en *Incidente en Loch Ness* (Werner Herzog, 2004), *Borat* (Larry Charles, 2006), *Justo en la mira* (*Vantage Point*, Pete Travis, 2008) o *El asesinato del presidente* (Gabriel Range, 2006), donde se antezemecan materiales de archivo con otros elaborados *ex professo*. Entre los antecedentes de este peculiar género es necesario recordar películas como *Bye Bye Birdie* (George Sidney, 1963) y sobre todo la referencia infaltable de *F for Fake* (Orson Welles, 1972).

1. Cfr. Karla Paniagua: *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*

2. Esta discusión se encuentra en el núcleo de las historias del cine documental, desde el canónico trabajo de Eric Barnouw (1974) hasta los trabajos más recientes (Jack Ellis & Betsy A. McLane, 2005; Bill Nichols, 1991, 1981 y 2001).

3. La producción de Michael Moore es sintomática de una nueva tradición en el documental contemporáneo, como se puede comprobar en el estudio de Marsha McCreadie, 2008.

Las otras formas del documental siguen sorprendiendo a los espectadores, desde el documental generado por computadora (*The Secret Plot to Kill Hitler*, 2004) hasta el documental animado, que ya tiene una larga historia –de la que *Vals con Bashir* (Folman, 2008) es un ejemplo reciente–. Ante estos cabría preguntarse, cuál es el grado de ficción presente en los documentales en internet, los documentales con guión, los diarios en video o los documentales IMAX?

Veamos algunos de los momentos más significativos en la evolución del cine documental en México durante la segunda mitad del siglo XX.

## 2. Las tendencias del documental en México

4. La expresión se encuentra en el catálogo del Festival de Huesca en 1999. Enrique Ortega y Ángel S. Garcés (coordinación): *México íntimo y profundo. Cine documental mexicano contemporáneo*. Festival de Cine de Huesca, con la colaboración de la Filmoteca Española, con motivo de la muestra homónima, junio de 1999.

5. Esta tradición está documentada, entre otras fuentes, en los trabajos de Carlos Mendoza, como *La invención de la realidad. Nueve ensayos sobre cine documental*, México, CUEC, UNAM, 2008 y *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, México, CUEC, 1999.

Antes de comentar la situación actual del cine documental en México conviene dirigir una mirada panorámica a las tendencias que han caracterizado su evolución, donde ha dominado la denuncia de problemas sociales (lo que algunos han llamado *el sabor a tierra* del documental mexicano).<sup>4</sup>

La tradición del cine documental en México se inicia con los cortos noticiosos que se grabaron antes, durante y después de la Revolución. En 1948 se produjo el corto informativo *Nace un volcán* (Luis Gurza, 1943), donde se muestra la erupción del Parícutín en 1943, y en 1956 se produce el medimetro ensayístico *Torero* de Carlos Velo.

La fuerte tradición de documentales de denuncia social se inicia con *QRR/Quien Resulte Responsable* (Gustavo Alatríste, 1970) sobre la situación política de Ciudad Nezahualcóyotl y continuará con los trabajos de Eduardo Maldonado y José Roviroso, autores de diversos ensayos sobre la naturaleza del cine documental.<sup>5</sup>

En esta tradición es necesario señalar la importante trilogía producida por Carlos Mendoza y Carlos Cruz: *El chapopote* (1979), *El chahuistle* (1980) y *Charrotilán* (1982), sobre el negocio del petróleo, la alimentación del mexicano y el charrismo respectivamente, descritas por el crítico Rafael Aviña como una serie de collages satíricos que buscan la reflexión a través del humor, ejerciendo “una curiosa crítica con una comicidad cercana a Rius” (Aviña, 2004: 24).

En la historia del cine independiente se destaca el memorable largometraje testimonial *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968-1970), seguido poco después por *México: la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971), *Etnocidio: Notas sobre El Mezquital* (Paul Leduc, 1976) y *Lecumberri: El Palacio Negro* (Arturo Ripstein, 1976). Poco después se producen algunos de los largometrajes más prestigiosos en la tradición etnográfica mexicana, como *María Sabina, mujer espíritu* (1979), *Tesguinada, Semana Santa tarahumara* (1979) y *Niño Fidencio, el taumaturgo del espinazo* (1980), todos ellos dirigidos por Nicolás Echeverría, y *Los que viven donde sopla el viento suave* (Felipe Cazals, 1973). Es necesario señalar que todas estas películas (y otras similares) sólo llegaron a exhibirse en los circuitos alternativos de cine.

En 1973 se produce la *Antología del cine mexicano* (Manuel González Casanova, 1973), un documental construido con fragmentos de algunas de las primeras películas mexicanas. Pero sólo a partir de la segunda mitad de la década de 1980 algunos largometrajes de ficción logran mantenerse varias semanas en la cartelera comercial, en particular la reveladora *Tlacuilo* (Enrique Escalona, 1988) sobre la escritura de glifos y códigos prehispánicos, la ilustrativa *Ulama* (Roberto Rochín, 1986) sobre el todavía vivo juego de pelota prehispánico, la conmovedora *Un beso a esta tierra* (Daniel Goldberg, 1995) con los testimonios de siete inmigrantes

que llegaron a México en las primeras décadas del siglo,<sup>6</sup> la muy sorprendente *La línea paterna* (José Buil y Marise Sistach, 1995), en la que se recuperan materiales familiares originalmente grabados en 9.5mm y ampliados a 35mm y la emotiva *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, 1999), donde conocemos los testimonios de quienes viven en la región que dio lugar a la novela *Pedro Páramo*.

6. Ver Zavala, 2007.

En la década de 1990 se producen, todavía en formato VHS, materiales paralelos a las exposiciones museográficas organizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes, como *Nahui Ollin. Una mujer de los tiempos modernos* (Eduardo Quiroz, 1992), y algunos trabajos de naturaleza testimonial del Canal 22 en coproducción con el Instituto Mexicano de Cinematografía, como *Eisenstein en México: El círculo eterno* (Alejandra Islas, 1996), el que contó con participación del investigador Eduardo de la Vega, de la Universidad de Guadalajara. Al final de esa década se producen en el mismo canal 22 una serie de documentales didácticos que incluyen entrevistas a artistas, escritores e investigadores, y en algunos casos, recreaciones de obras literarias y otros materiales de ficción, como en *Carlos Fuentes: Un viaje por el tiempo* (Valeria Sarmiento, 1998).

En 1999 se produce una serie de documentales en formato DVD que serán distribuidos en la cadena de librerías Educal del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Esta serie está formada por materiales como), *Miguel Covarrubias (1904-1957)* (José Benítez Muro) *Augusto Monterroso en su jardín* (Claudio Isaac) y *José Luis Martínez, creador de las letras mexicanas* (Paulina Lavista).

En síntesis, durante el siglo XX las tendencias del cine documental en México se han definido básicamente por tres líneas de trabajo: un contenido de denuncia y compromiso social, una recuperación de la memoria histórica colectiva (incluyendo la memoria cinematográfica) y la intención educativa alrededor de personalidades notables de la historia cultural. Sólo en raras ocasiones algún documentalista ha explorado las posibilidades poéticas o reflexivas del género, como en el mencionado trabajo de Carlos Velo o en el recién descubierto mediodimetrage *Tassili*.<sup>7</sup>

7. Agradezco al investigador Eduardo de la Vega haberme facilitado una copia de este documental de los primeros años de la década de 1960, todavía fuera de circulación comercial.

En la primera década del siglo XXI la tradición del documental se ha renovado no sólo con el surgimiento de condiciones de distribución y exhibición inéditas en el país, sino también con la producción de materiales más próximos a la experimentación formal y con la exploración de temas igualmente inéditos, especialmente en relación con los estudios de género, migración, exilio y reflexión personal.

### 3. Producción y exhibición del documental en México

En este momento la producción y exhibición del cine documental en México goza de condiciones inéditas hasta la fecha. Mencionemos las recientes propuestas de Foprocine y el CUEC para la producción y exhibición de documentales, y la creación de los festivales especializados que han surgido entre los años 2000 y 2007.

La oficina de Apoyo a la Producción Cinematográfica del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) cuenta con el programa Foprocine, que consiste en apoyar con el 80% del costo de un documental en formato digital, lo cual ha tenido muy buenos resultados a partir del año 2006. Por su parte, el CUEC cuenta con el programa Ópera Prima Documental y con el Premio al Documental José Roviroso, en colaboración con la Filmoteca de la UNAM y DOCSDF. Ya en su segunda edición, en 2007, se inscribieron más de 100 documentales.<sup>8</sup> Por su parte, los materiales ganadores de todos estos concursos empiezan a tener acceso a los canales de televisión cultural y a los festivales especializados.

8. Cfr. Erick Sañudo: "Panorama del documental en México", en *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, septiembre - diciembre de 2008.

9. Cristian Calónico (coordinador general): *Catálogo de la videoteca y Memoria del IV Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: Contra el silencio todas las voces*. México, UAM / TVUNAM / CONACULTA / GDF, 2006, 321 + xxvi.
- En estos diez años se han creado al menos siete festivales dedicados a la difusión del cine documental en el país. En el año 2000 se creó el festival *Contra el Silencio Todas las Voces*, a partir de una iniciativa del documentalista Cristian Calónico (profesor de la UAM Xochimilco).<sup>9</sup> En este momento los organizadores cuentan con un acervo con 1800 documentales producidos de forma independiente sobre temas hispanoamericanos coincidentes con las categorías convocadas que incluyen: movimientos sociales y organización ciudadana; derechos humanos: indígenas, mujeres, infancia, juventud y tercera edad; fronteras, migrantes y exilios; medio ambiente y desarrollo sustentable; vida cotidiana y cambio social. La sede de esta Videoteca Documental Independiente se encuentra en Carrasco núm. 74, Colonia Toriello Guerra, en el centro de Tlalpan. Estos materiales, lo mismo que su catálogo, se encuentran disponibles al público en cuatro idiomas para facilitar su consulta por parte de los investigadores extranjeros. Se puede encontrar más información sobre este festival y su videoteca en [www.contraelsilencio.org](http://www.contraelsilencio.org).
10. Sergio Raúl López: "Festival Ambulante. Elena Fortes y el desarrollo de una cultura del documental", en *Toma. Revista Mexicana de Cine*, Núm. 8, Enero - Febrero 2010, 50-51.
- En el año 2005 se creó *Ambulante Gira de Documentales*, a partir de una iniciativa de los actores Diego Luna y Gael García.<sup>10</sup> Éste es probablemente el más conocido de estos festivales y cuenta ya con 16 sedes nacionales y 12 sedes internacionales y con el apoyo de la cadena Cinépolis. Al igual que los otros festivales de cine documental, cuenta con cursos especializados y mesas redondas. Su página es: [www.ambulante.com.mx](http://www.ambulante.com.mx).
- En el año 2006 se creó el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF) el que logró proyectar más de 200 documentales en su segunda edición, con la participación de más de 70 invitados nacionales e internacionales. Este Festival cuenta con apoyo de la cadena Cinemex. Su página es: [www.doscdf.com](http://www.doscdf.com).
- En el año 2007 se creó en Tepoztlán el Festival de la Memoria. Cine Documental Iberoamericano, a partir de una iniciativa de la Universidad Autónoma de Morelos. En la selección oficial se proyectan materiales de cuatro categorías: Memoria y rebeldía; Identidades; Ciencia y ecología, y Arte. Su sitio es [www.festivalmemoria.mx](http://www.festivalmemoria.mx).
- También en el año 2007 se creó en Tijuana *BorDocs Foro Documental*. Una de sus características distintivas consiste en la participación de invitados (académicos y productores) provenientes de Estados Unidos, España y México, en particular por las relaciones institucionales de la región con la Universidad Autónoma de Barcelona. Su página es: [www.bordocs.org](http://www.bordocs.org).
11. Rogelio Martínez Caballero: "Conciencias Verdes. Segundo Festival de Cine y Medio Ambiente: Cinema Planeta" en *Toma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 9, Marzo-Abril 2010, 50-51.
- En el año 2009 se creó el Festival de Cine y Medio Ambiente (Cinema Planeta), que se lleva cabo en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, y cuyos materiales también se presentan, desde 2010, en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México.<sup>11</sup> Este festival (llamado "el festival verde") está orientado a presentar documentales sobre la situación de planeta y a "propiciar la reflexión y la toma de conciencia sobre nuestro hogar común". Y también en el año 2009 se creó la versión mexicana del Festival In-Edit, es decir, el Festival Internacional de Cine Documental Musical, que se realiza en la ciudad de Puebla. Este festival es similar a las versiones que ya existen en las ciudades de Barcelona, Buenos Aires y Río de Janeiro, y que en el año 2010 tuvo su segunda edición en el país.
- Todas estas iniciativas, así como la creación de un Foro Mexicano de Documentalistas, contribuyen a crear un clima de producción y promoción del cine documental en el país.

#### 4. El documental mexicano contemporáneo

En esta sección comento brevemente algunos documentales mexicanos que muestran la calidad, la relevancia social y la diversidad de intereses que muestran estos materiales. Los he agrupado en tres categorías, a las que llamo respectivamente: Testimonios, Archivos y Reconstrucciones.

##### 4.1 Testimonios: El arte de poner en escena

Un primer grupo de documentales mexicanos se apoya en la producción de materiales testimoniales, pues consiste en producir una puesta en escena propia del trabajo de campo. Aquí se encuentran películas como *Promesas* (Carlos Bolado y B. Z. Goldberg: *Promesas*, 2001), *La canción del pulque* (Everardo González, 2003), *¿Más vale maña que fuerza?* (María del Carmen de Lara, 2007), *Chenalhó. El corazón de Los Altos* (Isabel Cristina Fregoso, 2001) y *Bajo Juárez. La ciudad devorando a sus hijos* (Alejandra Sánchez, 2008).

*La canción del pulque* (Everardo González, 2003) es un ejercicio de cine directo grabado en la cantina La Pirata, en la ciudad de Tlaxcala. Está concebido como una forma de registrar la experiencia de convivir con los parroquianos de una pulquería, precisamente cuando la existencia de estos espacios de convivencia pública se están extinguiendo de manera paulatina pero definitiva. En este material aparece una veintena de parroquianos, y su experiencia de beber, cantar y escuchar música popular de cantina se alterna con los testimonios de un cronista local, un cantante improvisado y un tlachiquero que en el año 2003 considera que en cinco años más ya habrán desaparecido todas las pulquerías. También conocemos un par de testimonios improvisados: una mujer extremadamente maltratada por los hombres de su vida y el cantante que ha sido abandonado por su mujer. Mientras tanto, el tlachiquero desea continuar con su matrimonio. La imagen final es el brevísimo ritual del inicio de la distribución del pulque, cuando los productores dicen: "Alabamos a la virgen María purísima".

*¿Más vale maña que fuerza?* (María del Carmen de Lara, 2007) es una producción de Foprocine con apoyo de la UNAM y la UAM Xochimilco y es uno de los documentales más atractivos de la nueva producción en México. La clave está en la combinación de elementos, empezando por el acompañamiento musical de grupos populares (sólo son necesarias cuatro piezas de hip hop, norteña, sonora y cumbia, respectivamente). Las piezas son: "Atrévete Teté" (hip hop de la Calle 13); "La bronca" (norteña de la banda El Recodo); "Sonaron los cañonazos" (sonora de Lalito y su Sonora), y "Knock out de mi cumbia" (con los Latino Cumbia Boys). Estas piezas, con las que se inicia y cierra la película, y que se emplean como adecuado puente entre las entrevistas y los materiales de archivo, crean un estilo y un ritmo de gran dramatismo al conjunto. Al mismo tiempo, el tema mismo está lleno de energía, pues se trata de los testimonios de algunas de las pioneras más destacadas en el boxeo y en el fútbol de mujeres en el país, como Laura Serrano (ex campeona mundial de boxeo), Andrea Rodeburgh (ex seleccionada nacional de fútbol) y Maribel Domínguez (goleadora en el campeonato mundial y futbolista profesional), además de algunos entrenadores y otras futbolistas y boxeadoras profesionales y amateur.

La línea argumentativa se apoya en las declaraciones de la comentarista de deportes Georgina González Toussaint, que en cada segmento habla a cámara y da sentido a los fragmentos. Algunas de las declaraciones son muy reveladoras, como cuando Laura Serrano declara: "Yo no busqué al boxeo. El boxeo me buscó a mí". Por su parte, *Promesas* es uno de los documentales más reconocidos en el extranjero. En él se logra reunir por unas horas a niños palestinos y judíos que, después de

algunas horas, terminan por reconocer más elementos comunes que las supuestas diferencias irreconciliables aprendidas de sus respectivos padres.

#### 4.2 Archivos: El arte del montaje

El segundo grupo de documentales mexicanos se apoya en el arte del montaje, pues consiste en reconfigurar materiales provenientes de los archivos ya existentes. Aquí se encuentran películas como *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003), *Los últimos zapatistas: héroes olvidados* (Francisco Taboada, 2005), *Pancho Villa: la revolución no ha terminado* (Francisco Taboada, 2006), *Los ladrones viejos* (Everardo González, 2007), *La vida en un volado: Ernesto "El Chango" García Cabral* (Carlos Alcocer, 2006), *Un retrato de Diego* (Gabriel Figueroa Flores y Diego López Rivera, 2007), y *Ni muy muy... ni tan tan ... simplemente Tin Tan* (Manuel Márquez, 2005).

*Los ladrones viejos* (Everardo González, 2007) es un documental donde se escucha el testimonio de tres reclusos que narran sus experiencias como ladrones profesionales, actividad que realizaron cuando eran mucho más jóvenes que en el momento de la entrevista en el Reclusorio de Santa Martha Acatitla. Al escuchar estos testimonios vemos en pantalla imágenes (de archivo) del centro de la Ciudad de México en los años 40 y 50, así como los archivos del penal en fotos fijas y documentos televisivos de la época (como el momento en el que se anuncia la detención) o algunos recortes de prensa que confirman lo que se dice en los testimonios. También vemos algunas breves entrevistas de televisión a niños de la calle, que nos recuerdan la situación originaria de algunos de los ladrones entrevistados. Al escuchar los testimonios reconocemos la existencia de un Código de Honor que determinó el trabajo de estos profesionales, para los cuales sólo tiene sentido robar a quien le sobra y para quienes lo más importante es poder dar a la familia todo lo que necesita.

*La vida en un volado. Ernesto "El Chango" García Cabral* (Carlos Alcocer, 2006) es un documental en homenaje a la memoria de uno de los artistas más notables del siglo XX en México (1890-1961). Organizado a partir de materiales de archivo, caricaturas y dibujos de Cabral y de numerosos testimonios de su familia, sus colegas caricaturistas y diversos personajes de la cultura mexicana (empresarios, historiadores, editores, políticos, investigadores y escritores) fue grabado en Huatusco (Veracruz), la Ciudad de México, Parí (1911-1914) y Buenos Aires (1914-1916).

El trabajo de Cabral estuvo ligado a la política, la vida nocturna, el teatro, la música y el cine. Hizo los carteles de numerosas películas de Cantinflas, Tin Tan, Resortes y otros artistas de la Época de Oro. Entre los caricaturistas entrevistados se encuentran Rizte, Freyre, Carreño, Oswald y El Fisgón.

En *Los rollos perdidos de Pancho Villa* el director visita numerosos archivos filmicos de varios continentes buscando fragmentos de una película rodada por contrato por orden de Pancho Villa, el cual así se revela como un líder precozmente interesado en la creación de una imagen mediática de sí mismo.

Finalmente, en *Ni muy muy... ni tan tan... simplemente Tin Tan* se construye un entretenido trabajo acerca de la carrera del mejor cómico en la historia del cine mexicano, incluyendo los fragmentos más logrados de su carrera, y testimonios de los músicos jóvenes contemporáneos, que lo han adoptado como referente artístico.

### 4.3 Reconstrucciones: El arte de narrar

El tercer grupo de documentales mexicanos se apoya en la construcción de un relato a partir de la toma directa y el empleo de materiales de archivo. Aquí se encuentran películas como *Recuerdos* (Marcela Arteaga, 2003), *Los laberintos de la memoria* (Guita Schyfter, 2006), *Los que se quedan* (Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman, 2008), *Mi vida dentro* (Lucía Gajá, 2009) y *Julio César Chávez: El último héroe mexicano* (Diego Luna, 2007).

*Los laberintos de la memoria* (Guita Schyfter, 2006) es una exploración, cámara en mano, por los orígenes familiares de la directora mexicana en Lituania y de una mujer cubana nacida en San Cristóbal de las Casas (Chiapas). La primera búsqueda lleva al espectador a visitar los lugares donde sus ancestros sobrevivieron a los progroms de judíos en 1942, en Kruk, de donde escaparon a Nueva York, de ahí a Costa Rica y finalmente a México. En el trayecto conocemos el testimonio de algunos familiares y de Doris Sommer, profesora de literatura en Harvard, hija de otra sobreviviente. La segunda búsqueda, paralela a la anterior, nos lleva a La Habana y de ahí a México, donde la madre biológica de la protagonista cubana se vio obligada a darla en adopción a la conocida antropóloga Calixta Gutiérrez Holmes (autora de *Los peligros del alma* sobre la cultura numinosa de los tzotziles) quien a su vez la heredó a su asistente mexicana, Roberta, cuando ella regresó a su país de origen. En estos recorridos también conocemos los testimonios de varios escritores y antropólogos (Eraclio Zepeda, Bruno Estañol, Jacinto Arias). Doris Sommer dice, refiriéndose a la necesidad de buscar los orígenes personales: "No es el lugar lo que se busca. Es el sonido, la música, el lenguaje, los chistes, las historias". Y Bruno Estañol añade: "Lo que encontramos siempre es incompleto, pero debería ser suficiente"

*Los que se quedan* (Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman, 2008) es un mosaico sobre la experiencia de los familiares del interior del país que se quedan cuando alguien se va a trabajar (ilegalmente) a los Estados Unidos. Por supuesto, el núcleo del documental está formado por los testimonios de papás, mamás, esposas y viudas. En algunos de estos casos, los testimonios son seguidos por el cálido rasgueo de una guitarra, mientras se muestran las rancharías solitarias, los montes frondosos o un poblado lienzo charro. En estos testimonios hay muchos momentos emotivos, como cuando se narra la muerte del esposo en Chiapas a manos de unos asaltantes, cuando Evelyn (con 8 años), su mamá y su hermana mayor se despiden para reunirse con el papá, cuando asistimos a un parto y el inicio del amamantamiento o cuando la misma Evelyn elige su vestido blanco para celebrar la primera comunión.

En éste, como en todos los trabajos de Rulfo, es evidente la empatía que existe entre los directores y las personas que cuentan sus experiencias, no sólo al haber registrado testimonios y momentos muy íntimos como el momento en que despiertan por la mañana o cuando conversan en familia (en ocasiones a través de una llamada de larga distancia el extranjero), sino también al acompañarlos en momentos festivos (cuando las niñas gritan la porra a su propio equipo de fútbol, cuando se pronuncia la oración del charro o cuando asistimos a la explosiva fiesta popular después de la primera comunión de Evelyn).

Las familias de estos testimonios pertenecen a diversas zonas del centro del país (Puebla, Michoacán, Jalisco) pero hay algunas del sur (Chiapas) y del norte (Zacatecas). El mundo rural de todas ellas está organizado por los ciclos naturales que vemos claramente marcados, sobre todo en el momento de la cosecha. Al final asistimos a una secuencia festiva seguida en corte directo por la despedida de Evelyn (en Jalisco) y al reencuentro de padres e hijos, cuando éstos regresan a la casa paterna (en Puebla). La música popular acompaña generosamente las imágenes. La idea central

12. Laura Rosetti:  
*Ficciones de la realidad*, 2008  
(2 DVD's),  
México, UAM  
Xochimilco.

parece estar contenida en lo que dice una de las hijas: “No importa que no estemos todos juntos, sino querernos y apoyarnos”.

En *Recuerdos* se reconstruyen los dolorosos exilios de un inmigrante lituano que llegó a México desde España. Esta experiencia íntima se convierte en una aventura generacional, reconstruida con los recursos de una intensa perspectiva poética.

13. Estudios  
*Cinematográficos*, Núm.  
32, CUEC,  
Septiembre -  
Octubre 2008:  
*Documental actual en México*, 96 p.;  
Carlos Kubli:  
“El paradigma documental”  
en *Tierra Adentro*,  
Conaculta,  
Núm. 158,  
Julio 2009, 8-17;  
*Toma. Revista Mexicana de Cine*, Núm. 7,  
Noviembre -  
Diciembre  
2009: *El documental cinematográfico: Espejo de México*, 72 p.  
A lo anterior se añade la publicación de libros como el del CUEC: (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) en México: *Documental*. México, CUEC, UNAM, 2006.

## 5. Documentando el documental

En el año 2007 se creó un proyecto de investigación sobre cine documental en el Área de Concentración de la UAM Xochimilco, coordinado por Laura Rosetti. Este proyecto tuvo como resultado la elaboración de una serie de testimonios sobre algunos de los documentalistas mexicanos activos hoy en día: María del Carmen de Lara, Everardo González, Juan Carlos Rulfo, Cristian Calónico, Luis Lupone y Carlos Mendoza.<sup>12</sup>

Estos testimonios se suman a la naciente tendencia a documentar el trabajo del cine documental en el país. Varias revistas dedicadas a la cultura cinematográfica –como *Estudios Cinematográficos*, *Toma* y *Tierra Adentro*– han dedicado sus números más recientes a este género.<sup>13</sup> La importancia del cine documental ha llevado también a la producción de documentales acerca de la producción de documentales como *30 Years of National Geographic Specials* y *Cámaras intrépidas*. En *Detrás del objetivo*, también producido por *National Geographic*, se muestra el proceso de producción de la serie *Huellas del pasado* sobre temas arqueológicos.

Pero ha sido en el terreno de la discusión académica donde se puede apreciar el lugar privilegiado que ahora tiene el estudio del cine documental, especialmente en su relación con el cine de ficción. Esto es evidente en los recientes estudios de Patricia Aufderheide (2008) sobre los subgéneros del documental surgidos en las últimas décadas,<sup>14</sup> de Jean Breschand (2002) sobre algunas modalidades poco conocidas del documental, de Marsha McCreadie (2008) sobre los documentalistas que están renovando el género y de Paul Ward (2005) sobre las formas fronterizas, como el documental en tono de comedia.<sup>15</sup> Por su parte, la discusión teórica más sistemática realizada hasta la fecha sobre las fronteras del cine documental, a lo largo de su historia, se encuentra en el magnífico estudio de Francois Niney (2009).

Después de todo, lo que está en juego en *Masacre en Columbine* (Michael Moore, 2002), *Una verdad incómoda* (*An Inconvenient Truth*, Al Gore, 2006) o *Apuntes de Frank Gehry* (*Sketches of Frank Gehry*, Sydney Pollack, 2005) es haber contribuido a cambiar la percepción del documental, que así empieza a dejar de ser percibido como tedioso por definición y logra acceder a un lugar distintivo en la cultura contemporánea.

## Conclusiones

Cuando John Grierson definió al documental como “representación artística de las actualidades” dejó la puerta abierta para el empleo de las formas de experimentación y persuasión que tradicionalmente han sido asociadas con la espectacularidad del cine de ficción. Durante varias décadas el documental mexicano apostó a la capacidad persuasiva de los contenidos, como si las imágenes fueran suficientes para crear un efecto espectacular por sí mismas, tan sólo con el acompañamiento de una banda musical (que a veces también apuesta por el sentido de sus letras). Sin embargo, el documental mexicano más reciente muestra un interés por explorar algunas de las posibilidades del género.

14. Patricia Aufderheide:  
*Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2007, 158 p.

15. Paul Ward:  
*Documentary. The Margins of Reality*. London, Wallflower, 2005, 115 p.

El desarrollo del cine documental mexicano en la primera década del siglo XXI corresponde al desarrollo de numerosas formas de experimentación sobre las fronteras entre el cine documental y el cine de ficción en el contexto internacional. Tal vez las nuevas formas de exhibición y la multiplicación de los festivales contribuyan a crear una cultura del documental, más allá de los meros contenidos. El nuevo cine documental mexicano confirma la afirmación del investigador Kevin Hagopian, cuando éste afirma que: “el cine siempre es el arte de lo políticamente posible, lo moralmente verdadero y lo culturalmente urgente”.<sup>16</sup>

16. Kevin Hagopian (Penn State University), citado en *Film International*, vol. 7, núm. 1, 2009, 54.

## BIBLIOGRAFIA

AUFDERHEIDE, Patricia (2007), *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.

AVIÑA, Rafael (2004), “El documental” en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Conaculta / IMCINE, México.

BARNOUW, Eric (1974), *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, Oxford.

CALÓNICO, Cristian (coordinador general) (2006), *Catálogo de la videoteca y Memoria del IV Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: Contra el silencio todas las voces*, UAM / TVUNAM / CONACULTA / GDF, México.

ELLIS, Jack y MCLANE, Betsy A. (2005), *A New History of Documentary Film*. New York, Continuum, Nueva York.

KUBLI, Carlos (2009), “El paradigma documental” en *Tierra Adentro*, Conaculta, Núm. 158, Julio 2009, 8-17.

LÓPEZ, Sergio Raúl (2010), “Festival Ambulante. Elena Fortes y el desarrollo de una cultura del documental” en *Toma. Revista Mexicana de Cine*, Núm. 8, Enero – Febrero 2010, 50-51.

MARTÍNEZ CABALLERO, Rogelio (2010), “Conciencias Verdes. Segundo Festival de Cine y Medio Ambiente: Cinema Planeta” en *Toma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 9, Marzo-Abril 2010, 50-51.

McCREADIE, Marsha (2008), *Documentary Superstars. How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*, Allworth Press, Nueva York.

MENDOZA, Carlos (1999), *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, CUEC, México.

MENDOZA, Carlos (2008), *La invención de la realidad. Nueve ensayos sobre cine documental.*, CUEC, UNAM, México.

NICHOLS, Bill (1981), *Ideology and the Image. Social Representations in the cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press, Indiana.

NICHOLS, Bill (1991), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona

NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Indiana.

ORTIGA, Enrique y GARCÉS, Ángel S. (coordinación) (1999), *Catálogo del Festival de Huesca en 1999: México íntimo y profundo. Cine documental mexicano contemporáneo*, Festival de Cine de Huesca, junio de 1999.

PANIAGUA, Karla: El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen. Disponible en: [http://www.sepancine.mx/attachments/El\\_documental\\_como\\_crisol.pdf](http://www.sepancine.mx/attachments/El_documental_como_crisol.pdf)

ROSETTI, Laura (2008), *Ficciones de la realidad*, (2 DVD's), UAM Xochimilco, México.

SAÑUDO, Érick (2008), "Panorama del documental en México" en *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, septiembre – diciembre de 2008, 64.

WARD, Paul (2005), *Documentary. The Margins of Reality*, Wallflower, Londres.

ZAVALA, Lauro (2007), "El documental de viaje como cine de ficción: *Un beso a esta tierra*" en *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*. Tesis doctoral de Literatura Hispánica, El Colegio de México.

## REVISTAS

*Estudios Cinematográficos*, Núm. 32, (Septiembre - Octubre 2008: *Documental actual en México*)

*Toma. Revista Mexicana de Cine*, Núm. 7, Noviembre - Diciembre 2009: *El documental cinematográfico: Espejo de México*.

## Lauro Zavala

Lauro Zavala es Doctor en Literatura Hispánica por el Colegio de México, investigador Nacional Nivel 2, miembro de la Academia Mexicana de Ciencias. Es además director de *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico, <http://www.sepancine.mx> y profesor-investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, desde 1984, donde coordina el Área de Concentración en Análisis Cinematográfico. Entre sus libros más recientes se encuentran: *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico* (Trillas, 2010); *Cómo estudiar el cuento* (Trillas, 2009); *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (UACM, 2008); *De la investigación al libro. Estudios y crónicas de bibliofilia* (UNAM, 2007).

Contacto: <http://www.laurozavala.info> y [zavala38@hotmail.com](mailto:zavala38@hotmail.com)