



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO

CAMPUS GUANAJUATO
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
DOCTORADO EN ARTES

“Estética, recepción e impacto del documental hidalguense “Si corre o vuela... a la cazuela”. 2015-2021”

TRABAJO DE TITULACIÓN EN LA MODALIDAD
DE TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN ARTES

PRESENTA:
Nidia Nava Carreón

DIRECTOR DE TESIS:
Dra. María Isabel de Jesús Téllez García

Guanajuato, Gto., noviembre 2023.



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Posgrado en Artes

DRA. GLORIA CARDONA BENAVIDES

DIRECTORA

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Por este medio me refiero al trabajo de tesis de **Nidia Nava Carreón**, quien ha egresado del Doctorado en Artes de esta División, trabajo cuya dirección me fue asignada y que lleva por título *“Estética, recepción e impacto del documental hidalguense “Si corre o vuela... a la cazuela”. 2015-2021”*. Dicho trabajo se encuentra concluido y puede ser turnado para su lectura y observaciones a los siguientes sinodales que propongo a su distinguida consideración:

Dr. Juan Martín Aguilera Morales

Dr. Miguel Ángel Ledezma Campos

Dra. Sara Julsrud López

Dra. Alma Pineda Almanza

Atentamente

Guanajuato, Gto.; 26 de octubre de 2023

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García

Director del trabajo de titulación

Dedicatoria

Yo no sé nada
Tú no sabes nada
Ud. no sabe nada
El no sabe nada
Ellos no saben nada
Ellas no saben nada
Uds. No saben nada
Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era - ¡sin discusión!- una modificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

(Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo.

Y creo que no creo en

Lo que creo que creo.

“Cantar de las ranas”

¡Y ¡Y ¿A ¿A ¡Y ¡Y
su ba llí llá su ba
bo jo es es bo jo

“ El Espantapajaros” Oliverio Girondo

Para Atl Nicolas: el caballero

Agradecimientos

En primer lugar me gustaría agradecer profundamente a la Dra. María Isabel Téllez García, quién desde el día uno de este proceso de investigación, me transmitió confianza, me brindo aliento, me demostró respeto y compartió con sabiduría estrategias para la mediación de mis postulados y que con su paciencia infinita, hizo posible el arribó de este feliz final.

A mis profesores infinitas gracias: Dr. Javier González, por su tenacidad y pasión, para abordar la investigación en Artes como una disciplina científica, Dr. Salvador Salas por su rigor para el trabajo continuo, Dr. Felipe Macías Gloria, por su precisión para el abordaje de los contextos, Dr. David Charles Wrigth por su minuciosa claridad, Dr. Benjamín Valdivia por su habilidad para la reflexión. Cada uno de ustedes han dejado profunda huella disciplinar en este trabajo de tesis y en mi persona enseñanzas vitales.

Agradezco también al responsable del Posgrado de la Universidad de Guanajuato Dr. Carlos Jasso, guía siempre atento en cada procedimiento. Así como a la directora del mi Instituto de Artes de la UAEH, Mtra. Erika Villanueva Concha, que bajo su gestión dio impulso a este emprendimiento.

También al sínodo, parte fundamental de este proceso, Dr. Juan Martin Aguilera, Dr. Miguel Ángel Ledezma, Dra. Sara Julsrud, Dra. Alma Pineda, mi eterno agradecimiento por su tiempo para la lectura.

Gracias vida y a todos aquellos que me acompañaron durante estos cinco años.

Índice

Introducción.....	8
Planteamiento	
Justificación	
Viabilidad	
Utilidad y producto	
Enunciación del problema	
Estado de la cuestión	
Marco teórico-conceptual	
Hipótesis	
objetivo general	
Objetivos específicos	
Metodología	
Organización de la tesis	
Antecedentes	
Preguntas de investigación	
Capítulo 1. El cine documental en México.....	26
1.1 Del cinematógrafo a las vistas en México.....	26
1.1.2 Los <i>traveloges</i> , <i>Nanook</i> , Grierson y la propaganda.....	41
1.1.3 La transformación en los modos de proyección.....	49
1.2 Definición de cine documental	54
1.3 Tradiciones, géneros, tipos, tendencias, funciones y modalidades.....	60
Capítulo 2. El cine documental como aparato estético.....	75
2.1 Acercamiento a la construcción de las Bellas Artes.....	75
2.1.1 Breve recorrido por la conformación de la Estética.....	84
2.2 La estética y el cine documental	92
2.3 EL cine documental como super aparato estético. Una sumatoria.....	103
Capítulo 3. El documental como discurso narrativo filmico sobre el mundo.....	112
3.1 Breve acercamiento al concepto de cultura.....	112
3.2 La narrativa y sus propiedades textuales.	119
3.2.1El relato y el mito	119
3.2.2 La imaginación, el imaginario, el imaginario social.....	124
3.2.3 El imaginario audiovisual.....	131
3.3 El proceso para la construcción de la memoria audiovisual como memoria colectiva.....	143
3.3.1 El cine etnográfico.....	143

3.3.2 El documental etnográfico.....	148
3.3.3 La etnografía audiovisual.....	151
3.4 Breve recuento de la conformación de las Estructuras Institucionales de Cine en México.....	156
3.5 Las instituciones de cine en la Ciudad de Pachuca de Soto.....	167

Capítulo 4. El cine documental etnográfico en el Estado de Hidalgo. Estudio de caso: *Si corre o vuela a la cazuela...* 175

4.1 Panorama histórico de la industria cinematográfica en el Estado de Hidalgo.....	176
4.1.1 El comienzo de las proyecciones.....	176
4.2 Una cartografía cognitiva. Exploración en las nociones: el indio, lo indígena	192
4.2.1 La comunidad hñähñu del Valle del Mezquital	209
4.2.2 La comunidad “El águila”, Municipio de Santiago de Anaya.....	216
4.2.3 Del ciclo alimentario al ciclo gastronómico.....	218
4.3 Un documental hidalguense <i>Si corre o vuela...a la cazuela...</i>	224
4.3.1 Composición–estructura cinematográfica	234
4.3.2 El espectador activo. Entrevistas después de la proyección	243
Conclusiones.....	249
Anexos	252
Bibliografía.....	254

Introducción

Planteamiento.

La producción cinematográfica en México, se ha dividido en tres grandes categorías; ficción, documental y animación. Esta clasificación ha sido propuesta desde el Estatuto Orgánico del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)¹.

El IMCINE, fue creado por decreto presidencial el 25 de marzo de 1983; y en sus funciones se manifiesta; consolidar y acrecentar la producción cinematográfica nacional, establecer una política de fomento industrial en el sector audiovisual y apoyar a la distribución y exhibición cinematográfica, dentro y fuera del territorio mexicano. En las consideraciones suscritas en el Decreto de Creación, se enmarca lo siguiente.

Que la cinematografía es uno de los más eficaces instrumentos de comunicación en la sociedad contemporánea y que, por tanto, desempeña un papel de primera importancia en la formación y orientación de la conciencia pública;

Que el cine mexicano tiene una ilustre tradición y ha mostrado su capacidad para satisfacer, con libertad creativa, los objetivos conceptuales y estéticos que se ha supuesto;

*Que la industria cinematográfica ha contribuido a través de su libertad creativa, al conocimiento y difusión nacional e internacional de las expresiones de la cultura mexicana;*²

El reconocimiento hacia la actividad cinematográfica, que significó la creación de este Instituto, hizo posible que, durante las décadas posteriores, el cine documental, aumentara en su producción y se consolidara como una actividad creativa, que propone dar muestra de los panoramas y perspectivas sobre el mundo circundante.

¹ Organismo público descentralizado que tiene como labor impulsar el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional.

² Instituto Mexicano de Cinematografía, “Decreto de Creación”, http://www.imcine.gob.mx/wp-content/uploads/IMCINE/EL_INSTITUTO/Decreto_IMCINE.pdf

La definición de cine documental, es una de las variables, que da motivo a la presente investigación, por lo que una de las pretensiones de este trabajo es desarrollar una argumentación acerca de los cambios epistemológicos acontecidos sobre este medio de creación artística. Esta definición se ha modificado de acuerdo a la época, a los diversos enfoques, y los diferentes planteamientos provenientes de las múltiples disciplinas del conocimiento humano, que han dado cuenta de su estudio y análisis.

Una de las primeras designaciones, que puede dar cuenta del origen en la relevancia historicista de éste móvil modo de producción, es la que el teórico francés, especialista en cine documental Françoise Niney identifica; "...documental viene de *document* (documento), del latín *documentum*: ejemplo, modelo, lección, enseñanza, demostración, este nombre se deriva del verbo *docere*: hacer, aprender, enseñar, que ha dado lugar a docto, dócil, doctor, doctrina..."³ y más adelante nos deja entrever que el poder de la doctrina y por tanto de la labor propagandística del documental cinematográfico, ha mantenido por mucho tiempo un lugar como modelo informativo, dirigido hacia la política y que los cambios y transformaciones en la definición de la creación de cine documental, han sido necesarios para que en la actualidad se redefina como modelador de sensibilidades, y en definitiva proyectado como "...un poderoso aparato de creación estética..."⁴.

Al interior del espacio del relato fílmico pueden identificarse características expresivas que se representan como manifestaciones alegóricas de las figuras de significación colectiva. Y como lo identifica Suzanne Liandrat-Guides "...El cine sirve a la construcción de arquetipos definido como imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo..."⁵

En la primera década del siglo que avanza; han surgido asociaciones civiles, que se identifican con las funciones del IMCINE, desde el sector privado. Con estas iniciativas actualmente en nuestro país, se desarrollan alrededor de diez festivales para la exhibición y producción de cine.

³ Françoise Niney, *El documental y sus falsas apariencias* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 13-15.

⁴ Niney, *El documental y...* 22.

⁵ Suzanne Liandrat-Guigues, *Estética del movimiento cinematográfico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 12-13.

Las organizaciones que se dedican al cine documental son: Documental Ambulante A.C. y DocsMX, cada una de estas dos plataformas, realizan anualmente un Festival Internacional de Cine Documental, que se proyecta en diferentes sedes en el intento de abarcar el país entero.

La creación de foros y festivales de cine documental, ha estimulado e impulsado la producción y se ha convertido en una técnica de apropiación narrativa y fuente para el surgimiento e identificación de elementos simbólicos que representan a diversos niveles los imaginarios comunes de las sociedades contemporáneas.

El aumento de foros para la exhibición de cine documental contemporáneo en Municipios al interior del Estado de Hidalgo, ha provocado que la producción de cine documental se convierta en una actividad atrayente para los creadores artísticos locales.

En el año de 2017, dentro del Festival Internacional de la Imagen FINI, en el Estado de Hidalgo, se estrenó el documental “Si corre o vuela a la cazuela...”; de los directores hidalguenses Salvador Morales Olvera y Rogelio Calderón Jiménez; este documental es una idea original que gracias al financiamiento del IMCINE, lograron terminar en 2016, un trabajo que tuvo comienzo en 2010.

El documental narra la convivencia entre los miembros de una familia, habitantes de un poblado del Valle del Mezquital, Hidalgo-México.

Esta investigación pretende, reunir los elementos teóricos y metodológicos, para realizar una aproximación estética a la producción y recepción del cine documental, para lograr un acercamiento a los imaginarios sociales que surgen a partir de una proyección de esta naturaleza.

Justificación.

La producción cinematográfica es una actividad compleja que involucra diversas habilidades y conocimientos. Ha sido definida desde diversas perspectivas; por las instituciones políticas como elemento fundamental por el potencial que significa considerarlo como aparato ideológico; para los estudios sociológicos como una manera de producción de significado que contribuye en la transformación de la cultura; desde la educación para las artes como uno de los grandes medios en la invención de la

representación en movimiento, y para los creadores de cine como una manera de expresión estética, y por supuesto por las escuelas de cinematografía, como forma de creación.

El cine documental, a través de las propiedades técnicas que ofrecen la imagen en movimiento y el sonido, impulsa la observación intensa, activa, subjetiva y sensible, que permite atravesar la realidad social dando muestras de una total complejidad.⁶

Las posibilidades descritas han permitido que México se encuentre en la actualidad, dentro de los 20 países con mayor producción en el mundo, y uno de los de mayor producción en Iberoamérica. Más del 70% de las películas realizadas en el país son apoyadas por diversos instrumentos del Estado; que equivalen anualmente a más de 800 millones de pesos.⁷

Viabilidad.

En los últimos diez años; la exhibición, promoción y producción de cine documental al interior del Estado de Hidalgo, se ha acrecentado.

A continuación, se enlistan cinco condiciones identificadas:

- 1) La proliferación de foros y festivales de cine.
- 2) El surgimiento de iniciativas para fomentar el desarrollo de proyectos: Talleres de producción documental: “Polos Audiovisuales” impulsados por el Instituto Mexicano de Cinematografía.
- 3) La creación de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de Hidalgo, A. C., que promueve e impulsa el trabajo colaborativo entre la Secretaría de Cultura del Estado, las instituciones nacionales y los jóvenes universitarios.
- 4) La exhibición sistemática y constante de “*Si corre o vuela a la cazuela...*”, documental estrenado en el año 2007, caso de estudio de esta investigación.
- 5) Los directores del documental “*Si corre o vuela a la cazuela...*” son habitantes de la Ciudad de Pachuca de Soto, dedicados a la comunicación en medios universitarios.

⁶ Marceline Loridan, “Recordando a Joris Ivens”, en *Cuadernos de Estudios cinematográficos: núm. 8 Documental*, (México: UNAM, 2016), 8-13.

⁷ Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015, IMCINE, <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2015.pdf>

EL aumento en el interés en la manera de proyección de la cotidianidad, y el crecimiento de las políticas estatales, así como el acceso libre de material filmico desde distintas instituciones, impulsan la viabilidad de la presente investigación.

Utilidad y producto.

El cine documental reproduce las representaciones que surgen de los imaginarios individuales, que a su vez se construyen desde los imaginarios colectivos, a modo de gigantesco bucle social. Por otro lado, en los límites de las ciencias sociales, las interpretaciones que se hacen de los fenómenos se manifiestan como parte constitutiva de la realidad, en otras palabras, son el lugar mismo de "una auténtica realización, ejecución, configuración o conjugación de lo real"⁸. En estos sentidos múltiples; acción y accionantes se complementan una y otra vez; una y otra vez, acrecentándose uno al otro infinitamente.

Durante este trabajo, se pretenden identificar las características: narrativas, lingüísticas, visuales y sonoras que permiten la producción y proyección de cine documental. Además de presentarse como una iniciativa para integrar un modelo de análisis que permita esclarecer las propiedades técnicas de la cinematografía y cómo es que éstas participan para la proyección y producción de imaginarios sociales.

Con la finalidad de identificar lugares, formas, objetos y actividades comunes, que contienen un significado que es factible de emplear en la construcción de un imaginario social difundidos a través del documental "Si corre o vuela a la cazuela".

⁸ Luis Garagalza, *Hermenéutica del lenguaje y simbolismo* (México: UNAM, 2005), 156.

Enunciación del problema

Para esta investigación que está organizada en cuatro capítulos, se han planteado las siguientes cuestiones a resolver.

Capítulo 1

¿Cuáles son los orígenes del cine documental?, ¿Cuáles son los orígenes del cine documental en México?, ¿Cuáles son los orígenes del cine documental en el Estado de Hidalgo?, ¿Cuáles son los supuestos teóricos de la empresa cinematográfica?

Capítulo 2

¿Cuál es la definición de un aparato estético?, ¿Cómo se configura el pensamiento del mundo a partir de la reproducción de la vida cotidiana por medio de aparatos?, ¿Cuáles son las características del cine como aparato estético?

Capítulo 3

¿Cuáles son las propiedades narrativas del cine documental?, ¿Cuáles son las características de la memoria audiovisual?, ¿Cómo se construye el imaginario colectivo a partir de un lenguaje audiovisual?, ¿Cuáles son las formas en que la memoria colectiva se configura?

Capítulo 4

¿Cuáles son los mecanismos para la producción cinematográfica en el estado de Hidalgo?, ¿Cuáles son los temas de interés para el cine, presentes en el estado de Hidalgo?, ¿Cuáles son los temas en la sociedad hidalguense?, ¿Cómo se reproducen los imaginarios sociales en el documental?, ¿Es posible identificar arquetipos en el cine documental?, ¿Es posible construir una cartografía?, ¿Cuáles son las características formales que impulsan una estética del cine etnográfico documental hidalguense?

Estado de la cuestión

Para desarrollar una investigación en torno al cine documental en México, es necesario revisar, identificar e historiar las publicaciones existentes sobre el estudio de este tema. Así como también realizar un esfuerzo para delimitar un marco que permita establecer las diversas propuestas para su definición e ilustración.

Las fuentes documentales que han sido localizadas se presentan en abundancia, hasta el momento se han encontrado materiales muy interesantes publicados en los últimos diez años. En particular se ubicaron una decena de textos fundamentales para el desarrollo de este capítulo. El primero de ellos es un trabajo coordinado por María Guadalupe Ochoa, que contiene investigaciones a profundidad entorno a la producción de cine documental en México, desde 1896 y hasta 2013, año de su publicación. El segundo contiene un exhaustivo análisis en las proximidades del cine contemporáneo en México, autoría de Carlos Mendoza. Un recurso muy valioso son dos publicaciones dedicadas a la historia del cinematógrafo en México escritas por Aurelio de los Reyes, que describe con amor y exhaustivo cuidado la historia del cinematógrafo hasta 1950. Por otra parte, las fuentes digitales son numerosas, destacando la revista *Gatopardo*, la cual recopila información sobre el cine documental contemporáneo, el diario *Crónica*, expone una cronología del documental en México, autoría de Ulises Castañeda. Los sitios web de la *Cineteca Nacional* y de la *Filmoteca de la UNAM*, han sido una guía para la elocuencia en los datos.

La investigadora María Guadalupe Ochoa Ávila, identifica; que sí bien existen publicaciones referentes a la historia del cine mexicano, se han concentrado en el cine de ficción, concepto que se utiliza para determinar a la producción de cine que utiliza como recursos el argumento y a los actores, para la presentación de una historia.

La atención sobre estos enfoques, han dejado de lado, el interés por el estudio del género documental, que sustenta su producción en “la singularización de la práctica”⁹.

Carlos Mendoza, fundador del Canal 6 de julio¹⁰, advierte que, el cine documental “no es una expresión globalizada”¹¹, al igual que otros géneros cinematográficos, y que, por diversas circunstancias, se ha desarrollado como una expresión de carácter regional, cualidad que puede manifestarse como la causa fundamental para el reducido número de publicaciones que reflejan la actividad de investigación acerca de este género. A este respecto comenta: “...la memoria y el aprendizaje del documental, ha sido transmitido de

⁹ María Guadalupe Ochoa, *La construcción de la memoria*. (México: UNAM, 2017), 13-14.

¹⁰ Productora de cine documental independiente fundada en 1989 que se ocupa de las problemáticas político-sociales en México.

¹¹ Carlos Mendoza, *Los avatares del documental contemporáneo* (México: UNAM, 2016), 24-25.

boca en boca, de amigo en amigo, de maestro a discípulo, de documentalista a documentalista, y siguiendo la pista a través de cada autor y de cada espectador...”¹²

Con estas propuestas, los objetivos observables de mostrar una mirada regional y singular en la práctica documental, se identifican de igual manera como los límites para su estudio. Sin embargo, sorteando los obstáculos que pudieran presentarse, existen publicaciones muy valiosas que se han dedicado al estudio del tema.

Las diversas perspectivas que son visibles ante el estudio del documental, permiten localizar textos dedicados; a historizar, a realizar modelos de análisis a recopilar reflexiones teóricas en la argumentación de la producción e identificar procesos sobre la técnica documental.

Guadalupe Ochoa, identifica una serie de características particulares para fundamentar lo que para ella ha provocado que el proceso de sistematización y compilación de información alrededor del cine documental, resulte muchas veces inaccesible.

María Guadalupe enuncia lo siguiente como posibles causas:

Su apreciación como un género menor.

La inercia de los críticos y los investigadores del cine.

Su uso intensivo para la promoción gubernamental.

Su sobrevaloración como medio didáctico

Su potencialidad informativa.

La desaparición de películas debido a que las tareas de preservación y restauración del cine comenzaron 60 años después de su aparición.

La incomodidad que han producido ciertos temas y estilos a lo largo de la historia.

*Su comparación con la historiografía del cine mundial y/o su inserción en ella.*¹³

La monumental labor que se desarrolla para la identificación de los materiales filmicos de género documental, desde los orígenes del cine en 1896 y hasta nuestros días en México; es realizada por numerosos investigadores, desde diversas disciplinas: Aurelio de los Reyes, José María Sánchez García, Ángel Francisco Miquel, Federico Dávalos, Juan Felipe Leal, Carlos Mendoza, Jorge Ayala Blanco, Lauro Zavala, María Guadalupe Ochoa, entre muchos otros; quiénes revisando acervos hemerográficos, y filmográficos privados y públicos; lograron compilar en diversas publicaciones la producción de cine de ficción y documental en México.

¹² Mendoza, *Los avatares ...*, 26.

¹³ Ochoa, *La construcción ...*, 13-14.

La compilación *Historia del cine mexicano (1896 – 1929)*, es una recuperación de las crónicas realizadas por José María Sánchez García en los años cincuenta. Se reconoce el aporte de esta publicación para la sistematización del proceso de producción.

El historiador Aurelio de los Reyes, en sus publicaciones *Cine y Sociedad en México* (1896-1930) y *Los Orígenes del Cine en México*; realiza una profunda y exhaustiva investigación sobre la producción del Cine Nacional.

En el desarrollo de sus precisiones y consideraciones alrededor del cine, propone que el cine documental se origina desde el nacimiento del cinematógrafo, y su versión más evidente al ser testigo fiel de un hecho histórico como fue la Revolución Mexicana.

“...la verdadera época de oro no se vivió entre los años 30 y 50, sino fue durante los años de la Revolución Mexicana.”¹⁴

Si bien las investigaciones y materiales alrededor del cine mexicano se han mantenido presentes desde el origen del cinematógrafo, a partir de la década de los años setenta, las publicaciones alrededor del cine documental mexicano, comienzan a proliferar.

Jorge Ayala Blanco¹⁵, realiza una aportación al proponer un “abecedario” del cine mexicano que comienza en 1968, el contenido no realiza distinción para el análisis de las películas por género, así dentro del abecedario se encuentran contenidas todas las producciones mexicanas sin importar el género, y al día de hoy se encuentra conformado por once volúmenes: *La Aventura del Cine Mexicano* (1968), *La Disolvencia del Cine Mexicano* (1991), *La Eficacia del Cine Mexicano* (1994), *La Fugacidad del Cine Mexicano* (2001), *La Grandeza del Cine Mexicano* (2011), *La Herética del Cine Mexicano* (2006), *La Ilusión del Cine Mexicano* (2012), *La Justeza del Cine Mexicano* (2011), *La Khátarsis del Cine Mexicano* (2016), *La Lucidez del Cine Mexicano* (2018) y *La Ñerez del Cine Mexicano* (2019).

Carlos Mendoza, publica en 1999, *El ojo con Memoria* y en 2010 *El guión para cine documental* (2010) y María Guadalupe Ochoa, *La construcción de la memoria* en 2017.

Las publicaciones descritas con anterioridad no son las únicas, más para este trabajo, se considera que son las más apropiadas.

¹⁴ Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México*, (México: IIE, 1996), 2.

¹⁵ profesor en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

La apreciación, interpretación, y análisis de una atracción emotiva, imaginaria y comunicativa, como mecanismos que utiliza el lenguaje audiovisual a manera de producción es un tema ampliamente investigado desde diversas disciplinas: la literatura, la historia, la historia del arte, la sociología, la estética, la música, la fotografía y las teorías de la recepción, son una muestra de muchas otras que articulan este lenguaje con los imaginarios que se construyen a partir de la visualización de referentes simbólicos.

Para intentar dar respuesta a las interrogantes planteadas se han logrado identificar fuentes de documentación imprescindibles; entre ellas, Rudolf Arnheim¹⁶ y su libro titulado *El cine como arte*, en el cuál realiza una reflexión sobre las artes, y su capacidad de representar la realidad, mediante sus características de producción técnica. Identifica las características y postula las condiciones por las que el cine más allá de ser una posibilidad técnica es un arte. Sin embargo, en este texto la discusión se limita a fundamentar, la condición del cine como arte, que para esta investigación sirve como antecedente.

Bill Nichols¹⁷, es uno de los documentalistas y teóricos estadounidenses más reconocidos, sus publicaciones; permiten examinar con mucha claridad la preocupación del autor por teorizar, estimular a la reflexión, proponer estrategias y clasificaciones, con el objetivo de abrir una línea de investigación sobre el cine documental. Ha publicado *Introducción al Documental* y *La representación de la realidad*, en donde presenta un exhaustivo estudio sobre el nexo que se establece entre el documental y el mundo histórico y postula que este rasgo contribuye a la memoria colectiva. Por otro lado, en su segundo libro, articula paso a paso las nociones de ficción, no ficción, objetividad y realidad; dejando entrever al lector que estas condiciones no son fiables ni únicas.

En *Retórica y representación en el cine de no ficción*, Carl R. Plantinga¹⁸, Postula que cada estilo emergente, provoca el encasillamiento cuando lo que se busca “definir”, es un objeto al que se le asignan límites para su estudio, ejercicio que debe ser cuidadoso. Desarrolla dos ideas centrales; el cine de no ficción y el cine de ficción. Los aportes de los elementos para la identificación de las diferencias alrededor de temas como la objetividad,

¹⁶ Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Barcelona, Paidós, 1986), 19-34.

¹⁷ Bill Nichols, *Introducción al Documental*, (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

¹⁸ Carl, R. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

las formas, los propósitos, los usos y efectos. Este texto será de mucha ayuda para la comprensión del documental contemporáneo.

Las discusiones acerca del principio de realidad en el documental, las desarrolla Françoise Niney, en *El documental y sus falsas apariencias*¹⁹, donde define “El documental”, que supone una generalización y designa un tipo de películas reconocibles, según ciertas características verificadas y admitidas.

Por su parte, la serie de *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, editada por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), cuenta con el número 8, dedicado a *El Documental*²⁰; esta publicación identifica, las estructuras y pertinencias a través de diversas miradas; el productor, el fotógrafo, el director, el guionista, que dan cuenta del documental desde su actividad particular.

En *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*²¹, Lev Manovich, vincula la imagen en movimiento y los nuevos medios, enfatizando las posibilidades y enredos que se presentan alrededor de la veracidad visual, contiene un apartado al que determina *Arqueología de las películas cinematográficas*; como un pasado que remonta a las actividades manuales como la huella real. Será de mucha utilidad para la reflexión sobre las proposiciones teóricas contemporáneas.

Para dirigir y sustentar este trabajo directamente en la Estética, se identificó *Estética del movimiento cinematográfico*²², de Suzanne Liandrat-Guigues, en este texto propone que, la formulación de las teorías cinematográficas, devienen en cada caso de la construcción de su origen. Describiendo entonces, procesos y procedimientos que permitan descifrar el imaginario que surge desde cada perspectiva.

Una muestra de la función social del cine, se encuentra en *Sociología del cine*²³ de Francisco A. Gómezjara, y Delia Selene de Dios, que contiene apartados como: “el cine como reflejo de la realidad social”, y “el cine como concientizador en Latinoamérica”; una

¹⁹ Françoise, Niney. *El documental y sus falsas apariencias* (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).

²⁰ Cuadernos de Estudios Cinematográficos, *Documental* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

²¹ Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, (Buenos Aires, Paidós, 2016).

²² Suzanne Liandrat-Guigues, *Estética del movimiento cinematográfico*, (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017).

²³ Francisco A. Gómezjara, Delia Selene de Dios, *Sociología del Cine*, (México, Secretaria de Educación Pública, 1973).

publicación que da cuenta de la ideología en México. A este se suma otro libro publicado en la década de los noventa es *Historia documental del cine mexicano*²⁴, de Emilio García Riera, además de las compilaciones de Gerardo Yoel, *Pensar el cine 1* y *Pensar el cine 2*.

25

Para un acercamiento a la Estética del cine documental, las publicaciones fundamentales que se han identificado son *¿Qué es un aparato estético?*²⁶, de Jean Louis Dèotte en el que elabora un prolongado, interesante y esclarecedor texto, que explora las proximidades de lo sensible y su construcción, comenzando con las teorías de: Walter Benjamin, Jean Francois Lyotard, Jacques Rancière; en la tarea de recrear terminología como: las cosméticas, las superficies, el medio, la intervención, el dispositivo. Estas diferencias resultarán vitales para la construcción de la investigación en curso. En *La época de los aparatos*²⁷, Jean-Louis Dèotte, explícita la aparición de los aparatos, cuáles han sido y cuál ha sido el modo de configuración de los entornos en los que se han manifestado.

Un primer acercamiento a la definición del imaginario y el uso histórico del término se obtuvo del texto *Lo imaginario, entre las ciencias sociales y la historia*²⁸, de Juan Camilo Escobar, en este texto se realiza un análisis histórico de los cambios de orden y vigencia de “el imaginario” en el devenir de los contextos. Una definición más del término, se encuentra ampliamente desarrollada por Cornelius Castoriadis en el artículo “El imaginario social instituyente”²⁹, en el cuál reflexiona sobre si la forma de: significaciones imaginarias sociales son susceptibles de permitir adaptaciones. En “Las estructuras antropológicas de lo imaginario”³⁰, de Gilbert Duran, publicado en 1960; se expone la delimitación de un sistema en el que lo imaginario se establece como el ámbito en el que se constituye la conciencia humana tanto individual como colectiva, incluyendo sus

²⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, (México: Secretaria de Cultura de Jalisco, 1997).

²⁵ Gerardo Yoel, *Pensar el cine 1* (México: UNAM, 2009).

²⁶ Jean-Louis Dèotte, *¿Qué es un aparato estético?*, (Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2012).

²⁷ Jean-Louis Dèotte, *La época de los aparatos*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013).

²⁸ Juan Camilo Escobar, *Lo imaginario, entre las ciencias sociales y la historia*, (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000).

²⁹ Cornelius Castoriadis, “El imaginario social instituyente”, www.educ.ar/http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf

³⁰ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (Madrid: Taurus, 1981).

lenguajes. Una aproximación más para la conformación del marco de este trabajo es la confrontación con el Mito y para este esclarecimiento se acudirá a Mircea Eliade en *Mito y Realidad*³¹, publicado en 1999.

Marco teórico conceptual

Esta investigación plantea realizar una revisión de las definiciones propuestas en torno al cine documental, además de los preceptos para su producción. En este punto surgen algunas interrogantes: ¿cómo esta actividad artística se manifiesta y cómo se logra establecer?, ¿cuáles son los objetos, las figuras, los temas, los lugares y las actividades? Tema de la producción contemporánea.

El estudio y vínculo de los elementos del cine documental en el Estado de Hidalgo y la identificación de los valores y categorías y características estéticas en relación a las imágenes, significaciones y por tanto imaginarios sociales que se provocan como resultado de la producción de cine documental, que existe y cada vez toma más fuerza en el Estado de Hidalgo.

El presente estudio profundiza en los siguientes conceptos: cine documental, aparato estético, imaginario social de los que se ofrece una definición inicial.

1) Cine documental.

John Grierson mentor del documental británico e iniciador, dice del término *documentary* en inglés³² “...le dictionnaire historique, “documentaire” (documental): escrito que sirve de prueba o de informe, parece provenir del empleo de la palabra como término jurídico en *Titres et documents* (1690). Según el mismo diccionario, el término *Documentaire*, ingresó en el dominio del cine, directamente a la escena documental en (1906), y posteriormente al cine documental sustantivado en “Documentaire” (1915), para designar una película sin ficción, generalmente de medio o de corto metraje, abreviada

³¹ Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, (Barcelona: Kairos, 2010).

³² Niney, *El documental y...*, 13-16.

comúnmente como docu (1967) o docucu (de “cucul”, ridículo), ya que estas películas no gozan de prestigio entre el gran público.³³

John Grierson, en su largo trabajo reflexivo, llamo de forma sintética al documental “el tratamiento creativo de la realidad”.³⁴ Al determinar a la creatividad como requisito imprescindible del documental. Entonces a partir de esta propuesta, Grierson, identifica que no todas las películas de no ficción son documentales; deben primero cumplir los requisitos de dramatización y creatividad.

Dispone que el documental debe tratar sobre hechos, en lugar de ser una copia escenificada; es uno de los principios fundamentales, lo manifiesta así “creemos que el actor original (o nativo), y la escena original (o nativa), son mejores guías para la interpretación del mundo moderno en pantalla [que los actores y escenarios]”³⁵.

Su punto de partida es el proceso de registro de los aspectos visuales de los fenómenos de la realidad, específicamente en su dimensión temporal, en su devenir o acontecer, y esto de manera que la percepción auditiva y visual de los fenómenos pueda repetirse, y revivificarse una y otra vez, bajo diversas condiciones.³⁶

Por su parte, Bill Nichols reconoce que el documental es una institución cambiante, que consiste de textos, una comunidad de practicantes, y prácticas convencionales, que están sujetos a cambios históricos. Sin embargo, escribe que el documental requiere de “una representación, un caso, o argumento sobre el mundo histórico”, y que los espectadores del documental trabajan con un “patrón de inferencias que nos ayudan a determinar qué tipo de argumentación está haciendo el texto sobre el mundo histórico”.³⁷ Nichols, sostiene además que en el cine documental se muestran imágenes de una cultura que ponen ante nuestros ojos cuestiones sociales y valores culturales, problemas de actualidad, así como situaciones y modos de representación.³⁸

³³ Niney, *El documental y...*, 32.

³⁴ Carl R. Plantinga, *Retórica y ...*, 46.

³⁵ Nacho Moreno, “John Grierson y el nacimiento del documental social”, *Clavoardiendo*, clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/john-grierson-documental-social/

³⁶ Juan Mora Catlett, “Estructura y estética del documental” en *Documental* (México: UNAM, 2016), 62-69.

³⁷ Carl Plantinga, *Retórica y representación...*, 37.

³⁸ Nichols, *Introducción al...*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 22.

Siguiendo a Nichols, la Época Dorada del cine documental comenzó en los años ochenta, cuando la producción se aceleró provocando el foco de la atención de las investigaciones que buscaron elementos para definir este tipo de cine.

Así afirma “Estas películas cuestionan supuestos y alteran percepciones. Ven el mundo de nuevo y lo hacen de modos llenos de inventiva. Estructuradas a menudo como historias, son historias con una diferencia: hablan del mundo que compartimos y lo hacen con claridad y de manera envolvente.”³⁹

El cine puede cumplir dos funciones: una artística, dado que afecta a la sensibilidad del espectador; y otra científica, en la medida en que es un instrumento de conocimiento de la realidad.⁴⁰ Dado que en estas dos funciones interviene la investigación para la delimitación y comprensión de la práctica; en los espacios académicos se puede comprender a la producción cinematográfica como un espacio argumental y no solamente un espacio de entretenimiento. Comunidad académica, define a los documentales como una película que argumenta en lugar de entretener o divertir al espectador.

2) Aparato estético

Uno de los referentes contemporáneos ineludibles para la reflexión estética es Jean-Louis Déotte, quién en su libro *La época de los aparatos*. Define “Un aparato es una configuración técnica del aparecer. De tal suerte, lo que aparece está, desde ya, configurado técnicamente por un aparato (*appareillé*). La perspectiva, el museo, la fotografía, el cine y la cura analítica podrán ser pensados como “aparatos”, pues configuran el aparecer del acontecimiento, por un lado, creando nuevas condiciones de la temporalidad y por otro determinando nuevas estructuras del espacio, es decir, transformando, cada vez, la sensibilidad.”⁴¹

Cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad, y suscitan, todos, un cierto modo de memoria como de aparatos. Estas memorias internas introyectan soportes externos de la memoria, según la lección de André Leroi-Gourhan.

³⁹ Nichols, *Introducción al...*, (México: UNAM, 2013), 21.

⁴⁰ Juan Mora Catlett, “Estructura y...”, 63.

⁴¹ Prólogo Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético?*, (Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2012).

Una singularidad cualquiera tendrá por tanto imágenes mentales de representación “como cuadros,” percepciones instruidas por la última vista, recuerdos en imágenes fijas.

3) Imaginario Social

Juan Camilo Escobar, lo define de la siguiente manera “... un intermedio en el que se inscribe la historia inconsciente de los hombres. Una fuerza histórica que, al lado de las sociedades, hace mover la historia sin aparecer de manera espectacular de la escena del mundo’.

En cambio, el imaginario para Cornelius Castoriadis puede pensarse como la disposición trascendental desde donde puede pensarse la creatividad social, el cambio histórico y el surgimiento de inéditas formas institucionales, para Gilbert Durand “el imaginario es decir el conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituyen el capital pensado del homo sapiens se nos aparece como el gran denominador fundamental donde vienen a agruparse todos los procedimientos del pensamiento humano”⁴²

Hipótesis.

El cine documental pone de manifiesto la identidad de los sujetos y de la representación mediante narraciones visuales que refuerzan y asisten a la permanencia de elementos de identidad a través de la construcción y/o reforzamiento de los imaginarios sociales expuestos en la narrativa del aparato estético.

Objetivo general

Identificar los elementos de la estética del cine documental que refuerzan la construcción de imaginarios sociales de las comunidades del Estado de Hidalgo.

Objetivos específicos

Determinar las estrategias para la preservación de la memoria que utiliza el cine documental que ayude a configurar las características del documental en Hidalgo.

⁴² Durand, Las estructuras..., 2012

Conformar una cartografía a través de las propuestas teóricas de la estética cinematográfica.

Configurar las características del cine documental en el documental hidalguense “Si corre o vuela a la cazuela...”

Identificar y aportar un panorama de los estereotipos y arquetipos del imaginario social hidalguense en la actualidad.

Identificar a través de la estética elementos comunes que facilitan la construcción de imaginarios sociales a partir del lenguaje audiovisual.

Realizar un estudio del lenguaje audiovisual en el cine documental producido en Hidalgo o con temas hidalguenses tiene como objetivo identificar y aportar un panorama de los estereotipos y arquetipos del imaginario social hidalguense en la actualidad.

Metodología

Para este acercamiento a la producción de cine documental etnográfico y el realce de sus propiedades estéticas, así como de su fuerza para la revelación de imaginarios sociales, se pretende realizar una investigación de tipo mixto, que involucra a la indagación teórica sobre concretos del cine documental así como la realización de un estudio y trabajo de campo.

Paso número uno, elaborar la identificación de las características del cine como tecnología para las artes, y para ello, se realizará una búsqueda de fuentes.

Paso número dos, elaborar una lista de sitios e instituciones que permiten la visibilidad y viabilidad para el cine documental, y con ello delimitar las condiciones de producción.

Paso número tres, identificar los elementos que permiten la construcción de imaginarios sociales a partir de las propiedades estéticas de la producción documental.

Paso número cuatro, diseñar un modelo para el análisis del cine documental etnográfico, y realizar su aplicación en el caso “Si corre o vuela...”

Paso número cinco, realizar el trabajo de campo, que consiste en diseñar un cuestionario, instrumento eficaz para la recolección de información cualitativa, de fácil aplicación a la salida de la proyección del documental en la región del Valle del Mezquital.

Paso número cinco, reflexión y relatoría de conclusiones.

Organización de la tesis

El presente proyecto de tesis está organizado en cinco apartados el primero corresponde a la Introducción, donde se incluyen los aspectos más importantes, tales como el planteamiento, la justificación y el estado de la cuestión, además de cuatro capítulos.

El primer capítulo, titulado “El cine documental en México”, consiste en una revisión histórica, entorno a la invención del cinematógrafo, la definición de cine documental, así como las diferentes corrientes de organización en relación con los objetivos para su producción.

El segundo capítulo, “El cine documental como aparato estético”, abarca un acercamiento a la configuración de las Bellas Artes, la estética en general para delimitar la estética del cine documental.

El tercer capítulo “El documental como discurso narrativo fílmico sobre el mundo” corresponde, a la indagación necesaria en la proximidad de los conceptos de representaciones sociales, formas narrativas, el cine etnográfico y hasta la etnografía audiovisual. También en este capítulo se realiza una aproximación a las instituciones dedicadas al cine en México y su impacto en el estado de Hidalgo.

El cuarto capítulo, “Cine documental en el estado de Hidalgo un estudio de caso “Si correo o vuela a la cazuela...””, contiene un breve panorama de cómo las proyecciones de cine, la imagen de las comunidades indígenas y la comunidad otomí se han construido y modificado en el estado de Hidalgo.

Capítulo 1. El cine documental en el Estado de Hidalgo.

1.1 Del cinematógrafo a las “vistas” en México.

El cine hace su aparición con: *La salida de los talleres Lumière*⁴³, en Lyon, Francia, proyectada hacia 1895. A partir de ese momento la inclinación inicial del cine, sería mostrar imágenes tomadas del mundo histórico.⁴⁴

Esta práctica se mantuvo vigente desde 1896, año en que la empresa Lumière reclutó a un extenso grupo de operadores-fotógrafos para ser enviados a recorrer el mundo. Con este gran emprendimiento, viajaron en varios grupos a distintos países: Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Hungría, Suiza, España, Italia, Serbia, Rusia, Suecia, los Estados Unidos, Argelia, Túnez, Egipto, Turquía, India, Australia, Indochina, Japón, México, Argentina y Chile. A México llegaron: Gabriel Veyre y Claude Fernand Bon Bernard.

Con la llegada del camarógrafo Veyre y el empresario Bernard a la Ciudad de México, comenzaron las proyecciones del cinematógrafo. De manera casi inmediata se dieron a la tarea de acondicionar un espacio para convertirlo en una pequeña sala, con la finalidad de exhibir las películas filmadas y traídas desde Europa, con el firme propósito de cautivar al público mexicano.

Desde la primera proyección de las imágenes en movimiento, se mostraron los usos y las costumbres, los temas y lugares, acción que les permitió asombrar a los asistentes. Presentaron cuadros, identificados de la siguiente manera: *Llegada del tren*⁴⁵, *Jugadores de cartas*, *El regador y el muchacho*, *Montañas rusas*, *Disgusto de niños*, *Quemadoras de yerbas*, *Comitiva imperial en Budapest*, *Una plaza en Lyon*, *Bañadores en el mar*, *Comida del niño*, *Demolición de una pared*.⁴⁶

Las primeras exhibiciones, hicieron posible que las filmaciones se acrecentarán permitiendo a los expedicionarios, cumplir con su objetivo, viajar y filmar durante su

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=qPC5Nx8y5Yk>

⁴⁴ Carlos Mendoza, *Los avatares del documental contemporáneo* (México: UNAM, 2016), 24-25.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BITWvzPYDeE>

⁴⁶ Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México* (México: IIE, 1996), 4.

expedición. La práctica de esta actividad, permitió el desarrollo de las vistas⁴⁷, proceso que provocó numerosas producciones, que dan cuenta de la época; sobre esto refiere el investigador Aurelio de los Reyes, en su libro *Cine y Sociedad en México*:

*...al nacer el cine no había lenguaje filmico su universalidad residía en mostrar escenas solas, aisladas, vistas de objetos en movimiento. Era lógico suponer, que, en todos los países medianamente productores de películas, como México, se debió originar una expresión local...*⁴⁸

Los investigadores Aurelio de los Reyes y Guadalupe Ochoa, coinciden en el número de vistas de la autoría de Gabriel Veyre; por lo que se conoce que durante los cinco meses que permaneció en México en compañía de Bernard, realizaron alrededor de 35 filmaciones durante 1896, entre las que se cuentan: *El canal de la Viga*⁴⁹, *Carga de rurales en la Villa de Guadalupe*, *Carmen Romero Rubio de Díaz y familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma*, *Clase de gimnasia en el Colegio La Paz*, *antiguas Vizcaínas*, *Corrida de Toros*.⁵⁰

En 1897, Ignacio Aguirre compra directamente la cámara de los Lumière, para filmar el primer registro documental hecho por un mexicano: *Pleito de hombres en el Zócalo y Rurales mexicanos a galope*, exhibidos en el año de 1897.⁵¹ Salvador Toscano también en ese año encarga una cámara por correo directamente a Francia.

A partir de estas primeras prácticas, los cineastas se dieron a la tarea de mostrar y exhibir una multiplicidad de miradas. Con las primeras experiencias se configuró el interés por efectuar el registro de la cultura, la sociedad, las etnias, la economía, así como de la conformación política del país.

El impulso del oficio de camarógrafo en México, da inicio también a la construcción de un lenguaje cinematográfico nacional.⁵²

⁴⁷ Películas de una sola toma, que usualmente utilizaba un plano general que duraba alrededor de un minuto y llevaba a la imagen en movimiento alguno de los géneros desarrollados antes por las tarjetas postales para mostrar paisajes, monumentos, escenas típicas o personajes célebres.

⁴⁸ De los Reyes, *Cine y ...sociedad en México*, 3.

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uO5scUKnnIk>

⁵⁰ María Guadalupe Ochoa, *La construcción de la memoria*, (México: UNAM, 2017), 29.

⁵¹ Ochoa, *La construcción...*, 26-27.

⁵² De los Reyes, *Cine y ...*, 6.

*Durante un par de años, las exhibiciones se integraron solo por vistas, en conjuntos que incluían de 8 a 12 piezas entre las cuales había una o dos mexicanas. Sin embargo, esta estructura se transformó hacia 1899, al aparecer cintas más largas, llamadas de gran duración en los programas. Éstas comenzaron por ser de unos cuantos minutos hasta estandarizarse en alrededor de 15, que era la longitud de un rollo.*⁵³

En el año de 1898, Salvador Toscano, filma, *El Zócalo*, y en 1899, *Baño de caballos en la hacienda de Atequiza, La tiple Luisa Obregón y su esposo en Canarias de café, Corrida de toros en Tacubaya, Don Porfirio Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*⁵⁴, *Entrada de un vapor al Puerto de Veracruz, Jarabe tapatío, Paseo en la Alameda de México, Domingo a medio día.*⁵⁵

Temas como el costumbrismo, los viajes, la vida de los gobernantes, los espectáculos y la actualidad, serán el foco de atención para los cineastas, que comenzarán a tener voz propia; lo que dará origen a lo que años más tarde se denominará: *traveloges*⁵⁶, que mostraban lugares y costumbres que para la época eran poco conocidas o muy remotas.⁵⁷

Carlos Mongrand, francés que residía en México, filmó en 1899 *Salida de empleados de una fábrica, presidente general Porfirio Díaz y sus ministros*, en 1902, *El señor general Díaz y su esposa paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* y en 1905 *De Guadalupe a Zacatecas.*⁵⁸

El interés fue en aumento, y por todo el país comenzó a desarrollarse una intensa actividad, dando origen al cineasta-productor-exhibidor, dejando atrás la figura del camarógrafo. Las tareas se diversificaron para los cineastas quienes además de filmar, también debían comprar, intercambiar y exhibir producciones nacionales e internacionales para posteriormente difundirlas en diversas salas que habían surgido en la ciudad y pueblos del territorio nacional.

⁵³ Ángel Miquel, “Documentalistas pioneros”, en *La construcción de la memoria* Coord. María Guadalupe Ochoa (México: UNAM, 2017), 154.

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iOWf5Lw5bs0&t=11s>

⁵⁵ Ochoa, *La construcción...*, 28.

⁵⁶ cuadernillo o diario de viaje

⁵⁷ Carlos Vega, *Cine de no ficción*. (México: UAM, 2012), 9.

⁵⁸ Ochoa, *La construcción...*, 29.

*La ciudad de México, vio pronto la multiplicación de salas cinematográficas gracias a la distribución de aparatos Edison y Lumière. En el transcurso de unos meses se abrieron veintitantas salas distribuidas en diversos rumbos.*⁵⁹

La familia Becerril, padre e hijos, en 1899, filmó escenas costumbristas: *Desfile del cuerpo de bomberos el 15 de septiembre, Llegando el tren a Toluca, Revista del general Díaz, Llegada del ilustrísimo señor arzobispo a la Ciudad de México.*⁶⁰

Aparece también Enrique Rosas, en 1904, con escenas de la vida social: *Salida de la misa de 12 de la parroquia de Orizaba, La cervecería Moctezuma de Orizaba*, en 1905 *Botes pescadores entrando a la bahía de Veracruz, Vistas de León*, entre otras.⁶¹

Con estas actividades, los cineastas poco a poco se convierten en actores fundamentales de la prensa nacional. El negocio creciente que aparece debido al desarrollo de la empresa cinematográfica, comenzó a incluir entre sus objetivos cumplir con las necesidades propagandísticas que el gobierno le solicitaba.

El interés se vio volcado hacia los temas que mostraban el progreso y los avances promovidos durante el periodo presidencial de Porfirio Díaz.

*El cine se integró al sueño porfiriano de un México próspero y rico, ocupando un lugar en el olimpo de las naciones “cultas, civilizadas y progresistas” que por aquellos años flotaba en el ambiente. Se creía que el país había superado para siempre levantamientos, asonadas y cuartelazos. No se admitía que en México hubiera problemas sociales después de tantos años de paz porfirica y se buscaron culpables de esos problemas en los desgraciados agitadores anarquistas*⁶²

Entre los años 1906 a 1910, la difusión de los acontecimientos de actualidad y la propaganda oficial, se apoderó en gran medida de las actividades de los cineastas; Salvador Toscano, filma en 1906; “Viaje a Yucatán, Inauguración del tráfico Internacional

⁵⁹ De los Reyes, *Cine y ...*, 31.

⁶⁰ Ochoa, *La construcción...*, 29.

⁶¹ Ochoa, *La construcción...*, 30.

⁶² De los Reyes, *Cine y ...*, 89.

por el Istmo de Tehuantepec, y Enrique Rosas Fiestas presidenciales en Mérida al igual que, los hermanos Alva participan al filmar la Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec de 1906”.⁶³

En 1910, se realizan los trabajos que organizan la celebración para conmemorar el Centenario del inicio de la guerra de Independencia de México.

*Salvador Toscano, los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva, Guillermo Becerril hijo, y probablemente también Julio Lamadrid y Enrique Rosas, filmaron la infinidad de actos conmemorativos efectuados durante septiembre en la Ciudad de México: la inauguración de la columna de la Independencia, del Manicomio general de la Castañeda, la Estación Sismológica Central de Tacubaya, cuyo objetivo era mostrar al mundo los avances que México había alcanzado durante el prolongado mandato del presidente Porfirio Díaz.*⁶⁴

Las vistas tomadas por los cineastas sobre los actos, constituyeron la memoria de las fiestas del Centenario de la Independencia. Estas filmaciones; “eran simples vistas en movimiento que aun montadas no conducían al espectador a un fin”⁶⁵, comenzaron a proyectarse a partir del 27 de septiembre; en tres salones de la época: el Salón Rojo, el Cine Palacio y el salón La Metrópoli.

*El multitudinario acto del 15 de septiembre, en el que desfilaron carros alegóricos con representaciones de aztecas y tlaxcaltecas, así como Moctezuma, Hernán Cortés, Agustín de Iturbide, Vicente Guerrero y el Ejército Trigarante, sirvió quizá para recordar un pasado común: un pueblo capaz de insurreccionarse contra los regímenes autoritarios.*⁶⁶

⁶³ Ochoa, *La construcción...*, 30.

⁶⁴ Ochoa, *La construcción...*, 29.

⁶⁵ De los Reyes, *Cine y ...*, 103.

⁶⁶ Ochoa, *La construcción...*, 30.

Durante y después de la celebración las actividades recreativas fueron tema para los cineastas, por lo que continúan con su labor de registrar, las fiestas populares, los primeros vuelos, las corridas de toros, presentando vistas, dentro del cine como espectáculo.⁶⁷

*El cinematógrafo, sin duda resultó un espectáculo que por poco precio hacía olvidar las penas. Era una invitación a soñar con un mundo de fantasmas, de inalcanzables quimeras, tan fantásticas e inalcanzables como la quimera porfirista de un país donde reinara la paz, el orden, y el progreso por los siglos, de los siglos.*⁶⁸

Tras la gran celebración de los cien años de la Independencia de México, terminan los más de treinta años de tranquilidad. Los primeros atisbos de lo que sería una revolución social se producen en noviembre de 1910; teniendo al cinematógrafo como herramienta y testigo de una lucha que se va a desarrollar durante diez años.

Con el desarrollo acelerado de la producción cinematográfica, y los cambios que se avecinaban en la sociedad mexicana, una de las ocupaciones de los cineastas sería lo que puede identificarse como el origen del periodismo visual, que poco a poco fue convirtiéndose en una parte muy importante para la prensa nacional, “tanto por necesidades de propaganda de parte del gobierno en turno como por el interés del público y como una fuente de recursos para los camarógrafos-exhibidores.”⁶⁹

En una época de cambios la actividad cinematográfica crecía, al igual que la inconformidad social. Las noticias sobre la rebelión inminente, las manifestaciones y las protestas de los campesinos que expresaban las demandas indígenas, eran temas de interés que únicamente serán de importancia para los medios impresos.⁷⁰

Una vez, que sucede el estallamiento de la insurrección armada, la mirada de los cineastas se transforma. En un primer momento se mantuvieron solamente informados sin involucrarse, situación que fue transformándose a medida que avanzaba el conflicto.

⁶⁷ Ochoa, *La construcción...*, 31.

⁶⁸ De los Reyes, *Cine y ...*, 89.

⁶⁹ Ochoa, *La construcción...*, 28.

⁷⁰ Ochoa, *La construcción...*, 29.

El estallido de la Revolución, siguiendo a Guadalupe Ochoa, representa un punto de quiebre en el desarrollo del país y ante estos nuevos eventos, los cineastas comenzaron a documentar los hechos.

Así las condiciones del país marcaron la continuidad del género documental; mientras en otras partes del mundo, el cine de ficción se desarrollaba de manera acelerada, México documentó la primera revolución del siglo.⁷¹

La actividad revolucionaria se instala como una realidad en México, y la cámara de cine se aposenta como técnica-testigo, del movimiento social, catalizado por la actividad documental.

La lucha de los mexicanos que se manifiesta a través del cine es, sobre todo, la lucha interna –común a todos los hombres- por verse a sí mismos. El porfirismo había mirado obsesivamente hacia fuera, buscando de manera refleja una identidad falsa. Los modelos provenían de la cultura europea, la Francia racionalista y positivista en particular.⁷²

Los hermanos Alva durante 1911, filman *El viaje del señor Madero al sur, Campaña electoral del licenciado Benito Juárez de la Maza*; el cuál muestra cronológicamente viajes y actos políticos terminando con su sepelio, ocurrido en abril de 1912, al igual que; *Últimos sucesos de Ciudad Juárez, Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México y Llegada de la familia del primer mártir de la Revolución Aquiles Serdán.⁷³*

Salvador Toscano, participó activamente contratado por Francisco I. Madero como propagandista de su campaña presidencial, durante esta encomienda filmó; la campaña electoral, las elecciones primarias en México, a Madero y a Pino Suárez en la capital, la salida de León de la Barra de la Presidencia interina, la toma de posesión de Francisco I.

⁷¹ Ochoa, *La construcción...*, 30.

⁷² Ana Sandoval Piño, “El documental etnográfico mexicano”, en *La construcción de la memoria*, Coord. María Guadalupe Ochoa (México: UNAM, 2017), 162.

⁷³ Ochoa, *La construcción...*, 31.

Madero en noviembre de 1911.⁷⁴ La guerra se extendió por todo el territorio mexicano, sirviendo de voz al descontento y a las demandas de las diversas clases de la sociedad.⁷⁵

La constante actividad que mantenían los diversos grupos armados; alianzas, pleitos, traiciones y cambios de liderazgo, provocó en los cineastas un compromiso con la lucha revolucionaria, manteniendo el interés por filmar cada suceso con el propósito de lograr informar de forma inmediata, los acontecimientos a la sociedad mexicana.

La habilidad que requería mantenerse en el campo de batalla, permitió el impulso de facultades individuales a cada uno de los cineastas en el uso del cinematógrafo.

*...la experiencia que habían ganado tratando de encontrar ángulos que les permitieran mantenerse a salvo mientras lograban los mejores puntos de vista, los documentalistas consolidaban su ambición de mostrar crónicas de sucesos completos, apoyados narrativamente por movimientos de cámara más precisos.*⁷⁶

En 1913, Enrique Rosas, Guillermo Becerril, los hermanos Alva y Salvador Toscano, documentan la batalla que culminaría con el asesinato de Francisco I. Madero y Pino Suárez, con este suceso, la revuelta tomó fuerza y los cineastas se unieron para formar parte importante.

*Jesús H. Abitia, que había estado exiliado en los Estados Unidos por su simpatía hacia Madero, se enroló como camarógrafo en el ejército de su amigo Álvaro Obregón y posteriormente en el ejército Constitucionalista de Venustiano Carranza.*⁷⁷

Así mismo, muchos cineastas se mantuvieron en actividad constante como cineastas al interior de las filas Constitucionalistas durante los años de 1914 y 1915. Miguel Contreras Torres, Jesús H. Abitia y Salvador Toscano, siguieron a Venustiano Carranza en su

⁷⁴ filmaciones con las cuales se conformaría años después, el largometraje, sin vistas fijas: *Viaje triunfal de Madero*

⁷⁵ Surgieron grupos armados; Álvaro Obregón era el líder de la clase media campesina en Sonora, Francisco Villa encabezaba a los ganaderos en Chihuahua; Venustiano Carranza era el dirigente de los hacendados en Coahuila, y Emiliano Zapata era el líder de las tropas de pueblos originarios en el Estado de Morelos que exigían el reparto de tierras.

⁷⁶ Ochoa, *La construcción...*, 33.

⁷⁷ Ochoa, *La construcción...*, 34.

entrada victoriosa a la Ciudad de México, Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez Arredondo, filmaron; *El hundimiento del cañonero carrancista*, *Progreso a manos de las tropas del coronel Ortiz Argumedo* y *La entrada de las fuerzas Constitucionalistas a Mérida*.

De igual manera Jesús H. Abitia, filma; *Marcha del Ejército Constitucionalista* por diversas poblaciones de la República y *Entradas a Guadalajara y México* y *El viaje del señor Carranza hasta su llegada a esta ciudad (Veracruz)*, *Llegada de tropas de Obregón a Guadalajara*, *Revista yucateca y la campaña constitucionalista*, también en el mismo periodo, Eustasio Montoya, filma; *Gira de Carranza de Tampico a Torreón*, *La persecución de Villa por las tropas comandadas por el general Jacinto B. Treviño*, *Conferencias de Laredo* y *Batalla de Villaldama*. Y a su vez, Antonio Ocañas, realizó el trabajo; *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915*, y Enrique Rosas *Documentación histórica nacional 1915-1916*⁷⁸; Salvador Toscano: *Historia de la Revolución Mexicana de 1910 a 1920, 1924, 1927*.⁷⁹ Con estos trabajos comienzan las acciones de recopilación que serán modificadas en los años posteriores⁸⁰.

Las acciones en las que participan de manera muy activa, significarían el proceso para la organización, jerarquía y reflexión sobre los hechos acontecidos durante los enfrentamientos. Estos cambios en el modo de ver las filmaciones, el aumento en la duración de los rollos de película, serán procesos que, en el transcurso de la década, permiten una nueva mirada y conformación del pensamiento en torno al recurso técnico en emergencia que representa el cinematógrafo.

La época presenta desafíos en el campo de la filmación por lo que resulta vital hacer uso en la práctica de todas las capacidades creativas y argumentales de que se dispone. Con la cámara en movimiento, se modifica la percepción y el uso de las vistas, queda como un recurso técnico entre muchos que se irán sumando.

Estas renovadas revisiones de lo que en un principio parecía solo el seguimiento de las noticias dio como resultado una serie de largometrajes

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=RAAuCgkjJIM>

⁷⁹ Ochoa, *La construcción...*, 37.

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=o5OscfiV1Gk>

*que, de alguna manera, inauguran los documentales cuyo tema principal es la historia de México*⁸¹

En el año de 1919, comienzan a disminuir los enfrentamientos armados; el país entra en un periodo de grandes cambios. Las actividades poco a poco regresan a la normalidad y los temas que pasaron a ser secundarios durante la guerra, recuperan el interés. Así con el desarrollo de la técnica, con película de mayor duración y camarógrafos con una gran experiencia en el campo, los cineastas se dedicaron a trabajar en la producción de películas argumentales, educativas, científicas, de propaganda y actualidad.⁸²

Aurelio de los Reyes, argumenta sobre los cambios en la manera de producción cinematográfica identificando dos periodos de la forma que sigue:

*...la etapa muda del cine mexicano se dividía en dos periodos, uno de 1896 a 1915, y otro de 1916 a 1930, que contrastan por la oposición del tipo de películas hechas, consecuencia del concepto que se tuvo del cine. De 1896 a 1915 asistimos al surgimiento de un cine hecho según la técnica de la vista cinematográfica que permitió observar la realidad, al país, a la gente, a la revolución. Y de 1915 a 1930 se supera ese concepto para hacer el “film”, que propiciará el cine argumental, inspirado en arquetipos extranjeros.*⁸³

Para Ana Piñó, el fin de las luchas armadas con el triunfo de la Revolución favoreció a la construcción de una imagen nacional.

*Con el triunfo de la Revolución el país empezó a mirarse a sí mismo, buscando dentro de sí al México real. Y el cine contribuye de manera inédita a este autodescubrimiento. Aunque la Revolución se haya hecho después otro mito, el cine inaugura entonces su propia revolución en la concepción de la realidad: la de las imágenes que hablan por sí mismas.*⁸⁴

⁸¹ Ochoa, *La construcción...*, 37.

⁸² Ochoa, *La construcción...*, 39.

⁸³ De los Reyes, *Cine...* 5.

⁸⁴ Piñó, “El documental etnográfico...”, 162.

Así como Aurelio de los Reyes identifica que la aparición del cine argumental propicia la copia de arquetipos extranjeros, Ana Piñó apunta que es en este periodo que emerge el nacionalismo.

En este periodo se gesta el nacionalismo esperanzado que –en la búsqueda de una identidad renovada- genera el indigenismo posrevolucionario a partir del concepto de “cultura” y ya no de “raza”. Y en relación con el cine, lo indígena se convertirá en una de los temas axiomáticos.⁸⁵

En la década de los años veinte la industria cinematográfica se diversifica, impulsado por capital privado y de gobierno, se diversifican las miradas, condición que permite la aparición de los géneros cinematográficos.

Los cambios que se manifiestan debido al aumento de la producción cinematográfica, se convierten en un reflejo de la situación política en plena conformación. El uso del medio cinematográfico, fue una de las estrategias que impulsó el gobierno para legitimar y poner en práctica los principios que contenía la recientemente promulgada Constitución de 1917.

El presidente Venustiano Carranza, en el esfuerzo por verificar sus acciones políticas y hacerlas del conocimiento público, contrata a su servicio al cineasta George D. Wright, mientras que Álvaro Obregón viajaba en compañía de Jesús H. Abitia, a lo largo de sus miles de kilómetros de campaña electoral.

Y para regular la abundante producción que comienza a ser proyectada en múltiples salas existentes en la Ciudad de México y en todo el país, crea un reglamento de censura y regulación sobre la producción y exhibición de películas extranjeras y nacionales.

Lo comparte de la siguiente forma Guadalupe Ochoa.

En 1919 Carranza decretó un reglamento de censura para los productores estadounidenses que pretendieran exhibir en México escenas que denigraran al país; se empeñó en fabricar la imagen de la nación trabajando en el proceso, lejos de las armas y alejada de la barbarie de la guerra; ello

⁸⁵ Piñó, “El documental etnográfico...”, 163.

*representó la censura, el silenciamiento de sus opositores y, sobre todo, el desarrollo de la propaganda gubernamental.*⁸⁶

Al comenzar la década de los años veinte, Jesús H. Abitia, filma, con el apoyo y producción de la Secretaría de gobernación: *Llegada a la Ciudad de México del señor Adolfo de la Huerta y Gira política del general Obregón al sur del país con escenas familiares*; bajo este impulso financiero para filmar los eventos nacionales y bajo el auspicio del presidente electo en Álvaro Obregón, en 1920, Jesús H. Abitia, consolida el proyecto de Laboratorios y Estudios Chapultepec, proyecto identificado como el primer paso para la industria cinematográfica nacional.⁸⁷

La producción de cine continúa con el objetivo de mostrar la modernidad mexicana, los adelantos industriales y el crecimiento de las actividades comerciales, bajo este enfoque en 1923, Fernando S. Orozco, conforma *México*, una selección de películas obtenidas de diversas fuentes, realiza un trabajo recopilatorio con material filmado por industriales, por la Revista México y dependencias del gobierno. Sobre esta película, Aurelio de los Reyes escribe: “decidió dar forma a esta película especie de síntesis y memoria cinematográfica de la visión que tenían los mexicanos de sí mismos.”⁸⁸

Con los ojos puestos sobre el progreso y los adelantos que la modernidad prometía, la mirada hacia lo indígena se mantenía en segundo plano. El desarrollo del cine como industria ganaba impulso, con el cine de argumento. Durante el año de 1934, el General Lázaro Cárdenas, toma posesión como presidente de México, y comienza a promover mediante la producción plástica sus ideas de progreso. Con esto la función didáctica del cine comienza a promoverse con mayor fuerza.

Como resultado de este impulso, durante 1936, se estrena la película *Redes*, dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. El largometraje narra la injusticia social de una comunidad pesquera en Alvarado, Veracruz. La película *Redes*⁸⁹, fue el resultado de la organización de un sistema creado para impulsar la filmación de películas desde la

⁸⁶ Ochoa, *La construcción...*, 41.

⁸⁷ Ochoa, *La construcción...*, 41.

⁸⁸ Ochoa, *La construcción...*, 42.

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=BYynNCIblqw>

Secretaría de Educación Pública, financiadas por el gobierno “con el pueblo y para el pueblo”. El responsable Paul Strand, compartió los siguientes puntos:

Escoger temas en relación con las realidades del país.

Dar a estas realidades una forma dramática para hacer comprensible su importancia.

*Hacer uso de todos los medios estéticos para lograr una obra directa, comprensible por todos.*⁹⁰

La época de Oro de Cine Mexicano se considera como el comienzo de una oleada de producciones exploratorias a través de la adaptación literaria, la comedia musical y la ficción que daba especial importancia a la exaltación nacionalista. La producción que inaugura este periodo es *Allá en el Rancho Grande*⁹¹, estrenada en 1936.⁹² El cine documental en la época de oro, se destacó por retratar aspectos de la geografía y la cultura.

Se filma, *Nace un volcán* en 1943, dirigida por Luis Garza, película que documenta la erupción del volcán Parícutín en el estado de Michoacán; en 1956 se filma *Carnaval Chamula* dirigida por José Báez Esponda, con el apoyo del Museo Nacional de Antropología que captura el mundo místico indígena; en 1960, Roberto Williams García filma *Carnaval en la Huasteca*⁹³, con el apoyo de la Universidad Veracruzana; en 1956 se filma *Torero*⁹⁴, dirigida por Salvador Velo, mostrando escenas que muestran a la familia del matador Luis Procuna,

Los cincuenta y sesenta corresponden al llamado “milagro mexicano”, cuando las políticas de desarrollo implementadas por el Estado consiguen la transformación del país. Se desata la industrialización: por todos lados surgen chimecas, presas, carreteras; se producen grandes migraciones del campo a las ciudades; la ciudad de México se llena de edificios en

⁹⁰ Ulises Castañeda, “Cine documental en México: Cronología de un género menospreciado”, *Crónica* (19 de agosto de 2019) <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1039151.html?platform=hootsuite>

⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=cKCqupDQOEY>

⁹² “El inicio de los años dorados”, *Cinema 23*, <https://cinema23.com/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=orM8TVWWwqI>

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=aHFTHViakRk>

*construcción; parece que se distribuye la riqueza, pero en realidad se concentra y al final de los sesenta, el modelo se agota.*⁹⁵

En los años sesenta, la Época de Oro, se cierra simbólicamente con la muerte de Pedro Infante. Es en esta década con la aparición de una generación de directores como Alberto Issac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar, que el cine comienza una transición ideológica, hacia la realización de filmes de ficción, y con esto se marca una gran distancia, y se abre el camino que emprende el cine etnográfico.

En consecuencia, de este periodo de cambio social, surge la necesidad imperiosa del registro etnográfico como una obsesión. Filmar las culturas indígenas antes que desaparezcan. Siguiendo la reflexión de Ana Piñó.

*Las fiestas rituales indígenas -puestas en escena naturales de las culturas- serán tema recurrente de los documentales, quizá porque “México siempre ha sido la patria de las fiestas por excelencia, tópico en el cual se hundan los intentos de análisis” o –es una hipótesis- porque son consideradas fehacientes testimonios del México real que se enfrentan significativamente al México formal de los noticieros de cine y de la entonces naciente televisión, dedicados a mistificar y estereotipar lo indígena: el documental etnográfico como factor reivindicador de la realidad.*⁹⁶

Durante las décadas de 1960 y 1970, El Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, comienzan a producir cine documental, con el objetivo visible de promover un discurso oficial de una política de integración indígena, para dar impulso a “la conciencia de una sola cultura, una sola lengua y, lo que es esencial, una sola nacionalidad”.⁹⁷

Los esfuerzos de la política oficial tienen como instituciones productoras al INI y al INAH, que producen en 1958 *Todos somos mexicanos*⁹⁸, dirigida por José Arenas y

⁹⁵ Piñó, “El documental...”, 169.

⁹⁶ Piñó, “El documental...”, 170.

⁹⁷ Piñó, *El documental...*, 169.

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oaPGHxed174>

Misión de Chichimecas, filmada en Guanajuato en el año de 1970, dirigida por Nacho López.

Con esto se puede concluir que las producciones de cine claramente dedicadas al trabajo documental, observarán temas de inclusión social, de reivindicación de los pueblos y de visibilización de las culturas en vista hacia el conocimiento e integración, impulsada desde las instituciones nacionales.

1.1.2 Los *traveloges*, *Nanook*, Grierson, la propaganda y la aparición del documental.

La técnica de los *traveloges*, comienza con la distribución de films, que los hermanos Lumière y sus enviados alrededor del mundo ponen en marcha. Las filmaciones obtenidas en una ciudad, eran transportadas para ser exhibidas en otras muy distantes. Las proyecciones viajeras resultaron fundamentales para la producción constante siguiendo esta técnica. El éxito se origina con la curiosidad que se despertaba en el público ansioso por admirar eventos de diferentes latitudes.

Las primeras películas de viajes o *traveloges* como también se les llama, permitían conocer diferentes formas de vida para comenzar el proceso de reconocer la diversidad del mundo, imágenes que animaban al público a viajar y conocer. Estos filmes, realizados por viajeros aficionados desencadenaron la popularidad hacia este tipo de películas.

El objetivo de los *traveloges*, radicaba en compartir escenas y escenarios, alejados, exóticos y desconocidos.

La construcción del cine de viajes, consistía en una técnica sencilla: la cámara en mano con una narrativa lineal, sin presentar un inicio y un fin, carente de personajes específicos, y exento de una estructura dramática, su característica principal radicaba en la intuición y la no planeación de las filmaciones.

Para identificar mejor el cine de viajes, Carlos Vega Escalante, plantea los siguientes puntos:

No contiene un registro etnológico, es decir, no será material para la antropología visual.

Su “personaje”, será el lugar que esté presentado.

No trata sobre los hechos que suceden en dicho lugar.

*Puede mencionar sitios específicos y relevantes, así como hablar del clima que impera, mostrar la flora y la fauna y quizás algunas costumbres de sus habitantes, pero sin olvidar que lo importante es el lugar.*⁹⁹

⁹⁹ Carlos Vega, *Cine de no ficción: Géneros y formas*, tesis de doctorado (México: UAM, 2012), 87.

En Estados Unidos la técnica de los *traveloges* despertó mucho interés, por lo que, alcanzaría gran desarrollo. Con el interés e impulso para conocer, se promovieron viajes cada vez más largos a regiones inexploradas. Uno de los exploradores participantes es Robert Flaherty, quién con el patrocinio de la empresa francesa Révillon Frères, logró realizar varios viajes hacia el Norte de los Estados Unidos.

En 1920, comienza la filmación de *Nanook of the North*¹⁰⁰, película que estaría lista para ser proyectada en 1922. Esta película representa un cambio sobre las películas de explorador, en las cuáles era posible identificar cuadros típicos de la vida. Flaherty propone centrar la mirada y focalizar la atención en un solo personaje Nanook, y su familia para construir una narración sobre la particular condición de vida.¹⁰¹ La historia de Nanook, el esquimal y la vida de los inuit, es considerada como el primer documental de la historia del cine.

*El éxito mundial de Nanook reside en filmar in situ e in vivo, autóctonos escogidos que actúan su propio papel, y las tomas así obtenidas se hacen verosímiles de una manera diferente a la mayor parte de las escenas exóticas de época.*¹⁰²

Sobre esta película se pueden leer diversas reflexiones de gran utilidad para su comprensión. Se comparte el punto de vista de Flaherty sobre esta empresa.

*El humanista Flaherty eleva al indígena al rango de sujeto, al mismo tiempo que el cineasta Flaherty osa elevar lo “natural” al rango de ficción.*¹⁰³

En 1939, Robert Flaherty escribe un artículo titulado, “La función del documental”¹⁰⁴, en el cuál comparte una declaración de principios, que contiene las bases críticas, y éticas, desde las cuales plantea la manera de hacer documental, así lo comparte “...el nuevo arte,

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=z4DizwKx3Vs>

¹⁰¹ Françoise Niney, *La prueba de lo real en la pantalla*, (México: UNAM, 2009), 80.

¹⁰² Niney, *La prueba de lo real...*, 81.

¹⁰³ Niney, *La prueba de lo real ...*, 82.

¹⁰⁴ Robert Flaherty, “La función del documental” (1939), <https://bcn.gob.ar/uploads/TEXTOS%20Y%20MANIFIESTOS%20DEL%20DOCUMENTA1.pdf>

entendido como un nuevo y poderoso medio para mostrar el mundo lejano y exótico y conseguir así la mutual comprensión de los pueblos.¹⁰⁵

De igual manera al compartir sus ideas fundamentales, propone que la búsqueda de la verdad por medio de la representación documental, es el fin último, que no debe olvidarse.

*La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada.*¹⁰⁶

La búsqueda y exploración que realiza Flaherty no es la única en la década de los veinte. En diversos puntos del planeta, se desarrollan miradas locales, individuales y exploratorias, por lo que los modos de hacer cinematografía se mantienen en experimentación continua.

*En Rusia, Dzina Vertov, comienza a realizar sus primeros experimentos, desde 1919 para filmar El aniversario de la Revolución, en 1920, La batalla de Tsaritsyn, en 1921, El tren Lenin, y en 1922 Historia de la Guerra Civil; en Francia, Alberto Cavalcanti en 1926 filmó, Nada más que las horas y Le train sans yeux; en Alemania Walter Ruttmann en 1927 filma, Berlín, sinfonía de una ciudad, y en 1929 La melodía del mundo, en Inglaterra John Grierson filma Drifters en 1929.*¹⁰⁷

En 1924, John Grierson viaja a los Estados Unidos, para realizar estudios en la Universidad de Chicago, quién bajo la mirada del extranjero realiza la observación del entorno, identificando las problemáticas sociales. Grierson estaba convencido de que los ciudadanos debían conocer cuál era el origen y causa de las diferencias sociales y económicas para hacer posible su comprensión y cambio. La comprensión de Grierson,

¹⁰⁵ Flaherty, "La función..." <http://www.documentalistas.org>

¹⁰⁶ Homero Alsina y Joaquín Romaguera, *Textos y Manifiestos del Cine*. (Madrid: Cátedra, 1989), 152.

¹⁰⁷ De los Reyes, *Cine y ...*, 8.

acerca del documental, supone la seguridad de considerarlo como la herramienta perfecta para dramatizar situaciones de una manera real y guiar al ciudadano para el cambio social. Así lo describe Niney; “Si Grierson cree en el cine, cree de una manera que lo acerca efectivamente al *proletkult*¹⁰⁸: Veo al cine como una cátedra, una tribuna, y lo utilizo en tanto propagandista.”¹⁰⁹

Al mismo tiempo identifica que para la producción documental los fines y propósitos debían ser muy claros; algunos de los fines básicos propuestos son: educar y ser un vínculo de propaganda, en beneficio para la comunidad. Este compromiso correspondía a darle voz a aquellos que no la tenían.

Es necesario señalar que en el mundo del documental siguiendo los postulados de Grierson; la importancia entre uno y otro personaje no existe, como tampoco valoración entre un tema y otro, Grierson sostenía “no hay tema pequeño para el documental”¹¹⁰. Y para alcanzar los fines, se debían sacrificar aspectos de menor relevancia como el entretenimiento y las características estéticas.¹¹¹

Como resultado en 1925, se forma la Sociedad Cinematográfica de Londres, que impulsaba el movimiento para la creación y apertura de cineclubes. En este contexto en 1927, Grierson está de regreso en Inglaterra. La *Empire Marketing Board*¹¹², tenía como propósito consolidar el Imperio británico, promoviendo el comercio y afianzando la unidad de la Empresa, con el despliegue de folletos, posters y exposiciones.

Para conseguir los fines de empresa que buscaba el Imperio británico, Grierson propuso utilizar, el cinematógrafo como medio de promoción. Para este propósito logró que se le asignaran 2500 libras para la producción de su primera película. Con el respaldo económico; en 1929 filma *Drifters*¹¹³, con el tema de la Industria del arenque.

...la película muestra con gran vivacidad el trabajo diario realizado en las pesquerías de arenque y lo hace de una manera que despertó admiración en

¹⁰⁸ unión de las palabras rusas "proletárskaya kultura", (acrónimo de Cultura proletaria) fue una institución artística experimental soviética que se levantó en conjunto con la Revolución Rusa de 1917.

¹⁰⁹ Niney, *La prueba de lo rea...*, 116.

¹¹⁰ Vega, *Cine de no ficción...*, 182.

¹¹¹ Vega, *Cine de no ficción...*, 186.

¹¹² La Junta se formó en 1926, para promover el comercio dentro del Imperio, con tres objetivos principales: apoyar la investigación científica, promocionar el análisis económico, y generar publicidad para el comercio del imperio.

¹¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=pRjNj8LkH5s>

*el público. En ella no se expone ninguna idea doctrinaria radical; pero el simple hecho que los trabajadores británicos fueran los héroes daba a la obra una fuerza casi revolucionaria...*¹¹⁴

La oportunidad que, para Grierson, supone el desafío de la realización documental; abre las puertas para que logren materializarse, principios de verdad y de bienestar para la comunidad que postula como la prioridad de la creación documental.

*...las pesquerías de arenque, evocaban generalmente antiguas aldeas exquisitamente arcaicas; los hombres aún vivían en esas viejas aldeas, pero mientras tanto, la actividad pesquera se había convertido en “un poema épico del vapor y el acero”. En medio del agitado mar y del balanceo del barco...*¹¹⁵

Esta película es premiada por la Sociedad Cinematográfica de Londres¹¹⁶, un reconocimiento que impulsa a Grierson a dejar el trabajo como director, y convertirse en el organizador creativo de la *Empire Marketing Board*. Este trabajo comienza con la reunión de un grupo de jóvenes, para convertirlos en un equipo, con el cual se conforma la *EMB Film Unit* (Unidad Cinematográfica de la *Empire Marketing Board*). Se convierte en promotor encargado de reunir fondos para el funcionamiento, habilitando a los jóvenes reclutas en todo lo que sabía sobre la actividad cinematográfica. El personal de la *EMB Film Unit*, creció, de dos personas en 1930, a más de treinta en 1933.¹¹⁷

Entre estos jóvenes se encontraban Edgar Anstey, Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, quién en 1930 había publicado *El cine hasta ahora*; Harry Watt, Basil Wright, Alberto Cavalcanti, Robert Flaherty, todos ellos con Grierson como guía y maestro. El proceso de producción consistía en rodar una película muda para después agregar una

¹¹⁴ Juan José Díaz Aznarte, “El cine documental”, tesis de doctorado, (Granada: Programa de Historia Contemporánea y Cine, FFyL de la Universidad de Granada, 2010), 11.

¹¹⁵ Arnau Gifreu, “El documental multimedia interactivo”. tesis de doctorado, (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Departamento de Comunicació, 2010), 172.

¹¹⁶ “John Grierson – La escuela documental inglesa”, *DokuArt*, Biblioteca y Centro de Documentación, <http://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/cine-documental-o-el-tratamiento-creativo-de-la-realidad/john-grierson-la>

¹¹⁷ Gifreu, “El documental multimedia...”, 154.

narración en “voz en off”, proceso que había llegado a ser casi la forma estándar del documental.¹¹⁸

*A finales de los años veinte, el cine se hace sonoro. Sin embargo, las películas de ficción se hacen hablantes, el documental se hace hablado: imágenes mudas del mundo comentadas por los estudios cinematográficos.*¹¹⁹

Grierson exhortaba al personal a evitar todo “esteticismo”, en primer lugar eran propagandistas, y solo en segundo lugar autores de películas; puso total esmero por infundir el entusiasmo por el ideal de la propaganda; vital y necesaria, con miras a promover la educación de la ciudadanía y procurar una vida mejor.¹²⁰

*En esos años treinta el documental es llamado a jugar el mismo papel de educación de las masas y de reconstrucción socioeconómica al servicio de ideologías tan diferentes como el realismo socialista estalinista, el nacional-socialismo en Alemania (Leni Riefenstahl), la promoción del progreso industrial y social en Gran Bretaña (Empire Marketing Board, dirigidas por John Grierson) o del New Deal Roosveltiano (producciones del Ministerio de la Agricultura, dirigidas por Pare Lorentz). La constante nueva es el advenimiento democrático y totalitario de la noción de “masas”, ya no solamente concebidas como masas de mano de obra (demográficas, guerreras), sino proclamadas como sujeto ideal del político. De ahí su necesario adoctrinamiento para que las masas formen un único bloque con su propia causa bien comprendida (el Partido).*¹²¹

Atentos a esta ideología, el equipo filma en 1935, *The Song of Ceylon*¹²², en el cual capturan a los ceilandeses en su cultura, y las actividades que realizan durante el proceso de cultivo del té, mostrando el estrecho vínculo imperial, y la evidente explotación a la que están sometidos.

¹¹⁸ Gifreu, “El documental multimedia...”, 168.

¹¹⁹ Niney, *La prueba de lo real...*, 113.

¹²⁰ Gifreu, “El documental multimedia...”, 182.

¹²¹ Niney, *La prueba de lo real...*, 114.

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=pRjNj8LkH5s>

El documental aparece entonces como la punta de lanza de esa nueva educación cívica que emerge del mundo de la publicidad y de la propaganda, según la expresión voluntaria de Grierson. El cine comenzó a servir a la propaganda y lo hará cada vez más>.¹²³

Por su parte, Françoise Niney comparte dos rasgos, identificados por Michel Musolino; que habrán de caracterizar al sistema de la propaganda:

- *La denegación de todo punto de vista (relativo, subjetivo, artístico) en provecho de la sola “evidencia”: visión sin mirada, con pretensiones de universal. A la cual el espectador se rendirá sin condiciones, ya que ella misma se afirma como “no condicionada”;*
- *La sustitución del Principio (o dogma) por parte de lo real, o más bien, la asimilación de éste por parte de aquél, y por lo mismo, la exclusión de oda puesta a prueba, de todo experimento contradictorio (de ahí la condena del arte experimental por ser “degenerado” y, por el contrario, el éxito de doctrinas científicas aberrantes, como el lisenkoísmo... pero se les encontraría en la economía llamada liberal.¹²⁴*

En 1934 se disuelve la *Empire Marketing Board* y la unidad filmica se traslada, a *General Post Office*, para convertirse en la *GPO Film Unit*. La actividad de esta unidad consistía en mostrar la vida que animaba las actividades de correo. El equipo, filmó en 1936, *Night Mail*¹²⁵; el tema dominante es la atrevida valentía de los obreros, focalizando la importancia de sus funciones. En consecuencia, la unidad filmica, crecía, la producción de películas se realizaba ininterrumpidamente; la influencia del movimiento de Grierson se extendía por Inglaterra y el mundo.

Paul Rotha, escribe en 1935 *Documentary film*, publicación que se traduciría a varios idiomas; el proceso de producción de documental como propaganda, avanzaba con fuerza y los primeros pasos de Flaherty quedaban atrás, como un referente importante.

¹²³ Niney, *La prueba de lo rea...*, 116.

¹²⁴ Niney, *La prueba de lo real...*, 115.

¹²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=KTEZ25sQGmc>

*Un documental de Flaherty era un largometraje que presentaba en primeros planos a un grupo de personas que vivían en remotos lugares pero que resultaban familiares a causa de su humanidad. Lo característico de los documentales de Grierson estaba en el hecho de que se referían a impersonales procesos sociales: generalmente se trataba de cortometrajes acompañados por “comentarios” que articulaban un punto de vista, una intrusión que para Flaherty era un anatema. El modelo de Grierson se difundía cada vez más.*¹²⁶

Por otra parte, en 1939, el comienzo de la Guerra era inminente. Por lo que la *Imperial Relations Trust*, envía a Grierson a Canadá, para organizar una unidad filmica, que tendrá como resultado la *National Film Board* de Canadá.

*La tendencia propagandística culminará en la película de guerra, en la que la creación autónoma cederá el lugar frente a la santísima trinidad: realismo, maniqueísmo y eficacia. Obviamente ese “realismo” propagandístico no tiene sino una relación lejana con la realidad (profusa y compleja), de la cual pretende que, de cerca, es simplemente muy estrecha.*¹²⁷

Para 1930, el cine documental se desarrolla intensamente en diferentes ciudades de Asia, Europa y América. Las películas que abogan por una causa o muestran con énfasis un problema, una crisis, un acontecimiento, surgen con fuerza en la búsqueda de una transformación.

¹²⁶ Juan José Díaz Aznarte, “El cine documental”, tesis de doctorado, *Programa de Historia Contemporánea y Cine*, FFyL de la Universidad de Granada, (2010), 12.

¹²⁷ Niney, *La prueba de lo real...*, 118.

1.1.3 La transformación en el modo de proyección.

El recorrido inicial del cine en México, dará un giro en dirección a la industria cinematográfica, causado por del éxito comercial del cine de ficción; así lo advierte Carlos Mendoza en *El guión para cine documental*:

*El avance tardío del cine documental, en relación con el cine de ficción, tiene que ver con las características que adquirió la producción de éste. El éxito comercial que acompañó al nacimiento del cine con actores trajo consigo la organización del proceso de producción cinematográfica a nivel industrial, un modo de hacer que gradualmente fue siendo exportado y que pronto adquirió universalidad.*¹²⁸

La imagen cinematográfica mexicana, mantuvo el uso de la técnica de la vista cinematográfica de 1896 y hasta 1915, lo que hizo posible observar la realidad del país, a sus habitantes y a los movimientos sociales. A partir de 1916, se concibe el argumento, como una herramienta para narrar sucesos, utilizando los acontecimientos filmados con anterioridad. La utilización de las vistas para la producción de películas con argumento, se mantuvo durante los primeros años de los procesos de construcción narrativa; con la organización de un orden cronológico y geográfico para permitir el salto hacia el cine de ficción.¹²⁹

Conforme a esto, ha sido posible que los investigadores, identifiquen la particularidad de los acontecimientos, que poseían la capacidad de provocar el relato único, donde se priorizaba la individualidad, que poco a poco se vería desplazada por la universalidad que prometían los espacios construidos: el desplazamiento del espacio real hacia el espacio ficcional.

La edición surge claramente como necesidad estética (ruptura con la escena teatral); el montaje como fuerza de expresión (recomposición del espacio-tiempo), pero ese “mover” las imágenes, propio del cine, juega

¹²⁸ Carlos Mendoza, *El guión para cine documental*, (México: UNAM, 2017), 22.

¹²⁹ De los Reyes, *Cine y sociedad...*, 3-5.

*evidentemente con el mecanismo psicosocial” de la identidad y de la memoria constitutivas de nuestras representaciones mentales –mecanismos que el arte moderno, al igual que la ciencia, trata de exponer.*¹³⁰

La producción cinematográfica que desde su invención permanece en un proceso de transformación, en este punto se convertirá en lenguaje; para el cuál el movimiento interior de un plano será conjugado con otros planos, originando el movimiento y la mezcla entre los planos.

*De captura del presente, simple reproducción de lo que está vivo (vistas animadas), el cine se convirtió en historia, relato imaginario o documental, gracias a la edición y a la magia del montaje [...] al darse cuenta de que la yuxtaposición de planos producía un sentido nuevo, asociaciones de ideas, que no pertenecían a ningún plano aisladamente [...] Gracias a los misterios del empalme, de la elipsis y del ritmo, abrían a la imagen las perspectivas del tiempo.*¹³¹

El proceso de hacer una película, bajo estos preceptos comienza a crear un diálogo: “entre los puntos de vista, entre el campo y el fuera de campo, entre lo visible y lo invisible, entre la evidencia y la sugestión, entre el collage y la elipsis, entre el presente y el pasado.”¹³²

Por otra parte, Françoise Niney, identifica a John Grierson como el iniciador de la técnica de montaje, a Sergei Eisenstein como el articulador del proceso teórico en el rigor técnico, y a Liou Kulechov como el experimentador, reconocido por el famoso “efecto Kuleshov”, que lleva su nombre.

Se conoce también la influencia que tuvieron en la URSS, a principios de los años veinte, la proyección de Intolerance¹³³ (1916), en la cual Griffith aplicó el montaje paralelo a lo largo de varios siglos, y de Nanook el esquimal (Robert Flaherty, 1921); Nanook el esquimal, nosotros los cineastas

¹³⁰ Niney, *La prueba de lo real...*, 66.

¹³¹ Niney, *La prueba de lo real...*, 65.

¹³² Niney, *La prueba de lo real...*, 66.

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=NzUpCYUDHwk>

*rusos la agotamos a fuerza de estudiarla; fue en cierta manera nuestro punto de partida, recuerda Eisenstein”, [...] No me gustan del todo los dramas de Griffith, por lo menos el sentido de su dramaturgia. En él todo reposa en conceptos retrasados. Es la expresión última de una aristocracia burguesa en su apogeo y en su declinación. Pero se trata de Dios padre. Él creó todo, inventó todo. No hay un cineasta en el mundo que no le deba algo. Lo mejor del cine soviético surgió de “Intolerancia”. En cuanto a mí, le debo todo.*¹³⁴

En esa misma línea de examinación, Liov Kuleshov, se dedicó a experimentar con planos extraídos de películas existentes para montarlos sucesivamente hasta crear planos distintos y novedosos.

*Un plano americano, por ejemplo, del célebre actor Moszhukin viendo hacia la orilla del cuadro, plano tomado de una película de ficción; se añade a ése el plano de un plato de sopa humeante o el de una joven en un féretro, o una mujer desnuda en un divan, y los espectadores van a ver en el rostro del actor sucesivamente la expresión del hambre, de la tristeza, del deseo. Gracias a la unión de planos, se indujo sentido, se causó causalidad*¹³⁵

De igual manera, Sergei Mijalovich Eisenstein, en *El sentido del cine*, publicación de 1923, reúne lo que se ha convertido en parte muy importante de su trabajo como teórico. Pronuncia su teoría acerca del Montaje de Sorpresas o Montaje de Atracciones, como nombra al proceso inventado por Kuleshov. De igual modo para Eisenstein las películas deben “elaborar al espectador” por lo que “la atracción”, será un concepto fundamental: “un momento agresivo para el espectador”, que se proyecta en el espectador.

La Atracción, es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se

¹³⁴ Niney, *La prueba de lo real...*, 68.

¹³⁵ Niney, *La prueba de lo real...*, 67.

puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. El método de conocimiento “mediante el juego vivo de las pasiones”¹³⁶

Conforme a Eisenstein, en el montaje de las atracciones se plantea una construcción activa, que sustituye a “el reflejo”, expresión estática de un acontecimiento proponiendo un avance hacia el libre montaje de atracciones independientes, con el objetivo final de establecer efectos temáticos. El espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través de mecanismos de montaje con la finalidad de producirle un choque emotivo.¹³⁷

La única base verdadera y sólida para la acción de una producción puede sólo encontrarse en las atracciones y en un sistema de atracciones. Una vez reunidos en las manos del director todos los detalles, de una manera o de otra, la atracción se emplea siempre de una forma intuitiva, pero no sobre un plano de montaje o de construcción, sino como parte de una “composición armónica.”¹³⁸

El montaje para Eisenstein es la “yuxtaposición de planos para lograr la exposición coordinada y orgánica del tema, el contenido, la trama, la acción y el movimiento, dentro de un todo, que es la película”¹³⁹. Se desprende que para 1929, define cinco categorías mediante las cuales pueden clasificarse todos los procedimientos de unión entre los fragmentos.

1. Montaje Métrico: Se basa en la longitud absoluta de los fragmentos, que se siguen de acuerdo a su medida en una fórmula correspondiente a un compás de música- La realización consiste en la repetición de tales compases. Se obtiene la tensión por aceleración mecánica al acortar los fragmentos. En este tipo de montaje el contenido dentro del armazón del fragmento, esta, subordinado absolutamente a su longitud.

¹³⁶ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine* (México: Siglo XXI, 1997), 68.

¹³⁷ Eisenstein, *El sentido...*, 71.

¹³⁸ Eisenstein, *El sentido...*, 72.

¹³⁹ Eisenstein, *El sentido...*, 73.

2. *Montaje rítmico: Se determina de acuerdo con la longitud verdadera, que no es coincidente con la longitud métrica, sino que corresponde a la longitud planteada en la estructura de la secuencia, es decir la obtención de cadencias rítmicas por la combinación de contenidos.*
3. *Montaje tonal: Esta fundamentado en el característico sonido emocional del fragmento y abarca todas las influencias afectivas presentes, que al combinarse en diversos grados propone una categoría de elevada significación.*
4. *Montaje armónico: Se refiere al cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada uno de los fragmentos y la longitud de la toma, movimiento dentro del cuadro y la afectividad presente.*
5. *Montaje intelectual: Es el dominio de los centros nerviosos superiores, en la yuxtaposición en los usos de los anteriores tipos de montaje.¹⁴⁰*

Se puede deducir, de las propuestas de Eisenstein y Kuleshov, surgidas de sus ensayos experimentales en la creación de planos nuevos, la búsqueda y anhelo por lograr la sistematización de los procesos de montaje. Dado que los autores participantes en esta experimentación y búsqueda en la adecuación de la técnica cinematográfica y la construcción de planos, comenzó de manera individual y por tanto personalizada, sumaron y compartieron sus aportaciones para el establecimiento de una manera de contar historias.

¹⁴⁰ Eisenstein, *El sentido...*, 73.

1.2 El cine documental y su definición.

El término documental ha sufrido múltiples transformaciones al igual que su práctica. La evolución de los modos y mecanismos, así como de sus características narrativas y técnicas no han dejado de progresar, por lo que, se hace necesario mostrar un panorama general de las transiciones del término.

El documental está definido por la Real Academia de la Lengua Española como:

*Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad.*¹⁴¹

Conforme a que esta definición presenta una generalidad, en el establecimiento de una nominación lingüística, sin embargo, los hechos que acontecen alrededor de fenómenos, simultáneos, paralelos, sincrónicos y asincrónicos; obligan y permiten realizar una búsqueda para esclarecer la práctica documental y su transformación.

El término documental ha servido para designar trabajos de naturaleza y características muy diversas, como es el caso de noticiarios cinematográficos, películas educativas, relatos de viajes y programas de televisión de diferentes contenidos y estilos. En diversos textos se cita como pionero en el uso del término documental a John Grierson; cuando en 1926, al escribir una crítica cinematográfica sobre la película *Moana*¹⁴² de Robert Flaherty, utiliza el término *documentary*, para calificarla y describirla con un “valor documental”, enfatizando el uso de la recreación sobre la vida, de un joven habitante de una isla Polinesia.¹⁴³ Grierson infiere de la siguiente manera como un manifiesto, los principios del valor documental.

I) Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de

¹⁴¹ Real Academia Española. “definición de documental”, URL <https://dle.rae.es/?id=E40ePzT>

¹⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=DQmlJXJ5DiA>

¹⁴³ Homero Alsina y Joaquín Romaguera, *Textos y Manifiestos del Cine*. (Madrid: Cátedra, 1989), 154.

abrir la pantalla hacia un mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.

II) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son los mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni crear la mecánica de ese estudio.

III) Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.¹⁴⁴

De igual modo comparte haber extraído el término de los franceses, quiénes empleaban *documentaire*, en las carteleras para ofrecer películas de viaje. “Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los franceses que usaron primeramente ese término se referían solo al cine sobre viajes.”¹⁴⁵ Entonces en 1948, la World Union of Documentary estableció la siguiente definición:

Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la

¹⁴⁴ John Grierson, *Postulados del documental*, (Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales-UBA, 1934), 15.

¹⁴⁵ Grierson, *Postulados...*, 17.

*comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.*¹⁴⁶

En el género hay formas e intenciones diversas de observación de la realidad, diversos modelos para la organización del material filmado. Por lo que para Grierson resultó necesario delimitar el concepto con mayor precisión. De acuerdo con este planteamiento, Grierson establece tres principios orientadores del documental:

En primer lugar, sostiene que el cine documental es una “nueva y vital forma artística que puede fotografiar la escena viva y la historia viva”.

En Segundo lugar, que los personajes y escenas tomados de la realidad ofrecen mejores posibilidades para la interpretación del mundo moderno.

Y tercero, que los materiales extraídos del mundo permiten reflejar la esencia de la realidad, captar gestos espontáneos y realizar movimientos.

En consecuencia, acerca de este planteamiento, Grierson identifica, al documental con posibilidades de interpretación de la realidad, pero al mismo tiempo involucra la interpretación del cineasta y aporta de manera creativa la forma de ver el mundo. Lo resume como sigue “...el documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no solo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo.”¹⁴⁷

Por consiguiente, se comprende que una narración audiovisual será compleja, y que el componente principal está constituido por las imágenes en movimiento, y que poco a poco habrá de cambiar e incorporar técnicas de sonido, y técnicas de montaje, como elementos constitutivos para el diálogo. Lo que hace evidente la preocupación por incluir la creatividad del cineasta a la producción de un documental.

El documental realista, con sus calles, ciudades y suburbios pobres, mercados, comercios, fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observables. Eso requiere no

¹⁴⁶ Grierson, *Postulados...*, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>

¹⁴⁷ Gifreu, “El documental...”, 182.

*sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo y laborioso, profundo en su visión y en su simpatía*¹⁴⁸

Del mismo modo, Paul Rotha, propone el término documental, para el espacio académico en el libro *The Film Till Now*, publicado en el año de 1930, identificando al documental a partir del propósito y el significado:

*El documental no define ni al sujeto ni al estilo, sino la forma de aproximarnos a él. No rechaza ni a los actores profesionales, ni las ventajas de la puesta en escena. Justifica el uso de todos los artificios técnicos conocidos para tener efectos en el espectador [...] Para el director documental la apariencia de las cosas y de la gente es solamente superficial. Es el significado detrás de las cosas y el significado detrás de la persona lo que ocupa su atención [...] La aproximación documental al cine difiere de la del film-historia no en su falta de atención a la labor minuciosa y experta, sino en el propósito de esta labor. El documental es un trabajo que necesita pericia, como la carpintería o la alfarería. El alfarero hace vasijas y el documentalista hace documentales.*¹⁴⁹

De modo semejante, Michael Renov, identifica que la adjetivación documental tiene su origen a partir del latín *docere* que significa habilidad para enseñar, la transmisión consciente de algo que puede ser aprendido y la raíz francesa denota que puede traducirse como evidencia o prueba, así que por el vínculo histórico define al documental como: “el reordenamiento más o menos artístico del mundo histórico”¹⁵⁰.

Para Maria Guadalupe Ochoa se puede hablar de documental de la siguiente forma:

El documental pretende partir de la realidad. Tanto creadores como espectadores toman como punto de partida la premisa de que las imágenes y los audios presentados bajo la denominación “documental” aluden a algo real. La aceptación de la imagen en movimiento como realidad viene de

¹⁴⁸ Grierson, *Postulados...*, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>

¹⁴⁹ Paul Rotha, *El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial*. (Barcelona: Plaza & Janés, 1964), 26.

¹⁵⁰ Michael Renov, *Hacia una poética del documental* en *Theorizing documentary*, (New York: Routledge, 1993)

*muchos factores: uno de ellos es la similitud entre lo proyectado, exhibido y transmitido a través de los dispositivos tecnológicos, y la realidad percibida por los ojos y por los oídos; por otro lado, hay una valoración positiva en la mayor parte de las culturas sobre el sentido de la vista.*¹⁵¹

La realidad expresada en los documentales recurre a los criterios estéticos de sus autores; los énfasis logrados por medio de los encuadres, el ritmo, la intensidad de luz, los colores, la música... todos ellos son elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico que se ponen en juego para darle sentido “creativo” a la realidad. Los elementos utilizados por un autor forman un estilo, una forma estética, independiente a la calidad y los valores artísticos.¹⁵²

Las producciones de cine documental responden a muy diversas circunstancias y exploraciones del mundo; los cineastas se ocupan de temas como; las políticas gubernamentales, los problemas financieros, las políticas de la identidad, el feminismo, los grupos minoritarios, los pueblos originarios, los migrantes, etc. En una generalidad pueden identificarse como películas que abordan problemáticas de grupos.

Para concluir, es posible tomar las palabras de la investigadora, Paula Ortiz Álvarez, en las que señala lo siguiente:

*El esfuerzo de Grierson por mantener los principios de lucidez, responsabilidad, energía creativa y exigencia emocional y estética hacia la realidad, establece ya las verdaderas tensiones, obligaciones, compromisos y contradicciones interiores con las que todavía actualmente se encuentra todo realizador y guionista de documental en cada nuevo proyecto.*¹⁵³

Después de todo la estructura de un relato estará compuesta de características diversas que requieren de complejas estructuras que serán una parte fundamental, para la conformación de lenguajes. Estos lenguajes tienen la posibilidad de conjuntar: la elección del objetivo, del colectivo, de la emoción, y además el grado de intervención creativa que

¹⁵¹ Ochoa, *La construcción...*, 16.

¹⁵² Ochoa, *La construcción...*, 17.

¹⁵³ Paula Ortiz Álvarez. “Flaherty, Grierson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental.” *Artigrama* núm. 23, (2008): 823-839.

se permitirá el cineasta. La exploración y experimentación de los cineastas presentan cambios de acuerdo al espacio y el tiempo, en busca de lograr el enriquecimiento de la práctica documental.

1.3 Tradiciones, géneros, tipos, tendencias, funciones y modalidades

Un camino largo, intenso y de reflexión constante, es el que se ha realizado durante la búsqueda de lo que podría ser definido como los fundamentos y principios rectores del lenguaje filmico. Cineastas y teóricos de diferentes épocas han contribuido con su estudio y análisis a sistematizar los procesos. Este esfuerzo se realiza bajo diferentes procesos para instaurar un modelo específico, más no único para la expresión en el cine. La construcción de un lenguaje comparte elementos desde sus comienzos y hasta nuestros días. Los procesos y puntos de vista, utilizados para la práctica y el estudio de la construcción de un lenguaje cinematográfico, será el objetivo de este apartado.

El resultado de las argumentaciones obtenidas durante el transcurso de las décadas, se presenta muy diferente y muchas veces en posturas opuestas, a causa de los diferentes momentos históricos y políticos en que se observan.

En las investigaciones actuales el uso de categorías de análisis, y el no uso de las mismas, se mantiene en posturas contrarias. Por un lado, se establecen como necesarias, como sugiere Plantinga:

*... la mayor parte de nuestras palabras y símbolos designan categorías; dependemos de la categorización para comprender el lenguaje. Las categorías son fundamentales para el pensamiento, la percepción, la acción, y el habla.*¹⁵⁴

Por otro lado, los estudios contemporáneos cuestionan el uso de categorías, como lo evidencia Plantinga, en la siguiente aseveración:

*El espíritu de la época, el cual en la actualidad es posmodernista en los estudios de cine, nos remite a la intertextualidad, dispersión y difusión [...] Un elemento básico del pensamiento posmoderno cuestiona abiertamente el colocar las películas en categorías generales.*¹⁵⁵

¹⁵⁴ Carl Plantinga, *Retórica y representación...*, 30.

¹⁵⁵ Carl Plantinga, *Retórica y representación...*, 30.

De esta forma, en este apartado se intentará construir una revisión sistemática de obras teóricas para confrontar los modelos propuestos, que han contribuido a establecer parámetros comunes para la producción y el análisis del documental.

Los recursos utilizados en la práctica y narrativa, que componen al documental, serán identificados desde los textos siguientes: *Postulados del documental*, de John Grierson¹⁵⁶, *Non-fiction film*, de Richard Meram Barsam¹⁵⁷; *El documental, Historia y estilo* de Erik Barnow¹⁵⁸, quién identifica que el documental presenta variaciones en función de la época y las necesidades predominantes, muchas veces subordinado a los regímenes imperantes y la función social; *Teoría del documental* de Michael Renov¹⁵⁹, *Dirección de documentales* de Michael Rabiger¹⁶⁰, y *Modalidades de representación de la realidad* de Bill Nichols.¹⁶¹

En primer lugar, Grierson, coloca toda la atención en el desarrollo y práctica del cine de lo real, focalizando sus esfuerzos en el documental. Lo cual apunta hacia una primera clasificación que se puede establecer de la siguiente manera.

Cine de lo real	
Cine documental	Cine de ficción

¹⁵⁶ Grierson, *Postulados...*, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>

¹⁵⁷ Richard Meram Barsam, *Non-Fiction Film. A Critical History*, (Indiana: Indiana University Press, 1992)

¹⁵⁸ Erick Barnouw, *El documental. Historia y estilos*, (Barcelona: Gedisa, 1996)

¹⁵⁹ Michael Renov, *Hacia una poética del documental* en *Theorizing documentary* (New York: Routledge, 1993)

¹⁶⁰ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, (Madrid: Instituto de Radio y Televisión, 2001)

¹⁶¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997)

El documental a partir de esta primera separación, identifica características particulares para comprender y formalizar su estudio y análisis. En los párrafos siguientes se intentará recopilar las aproximaciones de mayor estudio y aplicación.

El teórico Richard Meram Barsam en 1973, publica, *Non-fiction film*, en el que apunta que el documental para la década de los setenta se utilizaba de manera generalizada, para designar; noticiarios, películas educativas, promocionales y especiales de televisión. El término se utilizaba para referir una complejidad de contenidos, aunque con múltiples diferencias entre ellos. De ahí que, se le atribuye el uso del concepto de “cine de no ficción”, para agrupar a los géneros cercanos al documental, pero que presentan características diversas. El término “cine de no ficción” se fundamenta en ser un cine elaborado utilizando como base los hechos de la realidad.

Establece que el cine de no ficción sería aquel que se apega a una especie de realismo cinematográfico; un cine que presenta hechos de la realidad. Por lo tanto, debe quedar claro que existe una diferencia con respecto al cine de ficción.

En las películas de “no ficción” se dramatizan los hechos en lugar de los personajes”. El realizador de películas de “no ficción” enfoca su visión personal y la cámara en situaciones reales –personas, procesos o eventos- y pretende una interpretación creativa¹⁶²

Con esta premisa realiza una división en el cine, en la cuál propone dos grandes grupos.

Cine de ficción	Cine de No ficción
-----------------	--------------------

Una vez realizada la agrupación, separa nuevamente al cine de no ficción, en los siguientes conceptos.

¹⁶² Meram Barsam, *Non-Fiction Film...*, 86.

Cine	Cine de ficción	
	Cine de No ficción	Cine documental
		Cine sobre Guerra
		Cine de viajes y exploración
		Cine sobre arte
		Cine avant-garde
		Cine de capacitación
		Cine didáctico

Lo que pretende demostrar con la diferenciación de estos términos es la existencia de otros géneros de no ficción además del cine documental.

*Por lo general, las películas de “no ficción” provienen y se basan en una situación social inmediata: a veces un problema, una crisis, una persona aparentemente carente de interés dramático y sin importancia, o un acontecimiento.*¹⁶³

A partir de esta identificación, Barsam clasifica la producción documental en tradiciones, las cuáles son representativas de varios cineastas, en diferentes países, que conservan características comunes durante las etapas de la práctica documental, a las que identifica como tradiciones: la tradición naturalista, la tradición realista y la tradición histórica.¹⁶⁴

¹⁶³ Meram Barsam, *Non-Fiction Film...*, 86.

¹⁶⁴ Meram Barsam, *Non-Fiction Film...*, 86.

La tradición naturalista: Las películas filmadas en lugares abiertos, que reflejaban la lucha que sostenía el hombre nativo contra la fuerza de la naturaleza y la supervivencia en regiones hostiles.

La tradición realista: Las películas surgidas principalmente en Inglaterra, con la propuesta del hombre contra la ciudad, de carácter social que educará a las clases sociales con un sentido de comunidad y paz ante la transformación. Puesta en práctica de la entrevista, la opinión editorial, y el uso de material periodístico en la reinterpretación documental.

La tradición histórico-política: Se inaugura en la Unión Soviética en los años 20 y 30, en el momento en que los cineastas trabajan al servicio del Estado, fundamentalmente para explicar mediante el cine los abusos del régimen zarista y el daño provocado al pueblo y por otro lado, mostrar los beneficios que se ofrecían por el nuevo régimen socialista.

Documental	Tradición naturalista
	Tradición realista
	Tradición histórica

La propuesta de Meram Barsam, proporciona una clasificación a modo de tradiciones que corresponden a los aspectos social y antropológico del documental. En esta manera de organizar la producción documental, se coloca el énfasis en la estructura del documental.

Por otro lado, el teórico Michael Renov, realiza una aportación al poner atención en las funciones que cumple el documental como operaciones para desencadenar el deseo y el impulso.

Los buenos documentales son aquellos cuyo tema principal está “correcto” y con aquellos cuyo punto de vista del espectador agrada al espectador. Lo que está involucrado puede ser una cuestión de honestidad, pero es seguido

*también por una cuestión de adherencia (ideológica), de ahí de legitimación.*¹⁶⁵

Identifica cuatro funciones del documental considerando lo siguiente:

*Lo que deseo considerar aquí, en el contexto de una poética naciente del documental –aquellos principios de construcción, función y efecto específicos del film y el video de no-ficción, atañe a lo que considero las cuatro tendencias fundamentales o funciones retóricas/estéticas atribuibles a la práctica documental.*¹⁶⁶

Primera: Registrar, mostrar, preservar. La más elemental que se fundamenta en el proceso práctico de la cámara de cine y los procesos cinematográficos, ya que toda filmación es un documento, un testimonio que se muestra y conserva.

Segunda: Persuadir y promover, tiene como base el poder natural de convencimiento que posee el cine en general y que en el documental se convierte, por medio de una retórica en una característica dominante esencial.

Tercera: Analizar e interrogar, es parte del proceso de construcción lógica del documental y una de las que más lo distingue del resto de los géneros del cine de no ficción pues el documental lleva a fondo estos procesos con el fin de lograr una mayor comprensión de las diversas problemáticas que el género aborda.

Cuarta: Expresar, tiene que ver con la función estética, función que dice, ha sido subvaluada en el género. Tiene que ver en el cómo se difunden los contenidos en el documental y que si bien, lo más importante es transmitir lo más claramente un mensaje, debe procurarse, al mismo tiempo, que esto se haga de la manera más placentera posible.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Renov, *Hacia una poética...*,25.

¹⁶⁶ Renov, *Hacia una poética...*,26.

¹⁶⁷ Carlos Vega, *Cine de no ficción. Géneros y formas*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012) ,62.

Funciones del documental	Registrar, mostrar, preservar
	Persuadir y promover
	Analizar e interrogar
	Expresar

Erik Barnouw, en 2002, publica *El documental: historia y estilo*, en este propone una diferenciación entre movimientos y conjuntos de películas que presentan características similares y por esto comparten la función social. El eje de la agrupación de las películas es un oficio o profesión, que suma las características narrativas a la forma del documental. Así identifica la agrupación histórica de los documentales por funciones sociales: explorador, reportero, pintor, abogado, toque de clarín, fiscal acusador, poeta, cronista, promotor, observador, agente catalizador y guerrillero.

La clasificación se fundamenta en el estilo particular de cada realizador, que permitió recopilar producciones clave para resaltar algunos objetivos importantes para la práctica documental.

Oficios del Creador documental	Explorador
	Reportero
	Pintor
	Abogado
	Toque de clarín
	Fiscal acusador
	Poeta
	Cronista
	Promotor
	Observador
	Agente catalizador
	Guerrillero

El norteamericano Bill Nichols, uno de los historiadores y teóricos sobre el cine documental más influyente, propone lo siguiente:

*El documental representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario, hasta el gobierno de un Estado. El documental también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente.*¹⁶⁸

Para el proceso de identificación, propone seis modalidades. Con estas modalidades, ofrece recursos narrativos, una perspectiva diferente alrededor del realismo, abordando cuestiones éticas, estructurales y expectativas dirigidas hacia la participación del espectador.

*Las expectativas del espectador son muy diferentes para las películas interactivas y para las de observación. Las películas expositivas y de observación, a diferencia de las interactivas o reflexivas, tienden a ocultar el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico en sí y el proceso tangible de enunciación, la verbalización de algo distinto de lo que se dice...*¹⁶⁹

1. Modalidad expositiva. Se asocia con el documental clásico basado en la ilustración de un argumento a través de las imágenes. Se trata de una modalidad más bien retórica, que no estética dirigida al espectador, a través de los usos de los títulos del texto o las locuciones que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y de lógica argumentativa.

2. Modalidad poética. Se vincula su origen con la aparición de las vanguardias artísticas en el cine, y por eso incluye muchos de los artefactos representativos de las otras artes (fragmentación, impresiones subjetivas, surrealismo, etc.) Se trata de una modalidad que ha reaparecido en diferentes épocas y que en muchos documentales contemporáneos

¹⁶⁸ Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 154.

¹⁶⁹ Nichols, *La representación...*, 163.

vuelve a tomar fuerza y presencia. Tiene la voluntad de crear un tono y estado de ánimo determinado más que proporcionar información al espectador.

3. Modalidad reflexiva. Modo que tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y los dispositivos que le han dado autoridad. El documental no se considera una ventana abierta al mundo, se considera una construcción o representación suya, procurando que el espectador adopte una posición crítica ante cualquier forma de representación.

4. Modalidad observacional. Se trata de una modalidad representada por los movimientos cinematográficos del Cine Verité francés y el Direct Cinema estadounidense, los cuales, a pesar de mostrar diferencias importantes, comparten unos desarrollos tecnológicos comunes (equipos portátiles, ligeros y sincrónicos) de principios de los años sesenta. Combinados con una sociedad más abierta y un conjunto coherente de teorías filmicas y narrativas, permitiendo un acercamiento diferente a los sujetos, los directores daban prioridad a una observación espontánea y directa de la realidad.

5. Modalidad participativa. desarrollada principalmente en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa, muestra la relación entre el realizador y el sujeto filmado. El director se convierte en investigador y entra en un ámbito desconocido, participa de la vida de los demás, gana la experiencia directa y profunda y la refleja a partir del cine.

6. Modalidad performativa. Cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción. Focaliza el interés en la expresividad, la poesía, la retórica, y no en la voluntad de una representación realista. El énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto, y no tanto hacia su capacidad representacional, se acerca de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas.

Cine Documental	Modalidad expositiva
	Modalidad poética
	Modalidad reflexiva
	Modalidad observacional
	Modalidad participativa
	Modalidad performativa

Michael Rabiger en su libro *Dirección de documentales*, clasifica de modo práctico la producción de documentales, planteando tres géneros.¹⁷⁰ Rabigner explora la identificación de elementos técnicos como: los elementos narrativos, el campo, el encuadre, el ángulo, la iluminación, la edición, el sonido, la entrevista, estos elementos y su uso en conjunto despliegan los siguientes géneros:

1. La película centrada en un acontecimiento, el suceso se convierte en el elemento primordial. Presentan un hecho en cadena que compone un proceso. Suelen utilizar el tiempo en distintas ramificaciones del presente, de manera que cada una de ellas se complementa.

2. La película ciudad amurallada se identifica con las sociedades y las instituciones que tienden a encerrarse en sí mismas y a generar su propio código de conducta. Es la película que intenta crear un microcosmos para insinuar una crítica a mayor escala.

3. La película histórica, la reproducción de un hecho pasado. Tiene como objetivo ser un personaje o un determinado asunto inspirado por una emoción latente.

¹⁷⁰ Michael Rabiger, *Dirección de documentales* (Madrid: Instituto de Radio y Televisión, 2001), 36.

Documental	Película centrada en un acontecimiento
	Película ciudad amurallada
	Película histórica

Para concluir con el presente apartado se suman las tipologías compartidas por Will Wyatt¹⁷¹ quien identifica en el documental de la manera siguiente:

1. Documentales informativos: programas sobre cuestiones temáticas donde el comentario domina sobre las imágenes.
2. Documentales directos (verité): tratan de aspectos de la realidad a partir de entrevistas, y con una interrupción mínima del registro.
3. Documentales de narración personalizada: donde el narrador/conductor se convierte en el personaje principal que marca todas las pautas narrativas.
4. Documentales de investigación: sobre temas históricos o de actualidad, donde las fuentes documentales grabadas toman valor.
5. Documentales de entretenimiento: que desarrollan un tema con técnicas sugestivas para conseguir el disfrute del espectador.
6. Documentales históricos: realizados normalmente a partir de materiales de archivo acompañados del registro de algunos testimonios.
7. Documentales de perfiles o retratos: que ofrecen una visión de una persona o institución.
8. Documentales dramatizados: que plantean hechos reales con la utilización de actores extraídos puntualmente de cada institución.¹⁷²

¹⁷¹ Director Gerente de la BBC Televisión 1991-1996, https://web.archive.org/web/20121110060133/http://www.bbc.co.uk/bbctrust/news/press_releases/2007/wyatt_report.html

¹⁷² Vega, *Cine de no ficción...*,137

Tipos de documental	Informativos
	Directos
	De narración personalizada
	De investigación
	De entretenimiento
	Históricos
	De perfiles o retratos
	Dramatizados

Las diversas perspectivas presentadas, son, las de mayor referencia, aún quedan fuentes por revisar. La organización se realiza de manera condensada en la siguiente tabla, esbozada en el trabajo de investigación de Arnau Gifreu, *El documental multimedia interactivo*, con algunas modificaciones.¹⁷³

Bill Nichols	Erik Barnow	Michael Renov	Peter I. Crawford	Elisenda Ardèvol	Michael Rabiger	Will Wyatt
Modalidades de representación de la realidad	Modos históricos (funciones sociales y oficios)	Modos del diseño	Modos propios a la antropología visual	Movimientos históricos y la combinación de elementos de filmación modelos de	Dirección de documentales	Tipos de documental

¹⁷³ Gifreu, “El documental...” tesis de doctorado, (Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Departamento de Comunicació, 2010), 74.

				colaboración y rodaje		
Expositivo	Profeta Explorador Reportero Evocativo Toque de guerra Fiscal acusador Cronista Promotor	Grabar Revelar Reservar Persuadir Promover	Modo perspicaz	Cinema explicativo	Película histórica	Informativos Históricos
Poético	Pintor Poeta	Expresar				Perfiles Retratos
Reflexivo	Reportero Contemporáneo	Analizar Cuestionar	Modo evocativo	Cinema reflexivo	Ciudad amurallada	Narración Personalizada
Observacional	Observador Agente catalizador Guerrillero	Analizar Cuestionar	Modo experiencial	Cinema observacional Cinema Verité Direct Cinema	Película centrada en un acontecimiento	Directo
Participativo	Contemporáneo (el movimiento)	Expresar	Modo experiencial Modo evocativo	Cinema Participativo Evocativo Deconstructivista		Investigación Dramatizados
Performativo	Contemporáneo (el movimiento)	Expresar	Modo experiencial			Entretenimiento

De lo anterior, es posible concluir que las tradiciones, géneros y modalidades, reconocen características en la producción de cine documental, que pueden referirse a un tema, a la selección de los personajes, al espacio sociocultural, al espacio geográfico, al estilo del director, a la composición musical; y que estas propiedades habrán de modificarse de acuerdo a la época.

Por lo tanto, el conocimiento de la multiplicidad de contenidos y estilos, se mantiene lejos de frenar la búsqueda afanosa de características comunes, y la aplicación de un análisis que pueda considerarse como único modelo a alcanzar.

Sin embargo, para esta investigación se identifican ciertas propiedades de los presupuestos contenidos en el presente apartado, como apuesta aplicable al proceso de producción, dirección y montaje de un documental etnográfico, así como su recepción en la población representada.

Por consiguiente, se identifican las siguientes propiedades para el estudio de caso que se propone.

Si corre o vuela a la cazuela....		
Bill Nichols	Modalidades de representación	Poético- observacional
Erik Barnow	Modos históricos- Función	Explorador-crónista, observador y catalizador
Michael Renov	Modos de diseño	Analizar, cuestionar, promover y persuadir
Peter Crawford	Modos propios de la antropología visual	Experiencial - evocativo
Elisenda Ardévol	Modelos de colaboración	Observacional, verdadero y directo
Michael Rabiger	Dirección de documental	Ciudad amurallada, centrada en un acontecimiento
Will Wyatt	Tipos de documental	Perfil, retrato – directo

Capítulo 2. El cine documental como aparato estético

Para la construcción de este capítulo la duda inicial es ¿cómo es posible definir lo estético? Y para ello es necesario intentar esbozar la claridad mediante otros cuestionamientos: ¿cuál es la definición de un aparato estético?, ¿cuáles son los aparatos estéticos? ¿cómo se configura el pensamiento del mundo a partir de su reproducción por medio de aparatos? ¿cuáles son las características del cine como aparato estético?

Este proceso resulta valioso para identificar un punto de partida hacia los diversos acercamientos que se han planteado en torno a la estética del cine.

Hablar sobre la estética y el arte como lo han hecho un sin fin de investigadores a lo largo de la historia, resulta complejo, vasto, arduo, infinito; sin embargo, resulta una tarea imprescindible esbozar al menos un breve recuento.

Las operaciones esclarecer e interpretar se presentan como fundamentales durante el proceso de respuesta ante estímulos captados por los sentidos. Estos estímulos llamados sensaciones simultáneamente atraviesan nuestra percepción, en tanto que se lleva a cabo el proceso de observación y contemplación de una producción humana considerada como artística.

2.1 Acercamiento a la construcción de las Bellas Artes

En 1859, José de Manjarrez en su libro *Teoría e Historia de las Bellas Artes*, escribe: “La forma de los objetos impresiona nuestro espíritu, proporcionándole goces más o menos materiales, y un caudal de ideas que puede utilizar para la producción, que es la tarea del arte”.¹⁷⁴

La investigadora Marta Zátanyi, en su libro *Arte y Creación* escribe lo siguiente, cuando se refiere al arte:

La palabra arte es como cualquier otro vocablo, un producto histórico y social. A pesar de que su significado comúnmente se reduce a un tiempo y a

¹⁷⁴ José de Manjarrez, *Teoría e Historia de las Bellas Artes* (Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859), 3.

*un espacio definidos y bastante estrechos, se lo entiende sólo dentro desde un determinado horizonte temporal. [...] Por lo general suele considerarse como modelo al arte occidental, al cual, en el mejor de los casos, se le anexa información sobre fenómenos artísticos de otras humanidades, de otras civilizaciones y latitudes.*¹⁷⁵

El uso de la designación *arte* ha experimentado cambios en el transcurrir de los siglos; en el mundo helénico la designación *techné* era utilizada para definir al conjunto de procedimientos y reglas a cumplir; en Roma el vocablo *ars* aparece con un significado cercano a la técnica, posteriormente en la Edad Media, el apogeo en el desarrollo de las herramientas, da paso a la diversificación de las técnicas y por lo tanto a la diversificación de las profesiones; permitiendo la aparición de dos conjuntos: *Artes Liberales*¹⁷⁶ y *Artes Vulgares*. Las primeras se denominaron así por presentarse libres del esfuerzo físico (la gramática, la retórica, la aritmética, la lógica, la geometría, la astronomía y la música como composición) y las segundas deben su nombre al vínculo insalvable con el trabajo físico (la construcción, la producción textil, la alimentación, la medicina, los medios de transporte, y lo militar).

Josué Villa Prieto escribe en un artículo que lleva por título: *La cultura de los menestrales: tratados y oficios medievales dedicados a la dignificación de los oficios mecánicos*; lo siguiente: “Figuras tan determinantes en el pensamiento ideológico grecorromano como Heródoto, Jenofonte, Platón o Aristóteles desprecian las labores manuales por considerarlas propias de esclavos y de hombres cuya naturaleza se adscribe a la subordinación y obediencia”.¹⁷⁷

Y así mismo Villa Prieto, estudioso de los Tratados Medievales, identifica en Santo Tomás de Aquino, alrededor del año mil cien, la clasificación del mundo a partir de Dios, de la manera siguiente:

¹⁷⁵ Marta Zátonyi, *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. (Buenos Aires: Capital intelectual, 2007),10.

¹⁷⁶ Escribe el historiador Halicarnaso al respecto que los helenos son los responsables del triunfo de esta consideración en todo el Mediterráneo antiguo debido a que los individuos que capturan en sus guerras son destinados a todo tipo de trabajos mecánicos, siendo los hombres libres los únicos que practican las Artes Liberales, de ahí su término.

¹⁷⁷ Josué Villa Prieto, “La cultura de los menestrales: tratados didácticos medievales dedicados a la dignificación de los oficios mecánicos.” en *Cultura en la Península Ibérica medieval y Moderna (siglos XIII-XVII)*, Coords. Ricardo Costa, José María Salvador, *Mirabilia* 21, (2015): 3

Santo Tomás de Aquino, distingue varios órdenes en la clasificación del mundo: el supranatural (Dios), natural (creación divina), físico (el mundo) y ontológico (el ente, el ser y la esencia), antes de establecer la jerarquía interna de la epistemología y distinguir entre el orden teológico (existencia de Dios), lógico (nociones, enunciados, razonamientos, definiciones y demostraciones), moral (leyes y virtudes) y artificial (Artes mecánicas y Artes Liberales).¹⁷⁸

Sobre los mismos Tratados Medievales, se otorga mayor importancia a las *Artes Vulgares*, modificando su concepción al de *Artes Mecánicas*¹⁷⁹. “Las propuestas de enaltecer el empeño de las actividades productivas por parte de los autores bajomedievales responden a un contexto de revitalización de la economía urbana y de aspiraciones sociopolíticas por parte de una incipiente burguesía que, cada vez más rica, aspira a ennoblecerse”.¹⁸⁰

Cercano al año mil, surge un esquema funcional de la sociedad organizado en tres ordenes: *oratores-bellatores-laboratores*, y cada uno con una función *oratores*-rezar, *bellatores*-proteger y *laboratores*-trabajar. Este marco supone el mantenimiento del orden para la permanencia de la jerarquía social y la sumisión de unos grupos a otros bajo la bendición de la Iglesia definido por dos creencias:

1. Cada individuo debe ostentar un cometido social: aquel que mejor esté capacitado de acuerdo con sus propias virtudes naturales.
2. El cumplimiento de las funciones esperadas de cada estamento permite a la sociedad poder funcionar de manera correcta.¹⁸¹

Distinguir entre las actividades humanas se presenta como una constante en el desarrollo humano. Son numerosos los tratados dedicados a la organización de los oficios del

¹⁷⁸ Villa Prieto, “La cultura de los menestrales...”, 422.

¹⁷⁹ Hugo de San Víctor, monje Agustino (ca. 1096-1141), marca un hito en la catalogación de las Artes con su taxonomía de las Manuales, eliminando los calificativos “vulgar” y “manual”, y lo sustituye por “mecánico”.

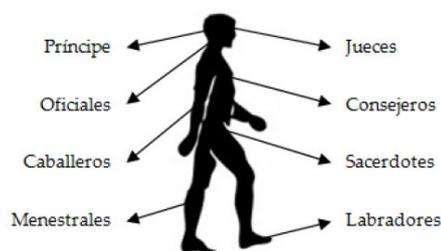
¹⁸⁰ Villa Prieto, “La cultura de los menestrales...”, 431.

¹⁸¹ Villa Prieto, “La cultura de los menestrales...”, 442.

hombre. Tratados que organizaban el mundo con el objetivo de garantizar el orden y el cumplimiento de las leyes de Dios y de los hombres.

Ramón Lull, escribe en 1275, su *Doctrina pueril*; realiza una exposición y descripción de las artes mecánicas, comenzando por realzar y enaltecer la utilidad de las artes mecánicas, para dar paso a presentar una descripción de cada una de ellas.

*Arte mecánica es un saber lucrativo manual para procurar sustento a la vida corporal [...] En esta ciencia trabajan los hombres corporalmente para poder vivir, y unos oficios ayudan a los otros; y sin estos oficios el mundo no estaría ordenado; y lo burgueses, caballeros, príncipes y prelados no podrían vivir sin los oficios que practican estos hombres.*¹⁸²



Los modelos en que se organiza la población manifiesta, una fuerte relación con la labor que desempeña, de esta manera se adscribe, al ejercicio del ordenamiento de clases, el cuál se mantiene según las posesiones que pueden ser demostradas, demostración que habrá de ir modificándose al transcurrir de los siglos.

En el siglo XVI, hace su aparición el sistema unificador de las Bellas Artes. Charles Batteux, publica en 1746, las bellas artes reducidas a un mismo principio, propone la organización de las artes bajo el concepto de belleza y de buen gusto.

El investigador Román de la Calle, realiza una revisión de la posición histórica en consideración a el Sistema de las Bellas Artes planteado por Batteux, exponiendo las condiciones en que se inscribe este sistema, de la manera que sigue:

¹⁸² Santo Tomás de Aquino, *Doctrina pueril*. en Villa Prieto, “La cultura de los menestrales...”, 442.

1. *El principio unificador del sistema será la imitación de la naturaleza, perfeccionada por el arte, es decir entendida como “bellenature”, fruto del ejercicio del genio humano. Arte, pues, como imitación de la “bella naturaleza”, pero siempre, llevada a cabo tal mimesis, en el estudio operativo de una modalidad artística tras otra, según sus medios respectivos y fines propios.*
2. *La clave estimativa del resultado artístico obtenido, en su perfección mimética y constructiva, vendría posibilitada por la facultad del gusto, directamente vinculada al sentimiento del placer, como finalidad subjetiva de la experiencia propiciada. Si el genio trabaja para el gusto, a su vez el gusto guía al genio.*
3. *El “Sistema de las Artes” se alza, pues, fundamentado en ese encuentro entre mimesis perfecta de la naturaleza y el estrecho diálogo establecido entre el arte y la belleza, junto, además, con el sentimiento de placer desarrollado ante las diferentes tipologías artísticas, elaboradas siempre con sus propios medios, lenguajes y procedimientos. La nómina oficial propuesta de las Bellas Artes será: Literatura, Pintura, Escultura, Música, Danza y Arquitectura.*
4. *Si la finalidad es siempre la clave metodológica explicativa del proceso artístico (la Estética sería, en ese sentido, una disciplina esencialmente teleológica, es decir vinculada a la elucidación de determinados fines), habría que diferenciar entre una finalidad objetiva interna o de perfección de la propia obra elaborada, de una finalidad objetiva externa o de utilidad del objeto; y a su vez de una finalidad subjetiva, vinculada directamente a la naturaleza de la fruición, experimentada por el sujeto ante la obra. Dejada pues, por Batteux, a un lado, la vertiente utilitaria, adscrita a la artes mecánicas o serviles, las “Bellas Artes” se fundamentarán justamente en el placer de su recepción y en la perfección de la naturaleza de su construcción.*
5. *El problema surge cuando Batteux sopesa la naturaleza de la arquitectura y de la Literatura, híbridamente conectadas ambas tanto a la utilidad*

como al placer. ¿Cómo inscribirlas, pues, estrictamente entre las Bellas Artes sin justificar tal rasgo bifronte y heterogéneo en sus correspondientes teleologías? La justificación empleada será que a necesidad, el uso y la utilidad las motiva, mientras que la finalidad del placer las perfecciona y legitima. Por eso conforman, para él, un subgrupo muy especial.

6. *A su vez, el estudio del Sistema de las Artes, de cara a su estructuración, demuestra que las artes no sólo se ordenan en relación a sus fines (es decir las Artes Mecánicas, implican la naturaleza por su uso / las Bellas Artes suponen el placer como meta básica / artes híbridas entre la necesidad y el placer en la que coadyuvan tanto el uso utilitario como la fruición) sino que también pueden clasificarse y dividirse según la naturaleza de sus medios. De ahí que tanto la imitación como proceso básico y las diferencias particulares existentes entre las artes sean ordenadas, ya en una segunda opción, según los sentidos implicados, en cada caso, con la radical prioridad concedida al mundo tanto de la vista (Pintura, Escultura, Arquitectura y Danza) como el oído (Música y Poesía). De hecho, la relevancia del medio, de la fuente natural empleada pasará a primer plano, atendiendo a los sonidos, silencios, formas, volúmenes y colores.*
7. *Por último, Batteux también intenta ordenar y dividir las artes según las estrategias expresivas a las que apelan en sus procesos de comunicación. Tal ocurre especialmente en su estudio de la música y la danza sin olvidar nunca sus correspondientes enlaces con la palabra, hasta arribar, por este camino, a una visión unitaria de las artes en el contexto del teatro, postulando tanto la representación / expresión de acciones y pasiones humanas como la reconstrucción de los lugares, ambientes y escenas del espectáculo, en su globalidad.¹⁸³*

¹⁸³ Román De la Calle, “Las bellas Artes reducidas a un único principio, las claves de Charles Batteux”, Colección “*Estética & Crítica*” Publicacions de la Universitat de València, (2016): 202 – 206.

Del examen anterior se observa que el principio de la mimesis, el principio de la expresión y el principio de la contemplación, están presentes en dicho Sistema, también se observa que el poder comunicativo, y de percepción sustentado sobre el sujeto que percibe, adquieren relevancia.

El sistema de las Bellas Artes propuesto por Batteux, supone que sólo hay un buen gusto general, que funciona para la valoración de las obras de arte. Este sistema lo conforman las siguientes disciplinas: la poesía, la retórica, el teatro, la pintura, la escultura, la música y la danza.

Para el siglo XIX la retórica disminuyó en importancia y el espacio libre será ocupado por el cine, que será denominado como el séptimo arte.¹⁸⁴

En 1923, Ricciotto Canudo, publica el *Manifiesto de las Siete Artes*, en esta organización, identifica dos como las artes que surgen del cerebro humano, la Arquitectura y la Música, y de ellas se desprenden las otras cuatro, enunciándolo de la forma que sigue: “Al hacer su primera cabaña, y bailar su primera danza con el simple acompañamiento de la voz que acompasaba con los movimientos de los pies en el suelo, se había encontrado con la Arquitectura y la Música”.¹⁸⁵

De la Arquitectura se desprenden la Escultura y la Pintura y de la Música se desprenden la Danza y la Poesía. Articulando este orden bajo la siguiente descripción:

*Después embelleció la primera con las figuraciones de seres cuya memoria quería perpetuar, al mismo tiempo que agregaba a la Danza la expresión articulada de sus sentimientos: el habla. De esta manera había inventado la Escultura, la Pintura y la Poesía; había fijado su sueño de perpetuidad en el espacio y en el tiempo. El Ángulo estético se apareció ante su espíritu.*¹⁸⁶

Para Ricciotto Canudo, la *Teoría de las Siete Artes*, se fundamenta, en la manera en que la humanidad durante las actividades que realiza, se conmueve al dar expresión a sus sentimientos, y con esto alcanzar la confirmación de la eternidad sobre la realidad.

¹⁸⁴ Zátanyi, Marta, *Arte y Creación...*,115.

¹⁸⁵ Ricciotto Canudo, “Manifiesto de las Siete Artes”, *Gazette des Sept Arts*, Francia (25 de enero de 1923) <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>

¹⁸⁶ Canudo, *Manifiesto...*, <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>

En los albores de la humanidad, se trataba de perfeccionar la vida elevándola sobre las realidades efímeras, afirmando la eternidad de las cosas con las que se conmueven los hombres. El objetivo era crear focos de emoción capaces de extender a todas las generaciones lo que un filósofo italiano llama “el olvido estético”, es decir, el disfrute de una vida superior a la vida, de una personalidad múltiple que cada uno puede darse por fuera y por encima de su propia personalidad.¹⁸⁷

La exposición que revela Canudo, al definir las prácticas humanas y su goce estético, en relación con el sueño de perpetuidad en el espacio tiempo, encuentran su culminación con la aparición del llamado Séptimo Arte.

Hoy el “círculo de movimiento” de la estética se cierra al fin triunfalmente en esta fusión total de las artes dicho: Cinematógrafo. Si tomamos a la elipse como la imagen geométrica perfecta de la vida, es decir, el movimiento –el movimiento de nuestra esfera achatada por los polos- y lo proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte todo aparece así.¹⁸⁸

Canudo, propone un diagrama, en el cuál coloca dos círculos, cada uno con tres de las artes, el primero con A, P, S, el otro con M, D y P, al interior de una elipse, con dos flechas; una en dirección hacia la derecha y otra direccionada hacia la izquierda, como indicación de un movimiento continuo. Con esto, se puede inferir que para Canudo; el cine, es un arte unificador, en el que se congregan y dialogan, las artes en confabulación para un mismo fin que será hacer surgir la experiencia estética, lo expone de la manera que sigue.

Y nuestro tiempo ha sintetizado con impulso divino las múltiples experiencias del hombre. Y hemos obtenido todo el provecho de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos armonizado la Ciencia con el Arte,

¹⁸⁷ Canudo, *Manifiesto...*, <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>

¹⁸⁸ Canudo, *Manifiesto...*, <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>

*me refiero a los hallazgos y no a los datos de la Ciencia, y al ideal del Arte, aplicándolos entre sí para capturar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine.*¹⁸⁹

Desde el siglo XVIII, con el Sistema propuesto por Batteux y hasta nuestros días la determinación de las Bellas Artes mantiene su vigencia. Esta noción, mantiene funcionalidad en instituciones, museos y asociaciones, que orientan su práctica hacia las artes visuales, por lo que los sentidos de la vista y el oído, poseen una preeminencia ante los otros sentidos.

La reestructuración de las producciones humanas consideradas como artísticas buscan acomodarse sobre esta forma de organización. A este respecto el modelo de arte, se construye al interior de los espacios contemporáneos haciendo evidente la movilidad entre dos formas de constitución, el que ha sido considerado hegemónico como centro y aceptado por los espacios institucionales y el periférico o alternativo, que se proyecta y construye como un satélite en su relación con la institución. En el espacio periférico, es justamente en donde se desarrolla el objeto de esta investigación, el cine documental que enfrenta su propia lucha frente a los otros géneros de cine, que se desarrolla en capítulos siguientes.

Exponer de manera muy breve, la propuesta que pensadores y estudiosos desarrollaron durante el transcurrir de los siglos, permite observar, cómo las actividades humanas se organizan y reorganizan, dando impulso a la metamorfosis en el pensamiento y la vida económica. Ejemplo claro que hace posible la comprensión de las transiciones de orden sobre los saberes del mundo.

¹⁸⁹ Canudo, *Manifiesto...*,

2.1.1 Breve recorrido por la conformación de la Estética

Realizar un breve acercamiento al término estética y al proceso de modulación histórica del cual ha sido objeto, resulta indispensable. Los postulados alrededor de la terminología, la apuesta histórica y la relación estrecha que guarda con el arte, la belleza y la verdad, permitirán conformar un panorama en torno al proceso de acumulación en las percepciones sensibles provocadas por los estímulos a nuestros sentidos dirigidos por el cine documental y que pueden considerarse como goce estético.

Raymond Bayer en su libro *Historia de la Estética*, comparte que el término *kalokagathía* se presenta únicamente entre los griegos y consiste en un concepto semimoral y semiestético que radica en una fusión de la belleza y el bien.¹⁹⁰

Durante el siglo V a.C. en la Antigua Grecia, la belleza y el bien se promovían como nociones primordiales, Sócrates adiciona a estos el concepto de la utilidad, para proponer que la belleza en sí no existe sin estar asociada al concepto de *kromenon*, de lo útil.¹⁹¹ Platón, un poco después propone que lo bello es autónomo tanto en su esencia como en sus fines. La belleza suprema está ligada a la idea de lo verdadero y del bien. Asimismo, Aristóteles propone que las formas supremas de lo bello se encuentran en la conformidad con las leyes de la simetría y la determinación, y, son precisamente estas formas las que se encuentran en las matemáticas. Resultando con esto la tradición aristotélica de lo bello, concentrado en la teoría de la forma.¹⁹²

Plotino suma *la simetría y la medida*, al elemento sensible y a la belleza de los cuerpos. Proponiendo que no es la racionalidad de la belleza la que la hace bella.

Bajo la forma externa hay una interna, y bajo la simetría está la idea, pero es una razón superior. No es la belleza sensible, ni la belleza formal, ni la belleza racional la que añade y produce la atracción, sino la gracia, o sea que se trata de una idea moral, la idea del bien que se transparenta. No es

¹⁹⁰ Raymond Bayer, *Historia de la Estética* (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1965), 22.

¹⁹¹ Miguel Pérez de Laborda, “Sócrates” en *Enciclopedia filosófica* F. Fernández Labastida, <http://www.philosophica.info/archivo/2006/voces/socrates/Socrates.html>

¹⁹² Carlos León Castillo, “Breve historia de la Estética”, Academia.edu, https://www.academia.edu/10380279/BREVE_HISTORIA_DE_LA_ESTETICA

*únicamente el contenido moral, sino una emanación de dios que constituye la profundidad y la intensidad del sentimiento estético.*¹⁹³

De manera que conecta la forma externa con una idea superior que fundamenta la razón que se hace visible en la simetría y la medida de la forma y con esto genera el vínculo entre la moral y la forma exterior, que no podrán aparecer la una sin la otra.

De la propuesta de los pensadores de la Antigua Grecia, maestros y discípulos provenientes todos y herederos del mismo proceso argumental. Se encuentran los fundamentos para el conocimiento del hombre y sus atributos, que hasta nuestros días se conocen como las ideas fundamentales de la belleza, el bien, la verdad y la sensibilidad.

En el siglo XV, Leon Batista Alberti, marca en la historia de la estética un verdadero cambio y oposición contra la estética medieval. Se le considera como el primer intérprete del racionalismo corriente perteneciente al humanismo que promueve la exaltación de las cualidades de la naturaleza humana, por lo que identifica lo bello y lo perfecto, en una estética de la perfección. “La belleza es una cierta conveniencia razonable mantenida en todas las partes para el efecto a que se las desee aplicar, de tal modo que no se sabrá añadir, disminuir o alterar nada sin perjudicar notoriamente la obra”¹⁹⁴.

La proposición anterior se fundamenta en los numerosos estudios y tratados que dedicó Alberti al estudio de la proporción en la pintura, la escultura y la arquitectura, como *Della Pittura* obra que dedica a Brunelleschi y *Da statua* dedicada a la definición de la escultura, en sus estudios aspira a realizar como aporte las reglas sistemáticas para las artes.

Durante el s. XVII, la concepción del racionalismo estético, será dominante. Este pensamiento propone que en el hombre existen dos esferas; una inferior y otra superior. La primera es la esfera de la sensibilidad y la segunda es la razón. La actitud que todo hombre debe observar para pensar bien y actuar bien consiste en subordinar completamente la sensibilidad a la razón.¹⁹⁵

¹⁹³ Castillo, “Breve historia...”

¹⁹⁴ Castillo, “Breve historia...”

¹⁹⁵ Castillo, “Breve historia...”

En este siglo, es René Descartes, quién, mantiene una gran influencia con la divulgación de *Meditaciones Metafísicas*, en este texto la duda metódica, para la comprobación de la existencia de las cosas, será un racionalismo dominante para el pensamiento de su tiempo.

A partir del surgimiento del pensamiento científico, definitivamente desde Descartes, la exigencia de la comprobación formó la base de la realidad, y el empirismo se apuró a sustituir a la fe. Llegando hasta los extremos de no otorgar la condición de realidad a aquello que no es demostrable empírica y racionalmente, hasta cargar con cierta mística la realidad física.

El arte siempre tuvo ambas vertientes a la vez, pero en proporciones diferentes. Desde la eterna presencia de lo intangible de la música y su efecto, que su materialidad aparente y concreta atraviesa y sacude el cuerpo y el alma del oyente hasta la aparición de la cámara fotográfica que fue agasajada como la coronación de la posibilidad de capturar la realidad, olvidando otra vez que nuestro horizonte no es la única palabra, y tampoco la última.¹⁹⁶

Para el siglo XVIII, la razón cambia de sentido, durante esta época la razón se convirtió en el principal combatiente de la tradición, para reemplazar el ideal de hombre por una idea renovada.

En 1719, Jean-Baptiste Dubos, presenta un importante tratado sobre estética que lleva por nombre *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, donde plantea, lo relativo del gusto, argumentando que la estética no es dada por la razón, sino por los sentimientos. Escribe sobre la poesía y la pintura de la manera que sigue: “Ya que la primera finalidad de la poesía y de la pintura es emocionarnos, los poemas y los cuadros únicamente son obras buenas en la medida en que nos conmuevan y nos atraigan.”¹⁹⁷

El Padre André, en 1741 publica, *Ensayo sobre lo bello*, y con éste, introduce tres ordenes de belleza: la divina: belleza visible esencial; la natural: la belleza visible natural y la artificial: la belleza arbitraria.

¹⁹⁶ Zátanyi, *Arte y Creación...*, 26

¹⁹⁷ Castillo, “Breve historia...”

Una belleza visible esencial, una belleza visible natural y una belleza arbitraria. Lo bello esencial, es aquel que en la idea da forma al arte del creador, a ese arte supremo que le proporciona todos los modelos de las maravillas naturales; es un arquetipo. Hay una belleza natural que es evidente con solo echar un vistazo a la naturaleza. Finalmente, lo bello arbitrario o artificial es una belleza de sistema y de manera en la práctica de las artes, una belleza de moda o de costumbre en los ornamentos, en ciertas propiedades personales, entre otras.

Del examen anterior se advierte, que los cambios acontecidos, en los razonamientos planteados por autores provenientes de la Grecia clásica y hasta el siglo XVIII, tienen una influencia suprema en la ideología y pensamiento de su tiempo, las modulaciones en los valores divinos, éticos y morales, mantienen la organización sobre la percepción, las emociones y los sentimientos humanos. En este periodo, el estudio de la estética, comienza a construir un campo propio de conocimiento, y se aleja de lo bello.¹⁹⁸

La palabra *estética*, hizo su aparición en el siglo XVIII, con forma en la etimología del término griego *aisthesis*, que se significa: *teoría de la sensibilidad*.

Aparece en 1735, cuando Alexander Gottlieb Baumgarten la emplea por primera vez, en su tesis doctoral titulada *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*,¹⁹⁹.

Baumgarten, propone, una distinción en el uso del término definiendo dos modelos: la *estética teórica* y la *estética práctica*. La estética teórica, afirma que la estética es la ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior.

En la estética teórica afirma que la estética es la ciencia del conocimiento sensible [...] Habla del conocimiento sensible en tanto que tal conocimiento no se ocupa más que de los procesos intelectuales, no de sus resultados. Esta perfección del conocimiento sensible es lo bello. La belleza no es una sola, sino que está constituida por infinitas partículas, que son

¹⁹⁸ José de Manjarrez, *Teoría e Historia de las Bellas Artes* (Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859),1.

¹⁹⁹ María Jesús Soto, *La Aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes Leibnicianos* (España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007), 64.

justamente pensamientos que hace abstracción del orden y de los signos. En la estética práctica, estudia la creación poética. No acepta más que un signo: el logos, es decir, el lenguaje, la palabra. Habla de la agudeza de la percepción sensible de los artistas; el poeta posee la potencia y la belleza de la imaginación. Ve en la imagen poética no solo una imagen común, sino una imagen nueva lograda por una combinación en un orden diferente.²⁰⁰

En 1724, nace Immanuel Kant, y con sus proposiciones, nace también un cambio de paradigma: situar al ser humano como centro, aceptando que el sujeto conoce la realidad de forma activa, y que por tanto produce operaciones que filtran e intermedian la realidad que experimenta.

En sus obras: *Crítica de la razón pura*, *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del Juicio*, despliega los principios que constituyen conceptos fundamentales: el entendimiento a priori, los principios constitutivos a priori de la razón y la facultad de intermediar entre el entendimiento y la razón, con esto establece los fundamentos de la participación del sujeto en la realidad.

Para Kant el conocimiento es el resultado de la colaboración entre la experiencia y la razón; por la sensibilidad recibimos los objetos, por el entendimiento los pensamos. También afirma que existen tanto en la sensibilidad como en el entendimiento unas formas trascendentales, que no dependen de la experiencia, y que son a priori, por lo tanto, que actuarán como un “molde” al que se tienen que someter los datos recibidos por la sensibilidad y los conceptos formados por el entendimiento. En consecuencia, tanto la sensibilidad como el entendimiento, adquieren, aunque en distinto nivel, un papel configurador de la realidad.²⁰¹

En consecuencia, el placer estético no se asemeja a los otros: la diferencia no sólo es de grado, sino de naturaleza. Dos de nuestras facultades intelectuales: la imaginación y el entendimiento coinciden. Esta coincidencia nos produce placer y este placer basado en su

²⁰⁰ Castillo, “Breve historia...”

²⁰¹ “Immanuel Kant”, *ECURED*,

desinterés no requiere ser una posesión material. No es un placer únicamente sensible, sino intelectual.²⁰²

En ese contexto, con el transcurrir de los siglos se pueden encontrar vastas y variadas aplicaciones para la comprensión de los fenómenos no verificables y como resultado, la estética será establecida como una disciplina independiente, que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. A partir del siglo XIX, comienzan a multiplicarse lo que se conoce, como corrientes artísticas y por tanto corrientes estéticas. En esta activa multiplicación de enunciaciones las posibilidades se tornan infinitas.

Por consiguiente, lo estético va a estar relacionado con las reflexiones que genera una obra, con los modos de percibirla, comprenderla e interpretarla. Estas operaciones se harán visibles no en objetos o situaciones, sino en su existencia cultural, en el espacio comunicativo que a su vez será otorgado en una sociedad o en una época, y en las aportaciones a la comprensión del mundo y de la experiencia humana.²⁰³

Así mismo se definirá a la estética como la ciencia que trata de la belleza de la teoría fundamental y la filosofía del arte. Campo dispuesto para el estudio de las razones y las emociones estéticas, así como las diferentes formas del arte y sus cualidades. Por lo tanto, es posible identificar a la Estética como poseedora de diversas acepciones de acuerdo al contexto de su aplicación.

Después de todo, la estética, al igual que la producción artística, encuentran su principio probablemente desde el inicio del hombre. Marta Zátanyi, lo expone de la siguiente forma:

*Junto a las necesidades primarias del hombre (sustentarse, procrear y albergarse), existen las secundarias, denominadas humanizantes: pertenecer, tener conciencia de tiempo y espacio, poder crear ideas a partir de las múltiples experiencias. Estas necesidades incluyen los signos artísticos como medio de ser parte de una comunidad y ser reconocidos por ella.*²⁰⁴

²⁰² Castillo, “Breve historia...”,

²⁰³ Ricardo Martín Videl, *Didáctica de la Educación artística* (Madrid: Pearson, 2003), 149.

²⁰⁴ Zátanyi, *Arte y Creación...*, 13.

Se puede pensar que las necesidades que incluyen la creación de los signos artísticos responden a un modelo de acción humana, que busca otorgar una sensación de bienestar, que posibilita la pertenencia real, la comunicación y la interacción al interior de las comunidades.

En este sentido la necesidad de un modelo para el entendimiento de los procesos humanos puede ser verificable para la aprehensión de la realidad. Siguiendo nuevamente a Marta Zátanyi, en *Arte y Creación*; identifica tres componentes fundamentales para la interrelación del hombre con el modelo del arte: la edificación cognitiva, el sistema axiológico y el universo simbólico.

Edificación cognitiva. Se refiere a todo lo que conocemos y sabemos. A manera de una sólida y confiable red estos conocimientos básicos se entretajan para contener al sujeto como parte de un contexto donde puede vislumbrar el porqué y el para qué de su existencia

Sistema axiológico. Este sistema se establece a través de la estructuración de los valores y, al mismo tiempo, establece esos valores. Marca lo que vale y lo que no en el ámbito económico y cultural, en lo simbólico y en los horizontes morales y éticos; el bien y el mal se instalan bajo su designio. Su validez se comprueba en la vida cotidiana o en las abstracciones de las leyes.

Universo simbólico. Es el que da cuenta de los saberes y valores, y gracias al cual pueden ser enseñables y comunicables. No hay valor ni conocimiento accesible sin su representación simbólica. Se sabe bien que crear cultura es generar sucesivos sistemas de desplazamiento simbólico, entre los cuales el fundamental es el lenguaje articulado; pero todos los lenguajes y medios colaboran en su estructuración. El arte posee el destacado rol en este ámbito; su fuerza cardinal y su condición inexorable radican precisamente en la realidad simbólica.²⁰⁵

De ello resulta necesario comprender que el sistema compuesto por estas tres nociones de conocimiento, propuesto, se configura dinámico y en constante interacción, por lo que

²⁰⁵ Zátanyi, *Arte y Creación...*, 14

el mecanismo para la creación y entendimiento del arte, se verá caracterizado por una constante movilidad y combate ardiente entre lo que existe históricamente y lo que se considera como novedoso.

Así pues, podemos afirmar que el arte no es propiedad de una cultura, de una época o de una franja social. La pertenencia a una constelación de tiempo y espacio permite al hombre beneficiarse del arte de su mundo. Y cuando esta pertenencia se extiende mediante el conocimiento y la experiencia, su acceso también será más rico y provechoso.²⁰⁶

De lo anteriormente expuesto es posible concluir que la estética, como ámbito de estudio procede de la experiencia del conocimiento sensible que el ser humano aprehende de lo que le rodea. Su definición deriva de la experiencia, y por tanto, estará constituido por el conjunto de fenómenos, acontecimientos, hechos culturales y acciones humanas que nos muestran en algún aspecto un modo de percepción, de comprensión, de interpretación, de expresión y de comunicación.

²⁰⁶ Zátanyi, *Arte y Creación...*, 11

2.2 La estética y el cine documental

Hasta el momento hemos tratado la estética como el campo del conocimiento que estudia los fenómenos, acontecimientos y acciones humanas en relación con el modo que tiene el ser humano de percibirlos, comprenderlos, expresarlos y comunicarlos. En este apartado se intentará identificar el modo de conectar y organizar, de ser posible estos fenómenos con la producción cinematográfica.

Es importante señalar que el aparato cinematográfico, abarca una serie de fenómenos diversos, y cada uno requiere un planteamiento teórico específico. De ahí que, se han desarrollado diversas maneras de abordaje para el estudio del cine, que atienden los diversos espacios de desempeño; como institución, como una industria, como una producción significativa y estética, o como conjunto de prácticas de consumo y en esta tesitura, los enfoques de abordaje serán distintos. Así lo distingue Jacques Aumont, al referirse a la Estética del cine “En la medida en que el cine es susceptible de enfoques muy diversos, no puede hablarse de una teoría del cine sino, por el contrario, de teorías del cine correspondientes a cada uno de estos enfoques”.²⁰⁷

De igual manera en el debate contemporáneo acerca del fenómeno del cine, son visibles cuestionamientos vinculados, con el movimiento, la realidad y los imaginarios que posibilita el cine. A este respecto la investigadora Suzanne Liandrat-Guigues, en su libro *Estética del movimiento cinematográfico*, crea una guía con interrogantes, que abren un proceso de reflexión, comparto algunas de ellas: 36 ¿Qué mundo nace del movimiento cinematográfico?, 34 ¿Qué efecto de materia produce el cine?, 33 ¿A que espectáculo asiste el hombre ordinario del cine?, 14 ¿Cuál es el nuevo estatus de la mirada?.²⁰⁸ El ejercicio reflexivo propone ampliar la construcción de la curiosidad, más allá de la articulación de respuestas y con esto mantiene abierto el debate alrededor de sus proposiciones.

En este punto resulta relevante apuntar, que estas interrogantes participan como lo harán otras muchas interrogantes que surgen durante el proceso de la videncia de los

²⁰⁷ Jacques Aumont, “Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”, *ePublibre: Titivilus* (26.01.17): 10

²⁰⁸ Liandrat Guigues, *Estética del movimiento cinematográfico* (México: UNAM, 2017), 40.

acontecimientos que permite la producción cinematográfica, y que pueden ser organizados en cuatro momentos clave del proceso: la propuesta del autor, la realidad presentada, el momento de la proyección, y la imaginación en el espectador.

La propuesta del autor.

Para dar cuenta de las articulaciones entorno al espacio autoral al interior de la producción cinematográfica, se retoma el cuestionamiento planteado en el texto *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*, editado por John Sanderson, para intentar esbozar las condiciones que enmarcan una propuesta.

En los orígenes del cine, el autor realizaba tareas múltiples, participando como productor, guionista, director y muchas veces actor. La participación en todos los procesos de la producción, permitían identificar una técnica, un estilo y un universo imaginario estable, lo que autorizaba a nombrar al cine como “cine de autor”²⁰⁹

Más adelante con el surgimiento de posturas críticas fundamentalmente en Europa y organizadas en la publicación *Cahiers du Cinéma*, se formulaba el término originalidad autoral en oposición al “cine de productor” y al “cine de guionista” polémica que surgió al enfrentarse con el mercantilismo que tomaba como presa a la cinematografía, visible en la aparición de las escuelas nacionalistas y el surgimiento de los géneros. Román Gubern lo establece de la manera que sigue, “Las tendencias se definen por un estatuto colectivo y diacrónico, mientras que el autor designa una singularidad individualizada”²¹⁰

Con esto la delimitación de formas individuales de hacer cine, se visibilizaban en las propuestas estéticas que suponían una regeneración en la observación del mundo y por tanto en la presentación de la realidad y que eran formuladas en clara oposición al cine como espectáculo de consumo y por tanto de los géneros que la industria impulsaba como negocio.

Uno de los factores que potencia el cine de autor es contrarrestar la mirada de la producción de cine como negocio, realizando una defensa de su capacidad artística y de conformación cultural.

Otro componente importante en los años sesenta para el empuje en la defensa del cine autoral, se debió a la formulación del modelo VALS (*Values and Life Styles*), que

²⁰⁹ Román Gubern, *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. (España: Universidad de Alicante, 2005), 15.

²¹⁰ Gubern, *¿Cine de autor?*, 17.

organizaba al público en cinco categorías de consumidores e impulsaba la producción de un cine dominante opuesta al interés del cine como actividad creativa. Bajo esta propuesta de organización de consumo de la producción cinematografía, se desprenden los conceptos de cine *manistream* y cine *off-manistream*, que resultarán poderosamente impactantes para la defensa del cine minoritario y que a su vez se vio fortalecido abriendo nuevos caminos en la experimentación, el teórico Román Gubern, lo apunta así:

*...hay que reconocer que es posible establecer una jerarquía autoral que va desde la cúpula del cine de panteón hasta el cine de consumo. Esta estratificación autoral se puede llevar a cabo en virtud del coeficiente de experimentalidad de los diferentes realizadores que suele traducirse, por su singularidad, en un mayor riesgo económico...*²¹¹

Una variable más que se suma al impulso en la producción de cine de autor, es el fuerte empuje que representa el surgimiento de políticas gubernamentales y no gubernamentales a favor de la diversidad cultural; que promueven la custodia de las identidades locales y se manifiestan en contra de la homogenización promovida desde la globalización económica.

Como reacción al impulso de las industrias culturales dominantes, prolifera el estallido de expresiones particulares como el cine de autor, surgiendo como una práctica propositiva y por tanto un eje fundamental para la promoción de la individualidad creativa.

Una constante en el debate en torno a las características del cine, sitúa el foco de atención en la realidad presentada de entre los modos de representación sobre la impresión de realidad, que se desprende de la visión de los filmes. "Por lo que se ha intentado afanosamente definir los fundamentos técnicos y psicológicos de la impresión misma y analizar sus consecuencias en la actitud del espectador frente al cine".²¹²

La indagación que rodea la condición de realidad es visible en el libro, *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry, donde asevera que el objeto cinematográfico no es una reproducción exacta de la realidad, por estar derivada en coordenadas distintas del

²¹¹ Gubern, *¿Cine de autor?*, 19.

²¹² Aumont, "Estética del cine...", 153.

espacio-tiempo de su captura y bajo este supuesto requiere forzosamente de la participación de la imaginación.

*El objeto dado en la imagen es análogo al objeto real, pero el espacio-tiempo cinematográfico no es análogo al objeto real. No es una reproducción exacta. Es una estructura nueva, creada sin duda, “a su imagen y semejanza”, pero de acuerdo con coordenadas distintas. De lo que se deduce que las cosas, aunque semejantes a lo que son “en realidad”, se nos presentan según relaciones que no existen en nuestro mundo inmediato, y, por tanto, bajo aspectos tanto más reveladores cuanto que nos son más extraños. El cine da a las cosas el medio de permanecer ellas mismas a través del lenguaje que las nombra, y al hombre el poder de nombrarlas, de volverlas a pensar, sin sustituirlas por una abstracción. El mundo no se “hace” lenguaje; se convierte en elemento de un lenguaje a través de una forma que lo mediatiza. Se convierte, como ya hemos dicho, en el elemento mismo de su propia fabulación.*²¹³

Con esta aproximación inicial, se apuntala la presentación de la imagen cinematográfica, como la construcción de un lenguaje, que permite realizar el ejercicio de repensar las cosas que acontecen en la realidad. Por lo que resulta necesario comprender las características de este lenguaje que hace posible la aparición de evidencias que permiten volver a pensar la realidad.

Bajo esta propuesta se identifican diversos sistemas. Uno de ellos es el planteado por André Bazin que formula dos variables a ser consideradas para afrontar la propuesta de realidad.

- *en la realidad, en el mundo de lo real, ningún acontecimiento está dotado de un sentido determinado a priori <ambigüedad inmanente a lo real>*
- *el cine tiene una vocación <ontológica> de reproducir lo real respetando al máximo esta característica esencial: el cine debe, pues, producir*

²¹³ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, Volumen II (Madrid: Siglo XXI, 1986)

*representaciones dotadas de la misma <ambigüedad>, o por lo menos intentarlo.*²¹⁴

De la propuesta anterior se puede deducir que para la impresión de realidad se deben considerar la continuidad y homogeneidad de la presentación, es decir que el cine reproduzca el mundo real en su continuidad física. Respetando el desarrollo continuo del acontecimiento filmado, y, de esta manera el espectador conserve la ilusión de mirar sucesos reales.

El momento de la proyección, se presenta como una de las inquietudes recurrentes durante el proceso de videncia cinematográfica, será el instante en el cuál es posible realizar una proyección; puede ser comprendido como el espacio culminante para la aparición del instante, y para que esto resulte posible, es indispensable, el uso de un dispositivo, opto-mecánico, capaz de permitir que las películas se hagan visibles mediante la luz.

Este necesario uso, de un dispositivo que permite proyectar y ampliar imágenes secuenciadas, para crear una ilusión de movimiento, será un tema de investigación recurrente sobre la participación del mecanismo técnico.

Uno de estos planteamientos entorno a este cuestionamiento será la del teórico Walter Benjamín, en su libro, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; en el cuál desarrolla con gran detalle, la preocupación referente a la participación de la técnica durante el proceso de videncia de la realidad.

*...La toma cinematográfica, ofrece una visión que antes hubiera resultado absolutamente inimaginable en todas partes. Presenta un suceso en referencia al cual no existe ya ningún punto de vista capaz de dejar fuera del campo visual del espectador aquellos elementos que no pertenecen al hecho...*²¹⁵

²¹⁴ Aumont, *Estética del cine...*, 74.

²¹⁵ Walter, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003),79.

También advierte que la mirada que es proyectada puede requerir de la especialización de la mirada, por la necesaria participación de la técnica: “La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica”.²¹⁶ Y en torno a la exhibición señala:

*Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva. Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse. Sólo que ahora esta imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable ¿Y a dónde se la transporta?*²¹⁷

A partir de este principio técnico, se generan diversas y variadas líneas de investigación, Walter Benjamín, las encabeza, en una vertiente general del arte, y Jacques Aumont, impulsa las interpretaciones desde la Estética del cine, indagando las características resultantes de la mediación técnica en la conformación del acto de ver.

Bajo el enfoque de Jacques Aumont, en *Estética del cine*, es posible identificar el concepto de riqueza perceptiva, atribuida al cine. Esta riqueza, hace posible, la impresión de realidad, la cuál está fundamentada en la experiencia que provoca en el espectador y en consecuencia a la abundancia que promueve la imagen cinematográfica. Apunta que el cine permite una experiencia aumentada a la que identifica con el término “riqueza”.

...esta “riqueza” se debe, a la vez, a la definición amplia de la imagen fotográfica que presenta al espectador efigies de objetos con gran lujo de detalles, y a la restitución del movimiento que les proporciona un cuerpo, un volumen que no tiene la foto fija: todos hemos experimentado este

²¹⁶ Benjamin, *La obra de arte...*, 80.

²¹⁷ Benjamin, *La obra de arte...*, 73.

*aplanamiento de la imagen, esta pérdida de la profundidad, cuando se produce un paro de imagen durante una proyección.*²¹⁸

Bajo este planteamiento podemos apuntar que la ilusión de tridimensionalidad que provoca la imagen en movimiento en conjunción con el lenguaje sonoro, permiten realizar una comparación y sumar lo que identifica como importante al conjunto de informaciones de la realidad, que permiten una experiencia perceptiva total.

En este punto se realiza una operación de suma importancia, aquella que se hace presente durante la proyección y que hace posible actualizar el presente del espectador, permitiendo efectuar la operación “devenir-otro”, propuesta por Gilles Deleuze en su libro *Repetición y Diferencia*, de manera que sigue:

*...la forma bajo la cual la existencia indeterminada es determinable por el YO pensó es la forma del tiempo. Sus consecuencias son extremas: mi existencia indeterminada no puede ser determinada más que en el tiempo, como la existencia de un fenómeno [...] Comienza entonces una larga historia inagotable: Yo es otro, o la paradoja del sentido íntimo...*²¹⁹

Con la exposición de estas propuestas, es posible vislumbrar la complejidad de la aparición del tiempo proyectado, mediado por un mecanismo, construcción de volumen perceptivo y la reconfiguración del vidente. Estas poderosas acepciones vinculadas al momento de la proyección cinematográfica, establecen el enorme alcance en la conformación de mundos simbólicos.

Por otra parte, la imaginación en el espectador incluye la posición psicológica que permitirá la reacción sobre “la riqueza” en la percepción. La función de la comunicación requiere la participación activa del receptor-espectador, quién permite, la irrupción de las imágenes en movimiento sobre su impresión de realidad. Es decir, es el espectador quién decide ser consciente de estar en una sala de cine y suspende toda acción, renunciando a verificar la impresión que le es presentada por un film, cuando lo invaden con impresiones visuales y sonoras.

²¹⁸ Aumont, “Estética del cine...”, 155

²¹⁹ Gilles Deleuze, *Repetición y Diferencia* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 145.

Ante este planteamiento, el enfoque que estudiaremos responde al fenómeno estético, comprendiendo lo siguiente: la estética que abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos y la impresión que ejercen sobre el espectador. Jacques Aumont, en su libro, *Estética del cine*, aporta la siguiente reflexión; “La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo bello y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico.”²²⁰

Lo anterior permite indagar al interior del fenómeno cinematográfico y sus características y al mismo tiempo rastrear en el espectador las huellas de la aparición de lo que Aumont determina como *riqueza perceptiva*. Luego entonces para realizar esta operación será necesario utilizar herramientas como el análisis cultural, investigación acción participativa o el análisis transcultural, herramientas pertenecientes a otras disciplinas como la antropología social. En este tenor Lauro Zavala escribe lo siguiente sobre el punto de vista interdisciplinario:

*Por lo tanto, al encontrarse situada la estética como una de las ramas de la filosofía, el lugar que le corresponde a la estética del cine, será al interior de la teoría filosófica. Sin embargo, la naturaleza misma de su objeto de estudio: el lenguaje cinematográfico y su efecto en los espectadores, hace de este un campo propicio para las aproximaciones interdisciplinarias.*²²¹

Por lo que se puede distinguir una vez revisados de manera breve los momentos clave en el proceso de producción cinematográfico; es posible identificar que la estética del cine, se mantiene envuelta en una reflexión sistemática y constante, en torno a las propiedades que la hacen diferente de otras formas de arte. Reflexiones que se producen por filósofos, teóricos del cine, críticos, directores y espectadores.

...la estética del cine parece ser toda reflexión donde hay un entrecruce entre filosofía y cine, ya sea en la misma producción cinematográfica, en el trabajo de la crítica, en las conversaciones de los espectadores o en el

²²⁰ Aumont, “Estética del cine...”, 12.

²²¹ Lauro Zavala, “De que hablamos al decir estética del cine”, *Desde el Sur*, Volumen 8 número 1, (2009): 87.

*trabajo sistemático de los investigadores del lenguaje cinematográfico (análisis interpretativo) o de quienes emplean las películas para algo que las rebasa (análisis instrumental).*²²²

Esta amplitud de posibilidades que apuestan sobre la estética del cine comprende muchos y muy variados campos de interés, que se puede pensar que han llegado a identificarse con la totalidad de los estudios cinematográficos en general. La enseñanza en historia del arte, antropología, estudios culturales, teoría filosófica, análisis narrativo, semiótica contemporánea y tecnologías de la información.

*Estas diversas acepciones del término determinan enfoques teóricos particulares, que mantienen relaciones de desigual proximidad frente a lo que se puede considerar como el -núcleo específico- del fenómeno cine. Esta especificidad permanece siempre ilusoria, y se apoya en actitudes promocionales y elitistas. El filme, en tanto que unidad económica en la industria del espectáculo, no es menos específico que el filme considerado como una obra de arte: lo que varía en las diversas funciones del objeto es el grado de especificidad cinematográfica.*²²³

Así mismo, en el artículo *De que hablamos al decir Estética*, Lauro Zavala, afirma: “La estética del cine presenta dos aspectos: una vertiente general que contempla el efecto estético propio del cine, y otra específica, centrada en el análisis de obras particulares: es el análisis de los filmes o la crítica en el sentido pleno del término, tal como se la utiliza en las artes plásticas y en la musicología”.²²⁴

De estas dos vertientes iniciales, se puede identificar un punto de vista al interior de la producción, es decir sobre el objeto cine, y otro punto de mira al exterior, que comprende disciplinas como la sociología o la comunicación, que pueden entenderse para el estudio y análisis del contexto y la recepción.

²²² Zavala, “De que hablamos...”, 88.

²²³ Aumont, “Estética del cine...”, 157.

²²⁴ Zavala, “De que hablamos...”, 88.

*La estética del cine ha sido entendida, alternativamente, como los contenidos filosóficos en el cine, el pensamiento que se expresa cinematográficamente, la filosofía implícita en los directores, el análisis de secuencias, la semiótica del cine, la retórica del cine, la narratología cinematográfica, la teoría del cine, la teoría de la adaptación, el estudio de sonido en el cine, la cinefotografía, la teoría del montaje, la teoría de la puesta en escena, la teoría de los géneros o la dimensión ética a través de la forma cinematográfica.*²²⁵

A la reflexión anterior Lauro Zavala, incluye la identificación de dos grandes vertientes que a su vez se subdividen con la finalidad de esclarecer las perspectivas de análisis, bajo las cuales es posible realizar una exploración: filosofía acerca del cine, cuando se realiza la reflexión en torno a la naturaleza del cine, y, que intenta responder a la pregunta ¿Qué es el cine? y ¿cuál es la estética a través del cine?; ejercicio, que ocupa esta investigación, cuando la reflexión es de carácter instrumental, de manera implícita al realizar una película, utilizando parámetros como los que se enlistan: composición: escala, forma y proporción, contenido, espacio, color, volumen, movimiento, iluminación, sonido, montaje, parámetros retóricos y simbólicos.²²⁶

Por consiguiente, la delimitación de conceptos permite ilustrar, bajo que presupuestos es posible definir los límites y alcances en una investigación como la presente, que busca identificar las posibilidades que permitan vislumbrar las condiciones estéticas que un documental dispara al ser proyectado.

Del examen anterior se observa, que los procesos de sensibilidad que hace posible la experiencia, se encuentran estrechamente vinculados a las propiedades del medio tecnológico que permite aparecer a los estímulos sensoriales y por tanto permiten la percepción en el espectador y con ello establecer una conexión individual y colectiva.

A este proceso de intervención-acción, que permite proyectar una experiencia, se le ha designado de acuerdo a la disciplina de origen y a la época, entre muchos otros como: dispositivo, médium o aparato; conceptos que se propone revisar en esta investigación.

²²⁵ Zavala, “De que hablamos...”, 87.

²²⁶ Zavala, “De que hablamos...”, 96.

2.3 El cine documental como super aparato estético. Una sumatoria de propuestas

La sensibilidad se ha concebido como la facultad de percibir sensaciones a través de los sentidos, y la percepción de estas sensaciones se hace visible en dos niveles, uno que afecta al ser humano en el espacio individual y otro que interviene en el espacio común.

El primero será correspondiente a lo que Gilbert Simeodon identifica con el término “la individuación”, un acto que se define en medida del tiempo transcurrido y la experiencia que deja a su paso por el individuo, escribe: “la realidad del ser viene del porvenir hacia el presente deviniendo alma y se reincorpora al pasar”²²⁷, una operación que realiza el ser alejado del pensamiento colectivo, y que requiere de la transducción, entendida de la siguiente forma; “la transducción está en el centro de toda operación de individuación, aquella operación a través de la cual un individuo llega a existir, indisoluble de su medio de existencia.”²²⁸ En lo relativo al alma señala lo siguiente:

*... ella designa eso que es en el presente, o más bien: ella es presencia en el presente. Esto significa que el alma nunca está dada: bien es posible que un existente pierda su alma (es decir, que sea incapaz de ser en el presente, sea porque lo esquivé, o bien porque este se revele irremediabilmente obstruido). Desde el punto de ese presente, el pasado aparece como un conjunto de puntos individualizados, localizados, definidos a través de una constelación de recuerdos. Y el futuro aparece como un inmenso campo posible, un medio de virtualidades. El presente, que solo existe si hay un alma, es decir una individuación, es entonces la transducción entre el campo del porvenir y los puntos de red del pasado.*²²⁹

En el segundo nivel, la puesta en colectivo de la experiencia en el tiempo, realiza una operación inversa, frenando el tiempo y la posibilidad de individuación es decir la experiencia presente, en donde actúa “el alma”, dando prioridad al tiempo pasado y a la

²²⁷ Gilbert Simeodon en “Transindividualidad e (in)consiente colectivo...”, Bernard Aspe, *GEAC-Antropología Crítica*, <https://maquinacrisica.org/2016/12/19/transindividualidad-e-inconsistencia-de-lo-colectivo-lo-demoniaco-probablemente>

²²⁸ Aspe, “Transindividualidad e (in)consiente colectivo.”

²²⁹ Simeodon, en Aspe, “Transindividualidad...”

proyección hacia el futuro, lo que pone en duda al interior del sujeto la posibilidad de la aparición del presente como individuación. Simeodon lo describe, “tiempo del individuo” explicitándolo como sigue:

...el individuo se encuentra frente a un futuro que tiene el aspecto de pasado: puntos de red, constituidos por los objetivos y los roles de entre los cuales él tiene para elegir. De ahí que el individuo pueda estar tentado a rechazar el tiempo social, los roles que lo definen, los objetivos que se supone que lo saturan, los puntos entre los cuales él se ve obligado a insertar su vida.²³⁰

Dentro de este segundo nivel, identifica a su vez dos formas de existencia colectiva “el grupo de exterioridad”, al que identifica como la sociedad y “el grupo de interioridad” que puede designar tanto a una comunidad definida por las tradiciones y que se orienta hacia un objeto o se organiza en torno a un pensamiento político de orden esencial. El origen de este grupo lo señala de la siguiente forma “el grupo de interioridad” nace cuando las fuerzas de porvenir contenidas por varios individuos vivientes desembocan en una estructuración colectiva.”²³¹ En tal caso, es en el grupo de interioridad donde el individuo puede ver restaurada la percepción del futuro y del presente.

Solo hay grupo de interioridad allí donde se opera una individuación colectiva: allí donde se ponen en común los campos de potencial que acompañan a los individuos, y donde esa puesta en común modifica simultáneamente a los individuos mismos y al grupo que ellos constituyen.²³²

Por consiguiente, esta facultad de percibir las sensaciones primero en “la individuación” y luego en “la individuación colectiva”, requiere de un objeto y un modo de organización por el cuál la acción pueda desarrollarse. Este objeto y las estructuras que lo constituyen estará sujeto en las condiciones de percepción y de sensibilidad que

²³⁰ Simeodon, Gilbert en Aspe, “Transindividualidad...” “

²³¹ Simeodon, Gilbert en Aspe, “Transindividualidad...” “

²³² Simeodon, Gilbert en Aspe, “Transindividualidad...” “

permiten las herramientas técnicas y tecnológicas, que facultan y hacen posible la operación de la transducción.

De esta manera, la cinematografía, posibilita el acto de participación en una comunicación dialógica, primero que la imagen accione sobre el espectador logrando realizar una operación de intercambio subjetivo mediada por la pantalla y segundo detonando una conexión de interpretación colectiva de ser posible. Durante este ejercicio el cine reside en lo que presenta, y también en aquellas adecuaciones que el espectador es capaz de proyectar desde su actividad imaginativa.

En las indagaciones sobre este problema, se encuentra la delimitación de dispositivo. La definición derivada del diccionario se refiere a “cosa o artificio del que se dispone para realizar o facilitar un trabajo, un conjunto de elementos que forman un mecanismo o que desempeñan coordinadamente una función.” En los estudios de semiótica, se llama dispositivo a cualquier clase de estructura formal configurada de tal manera que pueda recibir datos y transformarlos.²³³

Así mismo encontramos que para Michel Foucault; el dispositivo se presenta como una red, que posibilita el vínculo entre los elementos múltiples, que comprende; discursos, instituciones, espacios arquitectónicos, decisiones, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, que se organiza en un momento histórico dado, para responder a una urgencia.²³⁴

De modo semejante Giorgio Agamben, define el concepto de dispositivo como, “cualquier cosa que tenga la capacidad de orientar, capturar, definir, modelar, o controlar y, así, asegurar conductas y opiniones”²³⁵

En tal caso el dispositivo–cine en primera instancia será una organización material la cual permite que, al interior de una sala oscura, los espectadores perciban sombras proyectadas sobre una pantalla producidas por un aparato generalmente ubicado detrás y arriba de sus cabezas; y en segunda instancia permite el aparecer de un conjunto de operaciones psíquicas realizadas por el espectador y que para su estudio retoman a la

²³³ Oscar Traversa, “Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse”, (Buenos Aires: IUNA, Figuraciones teoría y Crítica de Artes, n° 6, 2009.

²³⁴ Rubén Dittus, El dispositivo-cine como constructor de sentido, el caso del documental político” *Cuadernos Info*. 33 (2013): 77-80

²³⁵ Giorgio Agamen, *¿Qué es un dispositivo?* (Barcelona: Anagrama, 2015), 72.

teoría psicoanalítica. Esta segunda acepción, incluye al espectador en el proceso de proyección y es el sentido que ha conservado la teoría del cine para describir el estado psíquico característico del espectador en el curso de la proyección de una película de cine.

En 1975 Jean Louis Baudry, en su artículo titulado *Le Dispositif*, introduce el concepto dispositivo a la teoría del espectador cinematográfico. Su propuesta se fundamenta en una perspectiva metapsicológica²³⁶. Para este autor, el dispositivo comprende variados aspectos que regulan la relación del espectador con la obra, estos aspectos se presentan como efectos que señalan al espectador como un individuo.²³⁷ Baudry define el dispositivo-cine como

*...el conjunto de elementos que intervienen en la relación entre la obra cinematográfica y el espectador, y que influyen a este último como consecuencia de la carga ideológica intrínsecamente adherida a la obra cinematográfica puesta en contexto. Se trata de un dispositivo asociado a la idea de una máquina de ensoñación, a través de la cual el espectador entra en conexión con un amplio abanico de fantasías, mitos, realidades, imaginarios y proyecciones espacio-temporales...*²³⁸

La teoría de dispositivo en el cine está asociada directamente a la relación que se hace presente al conjugarse cine y espectador. Emerge un estado artificial–imaginario durante la proyección que permite que el espectador desarrolle sensaciones de cercanía a la realidad de las imágenes que la gran pantalla le presenta y se siente parte de ellas. Bajo esta relación el dispositivo-cine induce a la ensoñación y a la ilusión haciendo que el espectador construya un referente que le permita el contacto directo con sus fantasías y sueños. En este momento al aparecer el vínculo perceptivo se observan dos dimensiones en el cine: el artefacto y la experiencia subjetiva.

²³⁶ término desarrollado en 1896, por Sigmund Freud para designar un conjunto de modelos conceptuales, que intenta explicar el funcionamiento mental, la personalidad y la conducta en base a principios generales.

²³⁷ Glosario, http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Dispositivo

²³⁸ Jean-Louis Baudry, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité”. bajo la traducción de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz. *Communications* 23 (1975): 56-72

Se produce un vínculo indisoluble que une la realidad objetiva con la visión subjetiva, reconociendo en el sujeto *espectatorial*²³⁹ un puente que hace posible una simbiosis.

*...Entran en contacto dos mundos aparentemente opuestos: el mundo exterior y la psiquis del espectador. En el filme, el sujeto no visibiliza sus marcas como enunciatario, pues el dispositivo suprime cualquier referencia al enunciadador. Es un trozo de realidad la que habla y se deja ver. Esas formas de organización que definen la percepción a través de múltiples datos, imágenes, recursos estilísticos, diálogos o recursos técnicos, es lo que entendemos por “dispositivo-cine”...*²⁴⁰

Ahora bien, cuáles serán las características del ejercicio simbiótico cuando hablamos del cine documental. En el artículo titulado *El dispositivo-cine como constructor de sentido*, Rubén Dittus, indica que la aplicación de la teoría del dispositivo en el cine documental requiere de las siguientes consideraciones.

La teoría del cine documental promueve la discusión en torno a la sensación *espectatorial*, que autentifica el efecto de realidad de lo representado y al mismo tiempo pone en duda las marcas de su proceso de producción en la producción significativa, es decir invisibiliza el mecanismo técnico que la hace posible.

A partir de lo expuesto, se puede inferir que, el dispositivo se presenta ante los espectadores como un formato que mantiene una relación privilegiada con la realidad referenciada y participa como fuente y resultado de producción de sentido que supera el régimen audiovisual que lo define y es posible considerarlo como una práctica discursiva.

241

Por lo tanto, al interior de la práctica del cine documental, el dispositivo puede definirse “como aquel mecanismo de construcción de sentido que ordena, orienta y

²³⁹ La *focalización* (saber) designa el saber respecto a un personaje. La focalización es acompañar al personaje narrativamente; sería el personaje cuya óptica orienta el enfoque narrativo. Qué sabe el personaje y qué sabe el espectador en relación con los otros personajes. Se relaciona con la gestión del saber por parte del narrador, el personaje y el espectador. Focalización *espectatorial*: el narrador sabe más de lo que sabe el personaje. El narrador tiene en sus manos el poder de dar más conocimiento a los espectadores y así saber más que los propios personajes. Este uso de focalización predomina en el género de suspense o en el género cómico.

²⁴⁰ Rubén Dittus, “El dispositivo-cine como constructor de sentido. El caso del documental político” Cuadernos Info. 33 (2013). 80 -81 <https://doi.org/10.7764/cdi.33.532>

²⁴¹ Dittus, “El dispositivo-cine...”, 81.

controla el conjunto de recursos audiovisuales, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos que hacen posible la relación entre el espectador y la realidad, actuando como un punto ciego que garantiza el efecto de realismo a través de un proceso de veridición –entendida como el juicio de verdad o falsedad al que está sometido un conjunto de discursos y valores- que descansa en sistemas de oposición semántica y en una promesa.”²⁴²

Expuesto lo anterior es posible identificar que la estética del cine documental, tomará elementos que la estética audiovisual elaborada a través de diversos puntos de referencia que constituyen un lenguaje visual y sonoro. Los cuáles estarán registrados por medio de la composición, la técnica, la expresión, la temporalidad, la disposición retórica y simbólica.

Sin embargo, las aportaciones y los datos que se pueden considerar después de realizar un análisis audiovisual, además de ayudar a la identificación de las imágenes dentro de una tendencia, género, movimiento o marca individual, serán el primer paso para realizar un análisis a mayor profundidad.²⁴³

En síntesis, el dispositivo en el cine documental estará dotado de la fuerza que le imprima la realidad referenciada, y que lo colocan como una práctica discursiva inserta en un proceso al interior del espectador con el juicio de verdad. El cine documental recupera los valores de veracidad en el espectador que el cine de ficción pone en duda.

Por otra parte, para esta investigación se propone también, una revisión de un concepto desarrollado en el año de 2004, en la publicación: *La época de los aparatos* y un poco más tarde en 2007, desplegado a mayor profundidad, en el libro *¿Qué es un aparato estético?*

En estos dos textos, autoría de Jean Louis Déotte, se amplifica una importante contribución a las relaciones que pueden configurarse entre el arte, la tecnología y la cultura. Déotte retoma el concepto de “aparato” utilizado por Walter Benjamin, para hacer resurgir un pensamiento actualizado, “un “aparato” es un objeto técnico capaz de instituir una nueva espacialidad y una nueva temporalidad, que posee entonces la capacidad de “hacer época”.”

²⁴² Dittus, “El dispositivo-cine...”, 83.

²⁴³ Rafael Gómez, *Análisis de la imagen, Estética audiovisual* (Madrid: Ediciones del laberinto, 2001), 76.

En sus textos, reconoce cinco aparatos: la perspectiva, la fotografía, el cine, la cura psicoanalítica y el museo. Propone y articula como es que estos aparatos han definido la sensibilidad moderna y han marcado la modernidad occidental, entendida como los cambios que la apropiación de los medios tecnológicos catapulta en el proceso de uniformidad social.

*El aparato perspectivo, que permitió constituir un sujeto (Descartes), un espacio de representación proyectivo y una temporalidad del instante. El museo, que aisló la obra, separándola del culto, volviéndola objeto estético y moldeó a los espectadores en un público que visita y se forma en esta institución. La fotografía, que emancipó a la pintura de la representación para volverse sobre sus medios, significó una relación técnica con la historia, donde el tiempo impresionado, detenido del referente conlleva una pérdida del aura a favor de un registro de huellas y al mismo tiempo abre una experiencia nueva, la del flaneur, esperado por el pasado, fotografiado para el futuro. El cine, aparato que integra a los anteriores, que se abre a las masas y les ofrece configurarse tanto en colectividad como en individualidad. La cura psicoanalítica, surgida al mismo tiempo que el cine, presenta en escena una nueva técnica de habla y escucha y una teoría del psiquismo.*²⁴⁴

Bajo la identificación de estos aparatos se configura el reconocimiento de un medio que permite la aparición de un acontecimiento y que este a su vez sea tomado en cuenta para incluirse en nuestro mundo, en un mundo particular y a su vez colectivo.

Cabe distinguir en este punto que el “aparato” a diferencia del “dispositivo” definido por Foucault, configura una sensibilidad posibilitando una época, manteniendo distancia de una constitución ideológica, es decir inserto en el espacio político pero apartado del régimen de poder.

²⁴⁴ Álvaro García, “¿Qué es un aparato estético?” *La Fuga*, 14, <http://www.lafuga.cl/que-es-un-aparato-estetico/555>

En este sentido, el cine tuvo y ha tenido un lazo esencial con la política²⁴⁵, como aquello que está entre los hombres, en medio de ellos, y no como propiedad del hombre entendido como “animal político”.²⁴⁶

Por otro lado, también el aparecer emerge bajo la forma de un aparato, con la posibilidad de presentarse desde la perspectiva de aquello que surge, como desde aquello que aprehende lo que surge. El aparecer entendido como aprehensión está en el territorio de la ética por lo que entonces dará muestra del saber-vivir.

*...está en movimiento constante al identificarse su ojo con la lente de la cámara, que cambia en todo momento de distancia y dirección. Y tan móvil como el espectador, lo es, por las mismas razones, el espacio que se presenta ante él. No sólo los cuerpos se mueven en el espacio, sino que el propio espacio lo hace, aproximándose, retrocediendo, girando, disolviéndose y volviendo a cristalizar, mientras aparece a través del movimiento y el enfoque controlados de la cámara y del corte y del montaje de las varias tomas, por no mencionar efectos especiales...*²⁴⁷

El aparato, por lo tanto, admite pensar la técnica y al objeto técnico como instancia que concede surgir al mismo tiempo lo social y lo individual mediante la creación de una nueva condición en la que sujeto y contexto se reconocen producto de la aparición del aparato que permite unificar lo que antes parecía como separado e impensable.

...las obras de una época comportan la verdad del aparato que hizo época, ellas no tienen, sin embargo, la capacidad de exponer la verdad. Sólo la filosofía tiene esa capacidad. Si entonces como dice Benjamin, una obra concentra una época, una filosofía puede devenir la axiomática de una época. El cine no es el último aparato aparecido y, por otra parte, habrá siempre otros, pero introduce una especificidad porque absorbe los que ya están allí

²⁴⁵ La política supone, pues, una forma de relación en la que la praxis juega un papel fundamental como actividad, ya que sólo a través de la acción, el agente revela su identidad, su relato particular. (<https://www.revistadelibros.com/articulos/hannah-arendt-que-es-la-politica>)

²⁴⁶ Hannah Arendt, *¿Qué es la política?* (Barcelona: Paidós, 1998), 46.

²⁴⁷ Erwin Panofsky, en “Erwin Panofsky Aparato y prótesis”, Jean Louis Déotte, *La época de los aparatos* (Argentina: Adriana Hidalgo, 2013), 171.

*como los que se inventarán después. Es esta capacidad la que es necesario ahora analizar, la que hace que no se podrá hablar de un “fin del cine” ...*²⁴⁸

La conjunción entre el comparecer y la aprehensión cuando se despliegan de manera regular permite un artefacto en función del aparato que lo despliega hace posible la aparición de una sensibilidad común, pasiva y activa (productiva y creadora) como apunta Déotte “hacer mundo constituye la base de ser común.”²⁴⁹

Este concentrado despliegue de dimensiones comunes, que permite la sensibilidad común, será lo que permite el aparecer de principios generales.

De lo expuesto con anterioridad se puede derivar que el cine documental como objeto de organización, por medio de “la proyección”, detona un espacio de sensibilidad mediado por la técnica que impulsa la transducción, en el espectador, a través de las características técnica delimitadas bajo la propuesta de verdad, impulsando con ello numerosas formas de percibir las imágenes.

Considerando entonces, que la construcción de la imagen es realizada por dos agentes; cineasta y espectador, y que se encuentra atravesada por una operación que realiza el aparataje; es posible concluir que, el cine documental constituye una intermediación de doble verdad: primero por adherirse al impulso de la transducción y después por suscribirse a un aparato de la época.

Es decir, se establece al dispositivo como anclaje de comprensión sensible y al aparato como catapulta de visibilidad, con ello se intuye la presencia del cine documental como super aparato estético.

²⁴⁸ Jean Louis Déotte, *Temporalidad de los aparatos modernos. en La época de los aparatos*, (Argentina: Adriana Hidalgo, 2013), 276.

²⁴⁹ Déotte, *Temporalidad de los aparatos modernos...*, 132.

Capítulo 3. El cine documental como discurso narrativo fílmico sobre el mundo

El interés que impulsa este apartado, es dar respuesta a los siguientes cuestionamientos: ¿Es posible transformar los imaginarios a partir del cine documental?, ¿cuáles son las propiedades del cine documental como representación social?, ¿Cómo se configuran los imaginarios en la producción audiovisual?, ¿De que manera, es posible lo simbólico en la producción audiovisual?, ¿la memoria colectiva se configura de manera independiente u obedece a estructuras institucionales?

Estas proposiciones se encuentran estrechamente vinculadas a un concepto mucho más amplio y poderoso cuyo objetivo fundamental es profundizar en las organizaciones humanas y que tiene como finalidad, reconocer los procesos simbólicos que constituyen los sistemas de convivencia al interior de las diversas comunidades sociales, que reconocemos como cultura.

De manera que, resulta pertinente apuntar, que los conceptos en ciencias sociales, así como en otras disciplinas, se encuentran enmarcados en un plano cartesiano, en donde los planos x / y , pueden ser registrados como temporalidad e historicidad. De ahí que, los conceptos jamás se encontrarán como unívocos y estables. Aquí se propone una breve indagación.

3.1 Breve acercamiento al concepto de cultura: formas simbólicas y representaciones sociales

De manera inicial, se considera la propuesta del investigador Gilberto Giménez Montiel, en *Teoría y análisis de la cultura*, que define a la cultura con la siguiente articulación:

...el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad. O, más precisamente, como la organización social de sentido, como pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias [...] acción y efecto de cultivar

*simbólicamente la naturaleza interior y exterior a la especie humana, haciéndola fructificar en complejos sistemas de signos que organizan, modelan y confieren sentido a la totalidad de las prácticas sociales.*²⁵⁰

A partir de esta proposición inicial, se reconoce al interior de la cultura, habrá diversas formas y procesos de reconocimiento tangibles e intangibles. En México, las investigaciones en torno a la cultura, se diversifican y toman fuerza durante la segunda mitad del siglo XX., con la emergencia de los *estudios culturales*²⁵¹; esta propuesta de investigación impulsa y da reconocimiento a la capacidad transformadora a los mecanismos de creación de significado: los imaginarios, las representaciones sociales y los aspectos simbólicos. Con el impulso que suponen los estudios culturales, para el planteamiento de pesquisas entorno a fenómenos no objetivables; surgen temas que fundamentan su estudio en los procesos activos de configuración tales como: la migración, la educación, las comunidades indígenas, entre muchos otros.

Desde esta propuesta, el estudioso Stuart Hall, define a la cultura como:

*...el proceso que siguen los objetos y prácticas culturales para adquirir significado social simbólico [...] Cultura es cómo una serie de cosas y eventos hacen sentido como referentes colectivos generando “experiencias, sueños, repulsiones o fantasías” en un imaginario determinado [...] “Un set distintivo de significados y prácticas, que transforman una idea o concepto en una representación, en una tradición...”*²⁵²

Dado que la cultura se compone de hechos y formas simbólicas, que se presentan como visibles a través de los procesos sociales de significación y comunicación, resulta necesario estabilizar una definición, de lo simbólico.

²⁵⁰ Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, Vol. 1 (México: CONACULTA, 2005), 67.

²⁵¹ En 1964, Richard Hoggart funda el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (*Center for Contemporary Cultural Studies*) en la Universidad de Birmingham, presentando a los Estudios culturales como un campo interdisciplinario que explora las maneras de creación de significados, así como las prácticas significantes de la sociedad. Stuart Hall, es uno de los principales referentes.

²⁵² Eloy Caloca Lafont, “Significados, identidades y estudios culturales: Una introducción al pensamiento de Stuart Hall,” *Razón y Palabra*, no. 92 (2015): 6.

*...lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas “formas simbólicas”, y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. En efecto todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no sólo la cadena fónica o la escritura sino también los modos de comportamiento, prácticas sociales, usos y costumbres, vestido, alimentación, vivienda, objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en espacios festivos, etcétera.*²⁵³

En ese contexto, la cultura será una forma de asociar y dar significado a los modos de actuación de los participantes y con ello, las expresiones, manifestaciones y objetivaciones, resultantes de los modos de actuación e interacción entre los miembros de un grupo social, se presentan como los elementos constitutivos de su cultura.

Como muestra, será permisible apuntar que el límite revelado por el concepto de cultura, es asimismo, una trinchera de esquemas de interpretación de la realidad, que permite la autoafirmación y afirmación de la identidad al interior de un grupo. Y con ello dará fuerza y hará visible la oposición con “los otros”, que impulsa y cohesiona a las prácticas endógenas.

Bajo esta tesitura, para el estudio de los espacios de pertenencia y de sus opuestos, surge el concepto de *la diferencia*. “[...] la cultura es también *la diferencia*, y una de sus funciones básicas es la de clasificar, catalogar, categorizar, denominar, nombrar, distribuir y ordenar la realidad desde el punto de vista de un *nosotros* relativamente homogéneo que se contrapone a *los otros*.”²⁵⁴

Conforme a la delimitación de *el nosotros*, en confrontación a *los otros*; se han generado diversas propuestas de análisis para las propiedades particulares de una cultura.

Una de ellas, siguiendo, la articulación de Gilberto Giménez; identifica dos formas: las *formas interiorizadas*, que corresponden a estructuras mentales y las *formas objetivadas* por las cuáles se hace visible la cultura, como prácticas rituales y objetos religiosos, artísticos y de uso cotidiano.

²⁵³ Giménez, *Teoría y ...*, 68.

²⁵⁴ Giménez, *Teoría y ...*, 89.

En tal caso, la determinación de acotar en dos líneas, la exploración de la cultura, permite situar el foco de atención por una parte en las formas de objetivación de la cultura, y por otra en la actividad, identificada como las formas interiorizadas, en donde se practican los *mundos de vida*.

*...la concepción semiótica de la cultura nos obliga a vincular los modelos simbólicos a los actores que los incorporan subjetivamente (modelos de) y los expresan en sus prácticas (modelos para), bajo el supuesto de que “no existe cultura sin actores ni actores sin cultura” [...] nos obliga a considerar la cultura preferentemente desde la perspectiva de los sujetos y no de las cosas; bajo sus formas interiorizadas y no bajo sus formas derivadas. [...] la cultura realmente existente y lo operante es la cultura que pasa por las experiencias sociales “mundos de vida” de los actores en interacción.*²⁵⁵

Por consiguiente, las formas simbólicas interiorizadas de la cultura serán visibles durante un proceso de significación selectivo y organizado, el cual desempeñan los actores sociales, estudiados desde diversos ámbitos como: ideologías, mentalidades, actitudes, o creencias.²⁵⁶

Por lo anterior, de este procedimiento en donde se jerarquizan las *formas simbólicas interiorizadas*, es posible desprender el concepto: representaciones sociales.

Las representaciones sociales, de acuerdo con Gilberto Giménez, son construcciones socio-cognitivas propias del pensamiento ingenuo o del sentido común. “...el conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado [...] una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, que tiene una intencionalidad práctica y contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social...”²⁵⁷

Desde el enfoque de las investigadoras Lidia Girola y Martha de Alba, establecen la distinción en torno a los imaginarios sociales y las representaciones sociales de la manera siguiente:

²⁵⁵ Giménez, *Teoría y ...*, 80.

²⁵⁶ Giménez, *Teoría y ...*, 81.

²⁵⁷ Giménez, *Teoría y ...*, 82.

*Las representaciones son la forma en que los imaginarios se concretan; y las representaciones sociales son manifestaciones, expresiones, objetivaciones y especificaciones de los esquemas de interpretación de la realidad, a los que se denominan imaginarios y una vía para descubrirlos...*²⁵⁸

Así las representaciones sociales aparecerán como una organización significativa de la realidad que se mantiene delimitado por las posibilidades generales que se aparezcan como posible para ser puestas en marcha en el contexto ideológico y social.

Asimismo, Abilio Vergara, delimita a las representaciones sociales como una manifestación de actividad social en movimiento “las representaciones sociales son producto de las interacciones cotidianas, la manera de concebir la realidad, explicar y justificar una acción y la existencia, buscan la relación entre el pensamiento, la comunicación y el origen del sentido común, pertenecen al ser y al deber ser, producto de las presiones que provienen del exterior; así como del interior...”²⁵⁹

Entonces, para la elaboración de un estudio a partir de las representaciones sociales, Gilberto Montiel, formula un procedimiento para la organización y establece los siguientes factores de análisis:

*Éstas se componen siempre de un núcleo central relativamente consistente, y de una periferia más elástica y movediza que constituye la parte más accesible, vívida y concreta de la representación. Los elementos periféricos están constituidos por estereotipos, creencias e informaciones cuya función principal parece ser la de proteger al núcleo acogiendo, acomodando y absorbiendo en primera instancia las novedades incómodas.*²⁶⁰

²⁵⁸ Lidia Girola y Martha de Alba, “Imaginarios y representaciones sociales en México” en *Imaginarios y representaciones sociales. Estado de la investigación en Iberoamérica*, (2018), 350.

²⁵⁹ Sandra F. Canales Basulto, “Representaciones sociales sobre la Ciudad de Pachuca, Hidalgo en estudiantes de Trabajo Social Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH)”. *Divulgare. Boletín científico de la Escuela Superior de Actopan*, núm. 13, (2020): 25.

²⁶⁰ Giménez, *Teoría y...*, Vol. 1, 83.

Así pues, este planteamiento de las representaciones sociales como unidades de análisis, identifica, cuatro momentos para la observación durante el desarrollo de un procedimiento indagatorio. Para cada uno de estos momentos de acuerdo con Giménez es posible distinguir cuatro funciones relacionales.

1) Función cognitiva, en la medida en que constituyen el esquema de percepción a través del cual los actores individuales y colectivos perciben, comprenden y explican la realidad. Se sitúan en esta perspectiva ciertos métodos que se proponen analizar la cultura de los grupos sociales, no desde fuera sino desde la perspectiva y las categorías del mismo grupo en cuestión.

2) Función identificadora, ya que las representaciones sociales definen en última instancia la identidad social y permiten salvaguardar la especificidad de los grupos. La identidad resulta precisamente de la interiorización selectiva, distintiva y contrastiva de valores y pautas de significados por parte de individuos y grupos.

3) Función de orientación, en cuanto que constituyen guías potenciales de los comportamientos y de las prácticas. Y esto de tres maneras:

- interviniendo directamente en la definición de la finalidad de la situación (así, por ejemplo, se ha podido demostrar que la representación de una tarea determina directamente el tipo de estrategia cognitiva adoptada por el grupo, así como la manera en que ésta se estructura y comunica);

- generando un sistema de anticipaciones y expectativas que implican la selección y filtración de informaciones y de interpretaciones que influyen sobre la realidad para acomodarla a la representación a priori de la misma;

- prescribiendo, en cuanto expresión de las reglas y de las normas sociales los comportamientos y las prácticas obligadas.

4) *Función justificadora, en cuanto permite explicar, justificar o legitimar a posteriori las tomas de posición y los comportamientos.*²⁶¹

Ante esta propuesta, la delimitación de las representaciones sociales, aparece como un esquema de percepción de la realidad. Un espacio para la definición de la identidad social y una guía orientadora en las normas y prácticas, así como una unidad de legitimación.

El reconocimiento resultante del esclarecimiento de estos principios de organización permitirá describir los efectos, que se presentan, visibles; como entusiasmo, exaltación, desconcierto o pasión; y que a su vez se impulsan a partir de la experiencia, bajo la propuesta de que nunca podemos experimentar simultánea o sucesivamente la totalidad de los artefactos simbólicos que constituyen una vivencia de los diversos grupos de pertenencia. Y que por lo tanto nos lleva a registrar ciertos rasgos comunes a partir de elementos concretos que permitirán la aparición de iniciativas como la participación, y el compromiso en los hechos concretos, que pueden ser verificados tomando el modelo de una propuesta cinematográfica.²⁶²

Por lo tanto, es posible inferir que dicho proceso de construcción de sentido común, eventualmente será visibilizado en las prácticas cotidianas en el individuo y en la comunidad, así como durante la convivencia activa.

De manera que, será posible distinguir que las nociones de imaginarios sociales y representaciones sociales; constituyen dos maneras de ver fenómenos íntimamente relacionados. En consecuencia, a lo planteado hasta este momento, se vislumbra prometedor reconocer los mundos de vida y las formas simbólicas interiorizadas, por medio de las representaciones sociales, en la producción de cine documental.

²⁶¹ Giménez, *Teoría y...*, Vol. 1, 86.

²⁶² Giménez, *Teoría y ...*, Vol. 1, 76.

3.2 La narrativa y las posibilidades textuales

Comprendemos el mundo a partir de relatos, estos relatos provienen de historias, que a su vez tienen origen en los mitos. Para las investigaciones recientes en ciencias sociales, las interpretaciones que hacemos de los fenómenos no son algo incorporado a la realidad, sino que se circunscriben como el lugar donde ocurre “una auténtica realización, ejecución, configuración o conjugación de lo real”²⁶³

La construcción de un relato, se presenta desde una perspectiva comunicativa, con la identificación de un tema o tal vez un elemento de interés, incluyendo la voz del narrador, los personajes, la propuesta para el desarrollo y probablemente el desenlace. Además de lo anterior será necesario, para contar una historia, tener claras las características particulares que el medio de producción permite.

Para que la organización de acontecimientos reales e imaginarios sea posible, son necesarias dos condiciones: claridad en la posición ética y establecer una propuesta de una mirada estética; consideraciones necesarias para la construcción de un relato direccionado hacia un campo estilístico. Para el caso particular de la realización de una narrativa con características audiovisuales se requiere primero esclarecer: la forma y el contenido.

3.2.1 El relato y el mito

El investigador Gonzalo Ordoñez en su artículo “Apuntes para la distinción de forma y contenido”; equipara estas dos condiciones, a los conceptos de narración y narrativa, puntualizando de la manera que sigue:

La narración remite, en términos generales, al contenido en el que el espectador reconoce, por medio de la secuencia de imágenes y sonidos, los acontecimientos que construyen un argumento y que remiten a un texto que representa la historia. Sin embargo, la secuencia de un audiovisual

²⁶³ Luis Garagalza Arrizabalaga, “Hermenéutica del lenguaje y simbolismo”, *ENDOXA 1*, Núm. 20 (2005): 248, <https://doi.org/10.5944/endoxa.20.2005.5128>.

*puede ordenarse de varias maneras y las imágenes representarse desde diversos ángulos y movimientos de cámara, lo que, de alguna manera, modifica la forma en que se percibe el relato.*²⁶⁴

De lo anterior se puede comprender entonces, que el relato supone narrar un conjunto de acontecimientos y mediante una secuencia audiovisual, las posibilidades técnicas soportan la narrativa apuntando a correspondencias para la representación de la realidad. La representación de la realidad presentada bajo el uso de la narrativa audiovisual explora una forma de significación, que utiliza la suma de puntos de vista y ángulos de mirada que construyen en el tiempo una experiencia.

El concepto de narrativa audiovisual puede entenderse entonces como la producción que contiene imágenes y sonidos, a través de la sincronización de la forma y el contenido. Así el contenido puede entenderse como la representación de la historia en varios niveles de significación y la forma se presentará como la finalidad para la potencialización de las emociones mediadas por el proceso técnico.²⁶⁵

De estas convenciones de producción para narrar, se desprenden los conocidos géneros cinematográficos, como patrones para la construcción del contenido mediado por la forma que hace posible organizar un relato.

*La peculiaridad de la narrativa audiovisual es la fusión de forma y contenido de tal manera que la estructura formal y estructura del contenido (la suma de capas de significación) se ensamblan y llegan al espectador como un relato íntegro susceptible de múltiples percepciones, emocionales y posibilidades de interpretación que es cualitativamente diferente que la suma de sus elementos y, por lo tanto, generador de sentido...*²⁶⁶

²⁶⁴ Gonzalo Ordoñez, "Narrativa y narración en el relato audiovisual. Apuntes para la distinción entre forma y contenido", *Revista de Comunicación y Cultura*, (mayo 2018):103, <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru/article/view/26312514.2018.1.6>

²⁶⁵ Ordoñez, "Narrativa y...", 98.

²⁶⁶ Ordoñez, "Narrativa...", 119.

Entonces a partir de estas propiedades de presentación del relato, que se hace posible mediante imágenes y sonidos, se suma la sensación de inmersión, que se verifica al momento en que la intermediación del lenguaje textual desaparece. Y es en este punto que el espectador tiene la facultad de reconocer de manera directa e individual el discurso presentado; siendo participante activo en esta forma de comunicación, sumergiéndose rectamente en la historia.

Por otra parte, el mito, sugiere el origen de un relato constituido como un conocimiento colectivo que encuentra su causa primigenia en el espacio intuitivo del ser humano.

Una de las primeras delimitaciones acerca de esta concepción la podemos encontrar en Mircea Eliade, de la siguiente manera:

...el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los -comienzos-. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una -creación-: se narra cómo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente...²⁶⁷

El surgimiento del mito es una singular elaboración imaginaria en donde a través de la jerarquización del impulso religioso es posible tranquilizar la angustia que provoca el reconocimiento de nuevos territorios y las amenazas que ponen en riesgo su vulnerable condición.

Cornelius Castoriadis apunta lo siguiente “El mito es esencialmente un modo en que la sociedad *catectiza*²⁶⁸ con significaciones el mundo y su propia vida en el mundo, un mundo y una vida que estarían de otra manera privados de sentidos”²⁶⁹

²⁶⁷ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, (España: Editorial Labor, 1991), 87.

²⁶⁸ Carga o concentración de la energía mental o afectiva de una idea u objeto.

²⁶⁹ Cornelius Castoriadis, “El imaginario social instituyente,” *Zona Erógena*, no. 35 (1997),

Por consiguiente, el mito desempeña labores fundamentales para el ser humano; legitima la historia, organiza la naturaleza, da orden al cosmos. Cumple con la función de representar lo que se encuentra más allá, de lo que se mantiene oculto, de lo inexplicable y carece de una referencia concreta. La emergencia del mito corresponde a la búsqueda incansable de seguridad y permanencia.

La investigadora María Ángeles Martínez García, al referirse al relato mítico realiza las siguientes distinciones en torno a las funciones:

-Aprehensión del entorno: El mito en su momento constitutivo, se erige en la primera forma de relación del hombre con todo lo que le rodea muy anterior a la aparición de la ciencia. Esto entronca con la necesidad del ser humano de llegar de alguna manera a un conocimiento total, a una aprehensión completa de niveles no accesibles en un primer estadio de la realidad. Para ello construye una estructura sistémica de las intuiciones sobre cuestiones básicas, de manera que esto le permita desenvolverse en su entorno. Se trata de una primera interpretación del mundo y en este sentido se halla profundamente imbricado con la religión. Este sistema es útil en tanto que cristaliza en un modelo cifrado, el mito, que ayuda a comprender la totalidad del mundo, de una época, etc., llevando a una comprensión del cosmos perfectamente articulada e inteligible.

-Búsqueda de sentido: La producción de sentido constituye una de las principales razones por las que el mito nace, en tanto que se erige en un discurso dinámico que resuelve lo indecible de un dilema. En este sentido el mito no se refiere a la naturaleza real de las cosas, sino a las paradojas y a las condiciones del existir humano, es decir, es una especie de búsqueda iniciática en la que lo esencial no es contar una historia sucedida de verdad, sino trazar las constantes existenciales de la humanidad, sus signos de identidad o su sistema de referencia último. Lo más importante es el significado, no el referente real y de esta forma el relato mítico establece unas reglas que garantizan la comprensión y llenan de sentido las realidades empíricas, por lo que está permanentemente presente en nuestra cultura. Por lo tanto, el mito en este

caso se justifica como hilo de la autocomprensión humana, como un intento de explicación de lo inexplicable porque el hombre tiene la necesidad innata de aprehensión.

- Modelo de conducta humana. Esta función por su parte, es fruto de las dos anteriores. El mito funciona como “sistema de referentes orientativos de la praxis humana” y esto obedece a la necesidad de la racionalidad humana de contar con un sistema de apoyo que funcione como justificación de las acciones que lleve a cabo, como modelo de conducta. El mito fija una serie de modelos ejemplares de acciones humanas significativas y de ahí precisamente se deriva el significado y valor de los relatos míticos. Estos relatos, protagonizados por seres de naturaleza sobrenatural –dioses y héroes emparentados con ellos- han sido considerados por el ser humano como verdaderos porque conciernen a realidades, y al mismo tiempo como sagrados, precisamente por esa participación de los seres divinos. En tanto que los seres sobrenaturales son vistos como modelo de perfección, el hombre es capaz de desentrañar la verdad de esas historias fundamentada en las relaciones casi universales que descubren, en la validez de sus paradigmas.²⁷⁰

Con estas tres operaciones identificadas en el surgimiento de un relato mítico; es posible ubicar los espacios iniciales que permiten establecer las condiciones en una producción audiovisual: el elemento posicional que hace referencia al entorno en el que se suscita el hecho; la identificación de las condiciones de existencia que se verán reflejadas en la conformación de las identidades, y el posicionamiento moral y ético que impulsará la dirección para el desarrollo del relato.

En este sentido, el mito como relato, se afirma como el elemento fundacional para la construcción de un relato. La identificación de las acciones verdaderas, se pueden vincular al espacio real, y las acciones falsas se vinculan al espacio ficcional. Así la

²⁷⁰ Ángeles Martínez García, “Las imágenes del mito en el panorama audiovisual actual”, *Siranda. Revista de Estudios Culturales, Teoría de los medios e Innovación Tecnológica*, no. 3 (2010): 56.

mirada objetiva y subjetiva se mezclan, catapultando a la sensibilidad humana hacia la creación un espacio propio.

De ahí que, en los mitos se diluya la distinción entre historias verdaderas e historias falsas. Relatan los acontecimientos pasados que en el espacio presente se hacen realidad una y otra vez y permitan pulsación de los imaginarios.

3.2.2 La imaginación, el imaginario y el imaginario social

La imaginación está presente en nuestra vida, probablemente desde que el ser humano se hizo consciente y habita en comunidad. Durante el curso del darse cuenta de: el paso del tiempo, las experiencias y la emociones; es posible dar comienzo a un proceso de reconstrucción que busca mantener en presencia, los hechos ocurridos en el tiempo transcurrido y por tanto pasado.

De igual manera, la capacidad de imaginar es inmanente al ser, antes de ser racional, el ser es imaginativo, dado que el ser habita en su imaginación. La facultad de imaginar es la que permite configurar nuevas ideas, situaciones deseables y aumentar la capacidad de aprehensión y de generación de conocimiento.²⁷¹

Asimismo, resulta importante apuntar que cualquier teoría de la imaginación va a encontrarse en una constante encrucijada entre lo no demostrable y lo fidedigno, así como también entre lo sensible y lo racional, "... la palabra imaginario despierta cierto volumen invisible, una presencia que nos rodea pero que no podemos tocar...".²⁷² Se presenta al igual que un territorio mental de imágenes significativas, alrededor de las cuales se da forma a nuestro sentido de identidad.

En lo imaginario se pueden distinguir dos grandes categorías: la de las imágenes y la de los imaginarios. Las imágenes son realidades con un soporte material y mental; que nos rodean por todas partes, sobre todo en la actualidad: fotografías, carteles y películas. Y estas realidades materiales están dotadas de una significación que se hace visible por

²⁷¹ Ignacio Riffo y Rubén Dittus, "Imaginación y cine: la noción de anthropos desde la figura del espectador," *Comunic@cción*, vol.10 no.2 (jul-dic 2019), <http://dx.doi.org/10.33595/2226-1478.10.2.384>

²⁷² Mabel Franzone, "Para pensar lo imaginario: Una breve lectura de Gilbert Durand", *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía* (2019): 124, <http://www.ulagos.cl/alpha/Index.html>

medio de una representación de acuerdo a los materiales que las hacen visibles y está representación a su vez estará dotada de imaginarios.

Juan Luis Pintos, manifiesta lo siguiente “...no harían de ellas *imágenes*, si algunos sujetos no vieran ahí *algo* [...] Las imágenes no nacen solas: necesitan un productor y un espectador...”²⁷³

Apreciado desde el enfoque de Gilbert Durand, es posible identificar un primer límite entre los conceptos: el imaginario y lo imaginario:

*...el imaginario: es la capacidad propia e inherente al ser humano que le permite crear y simbolizar. Asimismo, mediante la simbolización conocemos el mundo material e inmaterial. El imaginario es el conector obligado por el cual se constituye toda representación humana [...] lo imaginario: remite a lo que culturalmente se conoce como lo fantástico, lo ficticio, lo falso...*²⁷⁴

Así, lo imaginario: los mitos, las leyendas, los cuentos, las ficciones, los sueños, pueden ser asociados al engaño, y por tanto colocarse en oposición a lo razonable y por tanto posible de confirmación.

En las investigaciones de la última década del siglo XX, lo imaginario ha sido reivindicado, identificando que, es posible localizarlo en todas las actividades humanas, con lo que se le atribuye un estatuto de fenómeno social, y por tanto una dimensión sociológica.²⁷⁵

Una vez realizada esta nueva validación de lo imaginario como vertiente de investigación para las ciencias sociales, se establecen líneas de investigación para su estudio y aplicación.

Una de estas propuestas, es la compartida por Cornelius Castoriadis, quién propone a, lo imaginario como la disposición trascendental pensada como la fuerza espiritual que anima las acciones, y desde donde puede pensarse la creatividad social, el cambio histórico y el surgimiento de inéditas formas institucionales.

²⁷³ Juan Luis Pintos, “Orden social e imaginarios sociales” *Papers* 45 (1995): 116.

²⁷⁴ Gilbert Durand, 2000, 60.

²⁷⁵ Juan Camilo Escobar. *Lo imaginario entre las ciencias sociales y la historia*, (Medellín: Fondo Editorial AEFIT, 2000), 54.

Una proposición más, surge de Juan Camilo Escobar, donde advierte que es posible identificar los imaginarios desde una tipología de organización, que incide en diversos momentos de la interacción humana:

Lo imaginario como la creación de artistas y escritores
Lo imaginario o la imaginación
Lo imaginario como arquetipos inconscientes
Lo imaginario y el funcionamiento de las sociedades
*Lo imaginario en tanto que imaginarios sociales históricos*²⁷⁶

Gilbert Durand clarifica el término de la siguiente forma: "...el imaginario es el conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituyen el capital pensado del homo sapiens se nos aparece como el gran denominador fundamental donde vienen a agruparse todos los procedimientos del pensamiento humano."²⁷⁷

El imaginario entonces, siguiendo a Gilbert Durand, se constituye en tanto a las referencias de significación no concreta, que ejercen su acción práctica manifestada a través de las llamadas *redundancias perfeccionantes*, término entendido como; el sentido acumulado que puede atribuirse a un símbolo y por tanto será el conjunto de significaciones de todos los símbolos relativos a un tema, que ser irá incrementado mediante una repetición que al mismo tiempo será instauradora.²⁷⁸ Estas redundancias perfeccionantes propuestas por Gilbert Durand, implican tres dimensiones:

1. *Los símbolos rituales se manifiestan a través de la redundancia gestual.*
2. *Los mitos y sus derivados se revelan a través de la redundancia lingüística.*
3. *El símbolo iconográfico es símbolo en tanto haya una redundancia respecto de su imagen.*

*Donde estas tres dimensiones "hablan de un contenido invisible, de un Más allá, de un valor que establece un "sentido".*²⁷⁹

²⁷⁶ Escobar. *Lo imaginario...*, 36.

²⁷⁷ Gilbert Durand. *La mitocrítica paso a paso* (Buenos Aires: Acta Sociológica, 2012), 105-118.

²⁷⁸ Blanca Solares Altamirano, "Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 56 no. 211 (abril 2011) http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182011000100002

²⁷⁹ Juan Carrera, "Entre lo imaginario y lo real. Teorética y reflexividad para una antropología de lo imaginario", *Cinta de moebio*, núm. 59, (2017):143-156 <https://www.redalyc.org/journal/101/10154572003/html/>

De lo anterior, es posible clarificar que el método por el cuál es probable instaurar, el imaginario individual, participa en la generación del mundo, de las cosas y de su organización; uno de sus objetivos fundamentales será mostrar el pasado, compartiendo las experiencias y prácticas, y de esta manera el proceso de conversión de lo pasado en presente será lo que el imaginario común hace posible.

Entonces, es fuerza concluir que, el imaginario, constituye el soporte fundamental de la vida intelectual, y por tanto apunta hacia la dimensión sensible, que permite que el ser humano elabore y reelabore su interpretación del mundo.

En consecuencia, la complejidad que rodea al término imaginario, es al mismo tiempo su componente esencial; memoria, creencias, tradiciones de los grupos en relación a un contexto determinado, que son observables y experienciales en los objetos de representación. De ahí que, las representaciones surjan de la imaginación, de una idea preexistente, de una representación anterior, se hagan visibles en las representaciones colectivas y de este modo lo imaginario individual se transforma en imaginario social.

La producción de cine documental, se plantea como una representación material, donde es posible vivir las prácticas y las condiciones de convivencia. Se vislumbra como el lugar que hace posible vivificar, el proceso de hacer aparecer los imaginarios sociales en la reinterpretación sistemática durante la proyección de una película documental.

Una vez esbozado el carácter constructivo en la definición de lo imaginario, se intentará vislumbrar las cualidades de lo imaginario social; como proceso ideológico y sistema de conducta colectivo, además de su poder para la trascendencia de la herencia cultural. Desde algunas de las diversas perspectivas, que reflejan el dinamismo de las nuevas formas de experimentar el mundo y los mecanismos para la producción de conocimiento.

El estudio de esta categoría más allá de esclarecer y delimitar, pretende inducir a una reflexión en torno al mecanismo de cine documental, que estará mediado por diversos instrumentos; la estructura social, las instituciones que lo enmarcan, las relaciones sociales que lo atraviesan, así como las características semánticas que lo componen, y que posibilitan vislumbrar el imaginario social que permiten interpretar al interior de su producción.

En primer lugar, los imaginarios tienen una función, que es posible identificar como la elaboración y asignación de instrumentos de percepción de la realidad social construida como realmente existente con anterioridad y que por tanto considera la realidad social, desde unas coordenadas espacio-temporales.²⁸⁰

El imaginario social se implanta de manera individual con la capacidad para establecerse de modo general, y que, a través de la interacción social hará posible el surgimiento de una respuesta. Así como un procedimiento de mediación entre la realidad y la percepción de ella por el individuo.

Bajo estos parámetros emergen las primeras definiciones. Para el investigador Jorge Eliécer, los imaginarios sociales se configuran como, "...conjuntos reales y complejos de imágenes mentales independientes de los criterios científicos de verdad y producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes..."²⁸¹

Con un enfoque similar el investigador Cornelius Castoriadis, define el imaginario social, como "...las prácticas y representaciones que hacen referencia a las construcciones identitarias de un grupo sociopolítico, en sentido de pertenencia, normativa, significaciones, aspiraciones y narrativas, donde las formas simbólicas del imaginario hacen posible las relaciones entre las personas las imágenes y los objetos."

Y también, Manuel Antonio Baeza, define los imaginarios sociales como "...múltiples y variadas construcciones mentales (ideaciones) socialmente compartidas de significancia práctica del mundo, en sentido amplio, destinadas al otorgamiento de sentido existencial..."²⁸²

Conforme a estos puntos clave; instrumentos de elaboración de la realidad, mediación entre percepción y realidad, construcciones de verdad y conformación de generalidades. Se identifica que el momento de mayor importancia para el estudio de estas variables será

²⁸⁰ Pintos, "Orden social..." , 113.

²⁸¹ Jorge Eliécer Martínez y Diego Alejandro Muñoz Gaviria, "Aproximación teórico metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: Apuntes para una comprensión sociológica de la imagen" *Universitas Humanística*, no.6 (enero-junio 2009):210, <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=79118958010>

²⁸² Manuel Antonio Baeza, "Imaginarios sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica", *Monografías. Universidad de Concepción*, (2013),

el tiempo presente, una vez identificando el sistema de los imaginarios sociales, se presenta como un ente vivo.

En segundo lugar, estas prácticas sociales del ser humano, requieren de la configuración de espacios comunes para la convivencia con la capacidad de mediar el vínculo entre el individuo, el entorno y el grupo social al cual pertenece.

En este tenor, José Cegarra, propone que, “El imaginario social constituye una “gramática”, un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada construida intersubjetivamente e históricamente determinado...”²⁸³ Y, por tanto, el modo de dar estructura a la interpretación requiere de un proceso de activación.

*Podríamos verlo desde cómo el significante social se transforma en significado y se materializa a través de la interpretación de su imagen. Es decir, no podemos perder de vista la triada semiótica que subyace todo evento cultural, donde las respuestas imaginarias se transmiten a través de la interpretación, lo cual constituye un esquema para interpretar la realidad social legitimada socialmente y determinada históricamente.*²⁸⁴

Además, Juan Luis Pintos, considera “Los imaginarios sociales como aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social, y que hacen visible la invisibilidad social.”²⁸⁵

Y para ello establece un orden de aparición participante.

1. *Los imaginarios como esquemas socialmente construidos.*
2. *Que nos permiten percibir, explicar e intervenir.*
3. *En lo que cada sistema social diferenciado, se tenga por realidad.*²⁸⁶

²⁸³ José Cegarra, “Fundamentos teóricos Epistemológicos de los Imaginarios Sociales” *Cinta de Moebio* no.43, (marzo 2012), <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2012000100001>

²⁸⁴ Juan Carrera, “Entre lo imaginario y...”, 3.

²⁸⁵ Pintos, “Orden social e...”, 108.

²⁸⁶ Pintos. “Orden social e...”, 120.

Propone para revisión, el siguiente mapa para la coincidencia con los imaginarios sociales.



Como se ha intentado esbozar, el concepto de imaginario, constituye una categoría clave en la interpretación de la comunicación en las sociedades actuales como producción de creencias y representaciones colectivas.

Así entonces, lo imaginable, de las sociedades actuales, ocupa los procesos de comunicación, para hacer visible y convertir en el espacio de construcción de identidades colectivas a la manera de “verse, imaginarse y pensarse como”. Esta perspectiva permite entender las cuestiones de cultura como desde la reflexión de la identidad a la reflexión sobre la diversidad.²⁸⁷

²⁸⁷ Daniel H. Cabrera, “Imaginario social, comunicación e identidad colectiva”, *ResearchGate: Universidad de Zaragoza*, (2004), https://www.researchgate.net/publication/242731193_Imaginario_social_comunicacion_e_identidad_colectiva

De esta manera es posible deducir, que, para el estudio de los imaginarios sociales, será necesaria una delimitación, que les otorgue fuerza, constancia y categorías de valoración al interior de las prácticas comunitarias.

Consecuentemente, los imaginarios sociales dotan a los sujetos que participan de una sociedad específica, de la posibilidad de construir conocimiento a partir de la aprehensión del entorno por medio de la sensibilidad.

Por tanto, las imágenes e ideas que permiten la asociación del espacio y el tiempo serán renovadas continuamente en el momento presente.

3.2.3 El imaginario audiovisual

El imaginario audiovisual, se propone para esta investigación, como el lugar en donde el imaginario social, pensado como el conjunto de significaciones de una cultura: construcción de sentido en torno al mundo, la familia, la lengua, la comida y los rituales. Es capaz de recrearse como una totalidad en la visión del mundo. Esto es, la significación de un mundo funcional se hace posible, por el orden y la organización proporcionadas por las significaciones imaginarias.

*Una sociedad concreta no es sólo una estructuración de condiciones materiales de sostenimiento y reproducción de vida sino, ante todo, una organización de significaciones particulares. Estas significaciones juegan un papel definitorio de la “especificidad” histórica de una sociedad como esta sociedad y no otra. Desde este conjunto de significaciones, las condiciones materiales de vida son definidas como tales “como condiciones” entre muchas otras posibilidades materiales.*²⁸⁸

²⁸⁸ Daniel H. Cabrera, “Comunicación y educación. Dinámica de la identidad desde el imaginario social”, *ResearchGate*, año 4, núm. 45, (marzo 2009):4, <https://www.researchgate.net/publication/267994666>

En ese contexto una sociedad, debe su existencia, a la red de imágenes que la conforman y que permiten su continuidad. Las imágenes aparecen mediadas por los imaginarios, estimulando el origen a una comunicación cíclica de interdependencia.

El investigador Ángel Carretero, distingue que, en los modos de producción en el momento actual, las posibilidades para experimentar el imaginario se manifiestan de variadas formas, debido a la diversificación, y a la emergencia de herramientas y técnicas que posibilitan la “modulación” y exposición de diversos lenguajes.

*El auge de las múltiples modulaciones a través de las cuales se encarna lo imaginario en la cultura contemporánea, tales como el cine, la literatura o incluso la iconografía de la cultura de masas, puede ser interpretado como una demanda antropológico-cultural por reintroducir la fantasía y el ensueño en una inerte vida cotidiana, por reencantar en suma la realidad. En ellas, la imaginación busca trascender lo real, identifica realidades alternativas que desafían la identificación de lo posible con lo dado*²⁸⁹

Puesto que, esta red de realidades, confiere vida a los acontecimientos y abastece de sentido y fuerza a un grupo social; los mundos de significación, llegarán a ser instituidos a través de la percepción y está a su vez, se encontrará delimitada por el medio técnico que hará posible su visualización y simultáneamente en lo imaginario que se manifiesta. Bill Nichols, articula la relación máquina–ojo de la manera siguiente:

*...hablar de la mirada de la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo de reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo. Como máquina la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no solo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja...*²⁹⁰

²⁸⁹ Ángel Enrique Carretero Pasín, "La relevancia sociológica de lo imaginario en la cultura actual" *Nómadas*, no. 9 (2004):7, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18100906>

²⁹⁰ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, (Barcelona: Paidós, 1997), 119.

La antropóloga Ludmila Da Silva, lo expresa de la siguiente forma: “El cine, como una de las maneras de mirar el mundo se asocia a los procesos sociales de la memoria, no por las imágenes en sí mismas, sino por la posibilidad de unirlas con la realidad colectiva y con las experiencias subjetivas que cada uno de nosotros ha recorrido, aprendido, conocido.”²⁹¹

Dado entonces, que el cine es un aparato que permite la reelaboración de la memoria, que permite hacerlo visible, posiciona el origen en la representación de sitios como reconstrucciones del mundo circundante.

De igual manera advierte que, “...una de las potencialidades de observar y analizar la relación entre cine y memoria es aquella que coloca, de manera más tangible, los modos cómo se gestan los procesos de elaboración del pasado y se produce la manipulación y reconstrucción constante del mismo.”²⁹²

Es posible afirmar, su capacidad de proponer innumerables subjetividades: testimonios, eventos históricos, espacios etnológicos y propuestas poéticas, que participarán activamente en un diálogo con las experiencias cinematográficas que se producen en una época. Estas experiencias permiten una exploración de horizontes narrativos y estéticos que diversifican, la propuesta de representación de la alteridad en el cine.²⁹³

Para el caso de la presente exploración, el cine documental se propone como un espacio de construcción de la realidad, con propiedades que posibilitan la aparición de experiencias sensibles.

Y para la comprensión de este proceso a continuación se desglosan cuatro operaciones preliminares en el proceso de construcción de un relato audiovisual:

²⁹¹ Ludmila Da Silva Catela. “Mirar las memorias, vivir el cine”, en *Cine y Memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado*, (Argentina: Editorial UNC, 2018), 7.

²⁹² Da Silva, “Mirar las memorias...”, 8.

²⁹³ Adriana Estrada Álvarez, “Imaginarios tarahumaras: diálogos entre historia, etnografía y arte cinematográfico en el siglo XX”, *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales* (2019): 50.

a) La estructura del relato. Para comenzar con la estructura del relato, es necesario apuntar que, existen distintas vertientes de indagación, que dan forma a la producción de cine documental. De acuerdo al objetivo y funcionalidad se identifican: el documental clásico, el documental de autor, el documental contemporáneo, y el documental de creación.

La primera de ellas se vincula con la idea de verdad-historicista. Aquí el relato funciona de intermediario, e induce a la propuesta de realidad, utilizando un esquema de organización previo. Es aquel, con fines educativos y una direccionada funcionalidad pedagógica.

El documentalista y teórico Carlos Mendoza, lo postula de la siguiente forma:

*...En el seno de la historiografía se ha cuestionado intensamente el papel de la narración al referir acontecimientos que tuvieron lugar en el mundo histórico, ya que dicho recurso está asociado al relato literario; es decir, que se sitúa a medio camino entre el relato libre de la creación literaria y el que ha de apegarse a evidencias históricas.*²⁹⁴

Es posible observar que, este recurso para algunos realizadores se presenta como un procedimiento que extiende una red de configuraciones anticipadas, con origen en el lenguaje literario y que si bien, es un recurso que da certidumbre, certeza y una clara finalidad; también es visto como un procedimiento que reduce las posibilidades creativas, haciendo la función de un tamiz para la representación de los imaginarios.

La segunda, por otro lado, se opone al uso de la narración. Manifiesta que la producción documental es el resultado de un proceso constante, que implica una selección incesante de acontecimientos que suceden en el mundo para capturarlas, así como de la manipulación del material filmico. Esto es, en el momento del montaje, y que logra concretarse en la construcción de un relato a partir de la selección de imágenes y sonidos.

Y una tercera perspectiva, propone, que el cine documental es una ficción, que posee autonomía autoral. Esto desvanece toda escisión, al promover que la práctica creativa ésta

²⁹⁴ Carlos Mendoza, *Avatares del documental contemporáneo*, (México: UNAM, 2016), 40.

presente, pues dota al autor de cine documental, del poder de la toma de decisiones en el proceso de creación.

Bill Nichols, lo argumenta brillantemente de la siguiente forma:

*...Los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra. Ofrecen creencias, retos o dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo, y acaban con una resolución y una clausura. Hacen todo esto con referencia a una realidad que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental...*²⁹⁵

Lo cierto es, que, el surgimiento de distintas vertientes, permiten, y propician la diversificación de los espacios creativos, que encuentran en la práctica, un lugar favorable y condiciones de especulación para la representación del mundo.

b) La mirada del realizador. La cuestión primordial e importancia radica, en el posicionamiento frente a la actividad creativa.

Acerca de este tema, se ha reflexionado con apasionado razonamiento, si es que esto es posible, dejando una estela de innumerables modelos, relativos a la significación de este proceso. A continuación, se comparten a modo de muestreo, una salida desde el cine de ficción y otra desde el cine documental.

El director de cine italiano, Pier Paolo Pasolini, al referirse a la actividad creativa, señala que existe una operación a la que identifica de la manera que sigue:

*...la primera operación que realiza el cineasta es la selección de un diccionario de imsignos; es una operación subjetiva porque el diccionario de imsignos no tiene la objetividad de un diccionario de palabras. La selección ésta determinada por la visión ideológica y poética de la realidad que tiene el director. Nueva acción, de marcas subjetivas del lenguaje de los im-signos.*²⁹⁶

²⁹⁵ Bill Nichols, *Introducción al documental*, (México: UNAM, 2013), 149.

²⁹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Cinema. El cine como semiología de la realidad* (México: UNAM, 2006), 241.

Por otro lado, Bill Nichols, vislumbra el acto creativo como la responsabilidad para la toma de decisiones, propone situar a este procedimiento identificándolo como, *la voz*:

*...la voz documental, deriva del intento del director por traducir en términos audiovisuales su perspectiva sobre el mundo histórico real; surge también de su involucramiento directo con el tema de la película. La voz, esto es, da testimonio de la manera en que el cineasta se compromete con el mundo histórico durante la hechura de la película. Tiene un componente ético y es la medida en que el cineasta responde a, y habla de, el mundo que comparte con nosotros [...] la voz del documental representa la manera en que el cineasta se compromete con el mundo histórico mismo.*²⁹⁷

Con el director-realizador, se originan las condiciones que habrán de adoptarse para el acercamiento a un tema: identificar el objeto de observación, definir el asunto de indagación, concretar el objetivo comunicativo, introducir la posición ética, reflexionar en la corriente filosófica, delimitar la apuesta política e impulsar la experiencia estética.

Es decir, la posición del realizador frente al mundo histórico, "...La presencia y (ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos constituye una ética, y una política de importancia considerable..."²⁹⁸

La ubicación, que permite establecer un punto de mira, faculta el surgimiento de una tonalidad emocional y una subjetividad del autor.

*... Esta tonalidad y subjetividad se aproximan a una estructura del sentimiento. Son manifestaciones de una cierta orientación hacia el mundo y provocan una respuesta emocional. Además, esta tonalidad y subjetividad transmiten una ideología implícita. Representan una serie específica, de relaciones proposicionales entre un objeto y un observador...*²⁹⁹

²⁹⁷ Nichols, *Introducción al documental*, 91

²⁹⁸ Nichols, *Introducción al documental*, 116.

²⁹⁹ Nichols, *Introducción al...*, 122.

En síntesis, resulta de vital importancia, situar al acto creativo en su relación con el espacio cotidiano y las formas y variaciones que el realizador es capaz de discernir para relacionarse con aquellas formas privadas, para así lograr asimilar y definir una posición ética y por tanto creativa.

...Cuando un documental habla “acerca de” algo, cuando hablamos “acerca de” eso a ustedes, por ejemplo, habla por medio de la composición de tomas, del montaje de imágenes y del uso de la música, entre otras cosas. Todo lo que vemos y escuchamos no representa solo al mundo histórico, sino también la manera en que quien hizo la película quiere hablar del mundo.³⁰⁰

En consecuencia, la capacidad autodeterminativa y de autogestión, permite la emergencia de un estilo, que dará cuenta del código ético que modula la conducta de la cámara y por tanto del realizador.

c) El modelo comunicativo. Las particularidades del aparato productor de sentido. El cine documental a manera de aparato de memoria.

Con respecto a los atributos que aporta el cine documental para la comunicación y modulación de la memoria colectiva, se identifican, dos ejes de organización; el primero correspondiente a los elementos técnicos y el segundo a las propiedades memorísticas del lenguaje audiovisual.

La tecnología audiovisual, para la producción de cine documental ha desempeñado un lugar de importancia en la co-evolución de las sociedades, participa de manera sincronizada para la constitución de los recuerdos, como individuos y a modo de comunidades. De esta manera, el desafío del cine documental, ha sido aplicar los atributos performativos en favor de la productividad estética, y no a la ilusión de realidad que posibilita la imagen en movimiento. Es decir, apuesta por el uso de las cualidades formales del audiovisual, para provocar el impulso de sensaciones que permiten exteriorizar la memoria.

³⁰⁰ Nichols, *Introducción al ...*, 89.

A partir de esto, se esbozan, las operaciones técnicas haciendo hincapié en que el cine documental, se afirma en la experimentación para propiciar espacios de sensibilidad.

...el cine se erige como el “patrón de oro”, el baremo para estimar el grado de fidelidad a lo real, pero también a medida de los sueños y aspiraciones de la cultura occidental y sus periferias [...] el cine es más real que la realidad, el ordenador supremo de la experiencia de masas [...] a la vez que es la fábrica de sueños...³⁰¹

Realizando un recorrido por los elementos performativos de la cámara-máquina: El emplazamiento de la cámara, será la posición seleccionada sobre los ejes X y Y, en un escenario.

Como máquina, la cámara produce un registro indicativo de lo que entra en su campo visual. Como extensión antropomórfica del sensorio humano la cámara revela no solo el mundo sino las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien las maneja...³⁰²

El lenguaje audiovisual, se estructura a partir de secuencias, las cuales revelan la función narrativa. Cada una de estas secuencias estará compuesta por un conjunto de escenas, y cada una de estas escenas a su vez estará conformada por un grupo de planos.

Estos elementos se vislumbran mediados por, el punto de vista, concepto clave, que sumado al ángulo de cámara, concede una mirada multidireccional, destinada a mostrar un objeto desde diferente óptica, una mirada omnipresente.

En otras palabras, este conglomerado de herramientas formales, posibilita la aparición de una acción completa, presentando una totalidad, así como una mirada sistémica. “... advertir el impulso voraz por mostrar el mismo hecho desde otro punto y otra distancia con el propósito de hacer aparecer una operación completa...”³⁰³

³⁰¹ Agustín Berti y Eva Cáceres, “Sobre la materia del tiempo” en *El cine como dispositivo de memoria* (Córdoba: UNC, 2018), 18.

³⁰² Nichols, *Introducción al...*, 119.

³⁰³ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia* (Buenos Aires: Manantial, 2009), 40.

Finalmente, el montaje, será el momento destinado para la selección y organización del material capturado. El producto audiovisual definitivo, obtiene su forma durante la selección y organización. Durante este proceso ocurre el momento de la toma de decisiones vitales para dar sentido a una propuesta.

d) La participación en el espacio comunicativo del espectador. El proceso de comunicación para el reconocimiento de un mensaje requiere primero de la exploración de una intención por parte de quién emite, y después de la verificación de esa misma intencionalidad por parte de quién la recibe; es decir la intención debe ser capaz de reconocerse. Para inspeccionar esta puesta en común al interior de una producción de cine documental, resulta pertinente esbozar las variables fundamentales en esta operación.

Por una parte, se presenta la experiencia individual que se origina mediada por un capital cultural; un conjunto de disposiciones, conocimientos y habilidades que encuentran su anclaje en experiencias subjetivas previas. Y luego, la experiencia colectiva; en la cuál existe una participación entre personas que permite la construcción de códigos sociales soportadas en el desarrollo biológico, psíquico y mental.

*...Si el cine se puede pensar como un dispositivo de memoria que implica constatar y analizar los tiempos que lo forman, tiempos efímeros y tiempos permanentes, que se cruzan y superponen en cada ejercicio de memoria [...] este artificio estará compuesto por las acciones que se generan a través de ese dispositivo ligado a las imágenes que serán una y otra vez, seleccionadas, interpretadas, comprendidas y resignificadas; acciones que construyen un reservorio siempre disponible, un archivo de experiencias, relatos, fotografías, diálogos, colores.*³⁰⁴

³⁰⁴ Da Silva, *Mirar las...*, 8.

De manera que, el proceso de memoria que catapulta la producción de cine documental se verá manifestada en el espectador, a modo de lector, intérprete, y recreador del relato de manera individual y colectiva.³⁰⁵

Al relato documental, le interesa participar activamente en la configuración de los códigos sociales, así como también en las experiencias subjetivas.

*Una de las potencialidades de observar y analizar la relación entre cine y memoria es aquella que coloca, de manera más tangible, los modos cómo se gestan los procesos de elaboración del pasado y las maneras en que se produce la manipulación y reconstrucción constante del mismo. Es interesante pensar que cuando miramos una película, lo hacemos a través del prisma de nuestra experiencia, de lo que sabemos o ignoramos sobre el tema.*³⁰⁶

Entonces para la consecución de esta meta, será necesario establecer un proceso dialógico entre realizador y espectador. Para ello el tono emocional y la subjetividad del autor, debe mantener claridad para la delimitación, detalle para la organización de contenidos y precisión formal. Desde esta perspectiva, el proceso de comunicación, atestigua la ejecución de un código ético que guía la conducta del realizador y por tanto el resultado del proceso creativo.

En consecuencia, los códigos: subjetivo, social y ético; constituyen y legitiman un proceso continuo entre espectador y realizador, en respuesta a los acontecimientos específicos del mundo.³⁰⁷

Dentro de este marco, identificando que, el documental se encuentra próximo al espacio antropológico que mantiene la aceptación de que lo presentado delante de la cámara, no es una representación sino una realidad consensuada. "...habrían existido, los acontecimientos se habrían desarrollado, los actores sociales habrían vivido y se habrían

³⁰⁵ Beatriz Morales Romo, "Reseña de Construcción y memoria del relato audiovisual de Rodríguez García Teresa", *Teoría de la Educación y Cultura en la Sociedad de la información*, vol.13 núm. 1, (2012):480-484.

³⁰⁶ Da Silva, *Mirar...*, 7.

³⁰⁷ Nichols, *Introducción...*, 122.

representado a sí mismos en la vida cotidiana con independencia de la presencia de la cámara ...³⁰⁸

Gilles Deleuze, en su largo y exhaustivo, estudio en torno a la imagen-tiempo, reconoce un vínculo entre el cine y la creencia en el mundo.

*Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: posible, o me ahogo. Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo, en virtud del absurdo.*³⁰⁹

De esta manera, será posible observar, que, durante cada proyección, se realiza un ejercicio de memoria. Los sentimientos, y sus expresiones estarán presentes para suscitar emociones; empatía, rechazo, nostalgia o simplemente gestos de agrado o desagrado.³¹⁰

Y con ello, el proceso para la construcción de un entramado memorístico, se presenta como un proceso sistémico que constituye la figura del cine documental.

Para la organización de este proceso se propone la siguiente tabla.

Momentos del relato	Estructura del relato
Estructura del relato	Los sucesos (momentos de las historias) Personajes (sujetos de relevancia) El ambiente (componente de espacialidad)
Enfoque del director	El punto de vista La voz La mirada
Modelo comunicativo (estructura)	Secuencias Escenas

³⁰⁸ Nichols, *Introducción...*, 117.

³⁰⁹ Gilles Deleuze, *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), 227.

³¹⁰ Raymond Ledrut, citado por Pintos 116

	Planos Tema
Participación en el sistema comunicativo del espectador.	Código subjetivo Código social Código ético

Con fundamento en estas indagaciones, el cine documental etnográfico, se presenta como una estructura compleja que se da a la tarea de seleccionar, y comunicar una voz, entre muchas otras que dan forma a nuestro mundo.³¹¹ Y con esto, cada una de las producciones de cine documental, expresará un modo particular de mirar el mundo.

³¹¹ Nichols. *Introducción...*, 90.

3.3 Proceso para la construcción de la memoria audiovisual como memoria colectiva

Desde la llegada a México, del cinematógrafo, con Veyre, el cine se ha presentado como un aparato que se alimenta de la curiosidad, y que por tanto impulsa la indagación científica. Desde el primer contacto, ojo-mundo; la mirada, se sumerge en el registro de la realidad que se aparece frente a la lente. Primero a manera de *vistas* cortas y más tarde como películas de larga duración.

Con la instalación de esta mirada; el cine se descubre como un participante activo en el proceso para la construcción de los imaginarios y con ello también en la conformación de la memoria.

*...durante los años veinte; la antropología y el auge de la observación participativa ... el crecimiento de centros urbanos con su cosmopolitismo y su anonimato; la importancia cada vez mayor de ese gran término medio socioeconómico conocido como clase media con su indiferencia por la tradición y su apertura a la transformación: éstos y otros factores provocaron una recomposición de las líneas de fractura y las alianzas dentro del imaginario social. Los nativos no eran sólo obstáculos y amenazas que contener sino sociedades que comprender...*³¹²

3.3.1 El cine etnográfico

Para este apartado, se pretende reflexionar en torno al cine documental desde una mirada etnográfica-antropológica, que permita construir un marco de referencia para el estudio de caso, motivo de esta investigación. La película documental etnográfica: *Si corre o vuela... a la cazuela*.

Entonces, en este ejercicio se esbozan muy brevemente los conceptos: documental antropológico, cine etnográfico, etnografía filmica, antropología visual y antropología audiovisual.

Para comenzar, se lanza la siguiente proposición: toda película, tiene un valor documental, y al mismo tiempo no reproduce ni manifiesta las cosas como son realmente.

³¹² Nichols, *La representación...*, 259.

Las condiciones que expresa esta manifestación, corresponden a los modelos que en el transcurrir de la práctica cinematográfica se emplean para su producción: la puesta en práctica del punto de vista, la organización durante el montaje, el impulso intuitivo, la mirada individual y social, y el origen inicial de la mirada del realizador que se hará manifiesta en la apuesta creativa.

Bajo esta perspectiva, el proceso que permite amalgamar la práctica documental con el modelo científico, verifica su eficiencia utilizando las propiedades técnicas y los elementos formales como una prueba que da constancia de los procesos indagatorios y participa como una muestra que da comprobación de una hipótesis. Bill Nichols, reconoce esta participación como sigue, “... el documental se basa en gran medida en su estatus probatorio, sus capacidades de representación y sus estrategias argumentativas [...] en el cine etnográfico, los criterios de investigación científica topan con las dimensiones narrativa, poética, expresiva y subjetiva del documental...”³¹³

Ahora bien, resulta posible considerar, que las formas de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, las tradiciones, la alimentación, las formas de vida, así como los objetos y artefactos, para la organización del tiempo en innumerables expresiones, serán estudiados desde la materialidad filmica que las representaciones sociales permiten establecer desde la disciplina antropológica.³¹⁴

Visto de esta manera, se deriva que en la práctica conjunta de estas dos disciplinas, la antropología y la cinematografía, se propicia una relación dialéctica. Jorge Grau argumenta que el filme etnográfico, es una apuesta, así como también lo es, la vanguardia del documental, y emite el cuestionamiento siguiente: ¿quién es más consciente que un antropólogo con una cámara?,³¹⁵ con esto realiza una sentencia afirmativa para impulsar que no sólo se trata de documentar aspectos culturales ajenos, sino que también resulta posible cuestionar los fundamentos básicos del proceso de la construcción filmica.

En este sentido, se enuncia a la práctica documental como un elemento participativo y significativo, que se encuentra cada vez más alejado de presentarse como un simple procedimiento técnico. Y que a través de la aplicación de *el punto de mira*, será posible

³¹³ Nichols, *La representación...*, 257.

³¹⁴ Geertz, citado por Giménez Montiel, en *Análisis de la cultura*, 332.

³¹⁵ Jorge Grau Rebollo, “Antropología audiovisual: Reflexiones teóricas”, *Alteridades*, vol.2, núm 43, (2012): 167.

advertir, que el cine documental antropológico, impulsa propósitos individuales que focalizan su interés sobre temáticas de interés individual: la política, la difusión, la enseñanza, la denuncia, la indagación antropológica y la exploración etnográfica.

Elisenda Ardèvol advierte, en torno a esta consideración.

*...La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o sobrenatural en el que viven. Y es especialmente receptiva a las imágenes de frontera, del contacto cultural, porque es ahí donde ella misma tiene su punto de partida. La antropología, en su mirar hacia otras culturas, ha utilizado el dibujo, la fotografía, el cine, el video para crear y transmitir imágenes gráficas sobre las formas de vida humanas.*³¹⁶

Siguiendo a Davis MacDougall, la mirada etnográfica se construye en una tensión entre mirar y significar, entre la obligación del registro visual y la necesidad de dar sentido a lo mirado.

*Significar lo que encontramos en lo que observamos es siempre una necesidad y un obstáculo. Significar guía nuestra mirada. Significar nos permite categorizar objetos. Significar es lo que impregna la imagen de una persona con todo lo que se sabe de ella. Es lo que la hace familiar, trayéndola a la vida cada vez que la vemos. Pero forzar la significación de las cosas, puede también cegarnos, haciendo que sólo veamos lo que esperamos ver o distrayéndonos del acto de mirar.*³¹⁷

Por consiguiente, la incorporación del cine en la investigación antropológica, focalizó sus esfuerzos en la aportación de los recursos técnicos para desempeñar la tarea de facilitador de las tareas de campo.

³¹⁶ Elisenda Ardèvol Piera, “Representación y cine etnográfico”, *Coloquio de Comunicación Latinamericana*, (Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya, 1997), 126.

³¹⁷ David Macdougall, *The Corporeal Image. Film Ethnography, and the Senses*, citado por Francisco Javier Ramírez Miranda en “La mirada extraña: El viento nos llevará de Abbas Kiarostami”, en *Variaciones sobre cine etnográfico*, (UAM – UNAM: México, 2017), 391.

Las tareas que la investigación antropológica le concedió a la cinematografía, se incorporan a la disciplina bajo el término etnografía filmica, Elisenda Ardèvol, lo comprende de la siguiente manera.

*...como etnografía filmica entenderemos el material audiovisual generado a partir de una investigación antropológica y generalmente, producido directamente por el investigador durante su trabajo de campo. De esta manera, la filmación forma parte del proceso de descubrimiento del etnógrafo, contribuye a su captación de regularidades, a su formación de hipótesis y a la propia sistematización de resultados. En otras palabras, la etnografía filmica está integrada y definida por el propio marco de la investigación antropológica...*³¹⁸

Dentro de este orden de ideas, los procesos de investigación etnográfica y los procesos de producción filmica, se desarrollarán al unísono, compartiendo un método de organización para la consecución de las actividades y por tanto el logro de sus objetivos.

Es posible organizar estas acciones en dos ámbitos: la investigación de gabinete y el trabajo de campo.

Para el diseño de la investigación resulta viable establecer pasos:

1. Observar las tramas de significación
2. Realizar una exploración de sentidos
3. Interpretar el complejo de relaciones que conforman el tejido de una cultura.

Para el trabajo de campo, resulta imprescindible organizar las tareas.

1. Seleccionar a los informantes
2. Transcribir textos
3. Trazar genealogías
4. Delinear mapas
5. Elaborar un diario de campo

³¹⁸ Ardèvol, “Representación y ...”, 134.

En consecuencia, se requiere del acondicionamiento de un sistema de variables para la elaboración de una “descripción densa”³¹⁹, al interior del campo de la etnografía fílmica. De modo que, situar los elementos indispensables para la adaptación de un análisis consistente y con ello intentar esclarecer la estructura de significación de una comunidad, resulta en un trabajo arduo y de largo aliento.

Una definición primera, para cine etnográfico la expresa Jorge Grau, considerándola como la de uso generalizado “... filme etnográfico es todo aquel que se genera en el transcurso de un trabajo de campo...”³²⁰

Por otro lado, el teórico Sol Worth, propone a los medios audiovisuales como modelos creativos que pueden ser examinados en cuanto normas, que los seres humanos crean y comparten significados; y esboza al cine etnográfico de la siguiente forma “...es un conjunto de signos cuya función es el estudio del comportamiento de una comunidad...”³²¹.

En el espacio nacional, la investigadora Ana Piño apunta:

*...etnografía, significa “escribir sobre los pueblos”, es el estudio descriptivo de las sociedades humanas, y justo eso pretende el documental etnográfico[...]. El documental etnográfico vendría a ser, escuetamente un cine observacional desde el punto de vista de las disciplinas antropológicas...*³²²

La capacidad de crear imaginarios etnográficos y estéticos que extiende el cine, encuentra un campo propicio para que las disciplinas sociales, vinculen cada vez más la producción cinematográfica a los procesos de investigación. Ludmila Da Silva Catela, observa lo siguiente:

La memoria está constituida de materialidades que una y otra vez, como en un caleidoscopio, forman dibujos, organizan colores, remiten a

³¹⁹ Clifford Geertz

³²⁰ Jorge Grau Rebollo, “Antropología Audiovisual. Reflexiones teóricas”, *Alteridades*, (2012), 167.

³²¹ Sergio José Aguilar, “Las imágenes no pueden decir no, por Sol Worth”, *Revista Mexicana de Comunicación*, número 145 (2019), <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/las-imagenes-no-pueden-decir-no-por-sol-worth/>

³²² Ana Piño, *El documental etnográfico en México en la construcción de la memoria*, (México: UNAM, 2009), 166.

*sonidos, recuerdan experiencias. El cine, como una de las maneras de mirar el mundo se asocia a los procesos sociales de la memoria, no por las imágenes en sí mismas, sino por la posibilidad de unir las con la realidad colectiva y con las experiencias subjetivas que cada uno de nosotros ha recorrido, aprendido, conocido.*³²³

Con el recorrido de estas propuestas que proponen un trabajo de investigación interdisciplinario, resulta posible reflexionar en el cine etnográfico como una táctica simbiótica, que involucra la sensibilidad y la apuesta científica de objetivar el entorno.

3.3.2 El documental etnográfico

El documental etnográfico, se propone como una labor individual que fija la mirada en espacios comunitarios. Supone la puesta en práctica de una metodología etnográfica y la apuesta sensorial de la práctica documental.

Elisenda Ardévol, observa una delimitación clara al interior del campo de acción del cine etnográfico documental:

... A este género documental nos referimos al hablar de la representación visual de las culturas, [...] que se han utilizado para comunicar la variabilidad cultural, los problemas sociales o la descripción de rituales, mitos creencias –cómo viven, piensan sienten y se organizan los seres humanos [...] cine etnográfico documental es aquel que pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo de conocimiento de las sociedades humanas. [...] este tipo de cine, tiene su función en comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar, otras formas de entender las relaciones humanas y la

³²³ Da Silva, “Mirar las memorias...”, 7.

*naturaleza (o bien para explicarse comportamientos que, desde sus esquemas culturales, le resultarían absurdos)...*³²⁴

En consecuencia, alrededor del ejercicio de investigación de cine documental etnográfico, algunos autores han esbozado diversas preguntas; a continuación se integran algunas de ellas; Francisco de la Peña, plantea: ¿Qué es lo que define a un film como etnográfico?, ¿cuál es su origen, el contenido, la intención del autor o el uso y la apropiación del film por parte de su público o sus críticos?.³²⁵ Elisenda Ardévol, formula: ¿qué es una película o un vídeo etnográfico?, ¿Cómo distinguirlos de otro tipo de producciones?, ¿cómo utilizar los medios audiovisuales para el análisis de los aspectos sociales y culturales de las organizaciones humanas?, ¿Cómo utilizar la cámara de vídeo de una forma antropológica?³²⁶, por su parte Dorotinsky, Levin, Ziri6n y Mantec6n, suman otras cuestiones ¿C6mo podemos entender este cine etnogr6fico?, ¿Por qu6 es importante apreciarlo, estudiarlo, practicarlo?.³²⁷

Las respuestas resultan inciertas, los investigadores antes citados, coinciden en que m6s all6 de buscar definiciones, resulta un trabajo de mayor trascendencia, estudiar los casos particulares e identificar de modo individual, las caracter6sticas de cada producci6n y con ello lograr esbozar algunos par6metros y sentidos, desde donde puede ser estudiada una producci6n de cine documental etnogr6fica.

Para el dise1o de estudios de caso, Antonio Ziri6n, enuncia cuatro criterios de funcionamiento que permiten la identificaci6n de una pel6cula etnogr6fica no importando el objetivo para su producci6n.

- 1) *El objeto de la imagen (si coincide con los temas cl6sicos de la antropolog6a, por ejemplo, los pueblos ind6genas).*
- 2) *La metodolog6a empleada (su forma de aproximarse a los sujetos, si es mediante la observaci6n cercana y la participaci6n directa).*

³²⁴ Ard6vol, "Representaci6n y ...", 128.

³²⁵ Francisco de la Peña Mart6nez, *Por un an6lisis antropol6gico del cine. Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad* (M6xico: Ediciones Navarra, 2014), 3

³²⁶ Ard6vol, "Representaci6n y ...", 130.

³²⁷ Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin Rojo, 6lvaro V6zquez Mantec6n, Antonio Ziri6n (coordinadores), *Variaciones sobre cine etnogr6fico. Entre la documentaci6n antropol6gica y la experimentaci6n est6tica*, (UAM-UNAM: M6xico, 2017), 12.

3) *La interpretación (lo antropológico no reside en la imagen en sí misma sino en la mirada, tanto de quien la produce como de quienes la reciben, y en la interpretación que de ella se haga).*

4) *La apelación a la autoridad o la legitimidad académica (si la imagen fue realizada o analizada por un antropólogo profesional, o si es parte de un proyecto formal de investigación)*³²⁸

Consecuentemente, el cine etnográfico se identifica como una actividad científica, antropológica, de divulgación, educativa y también estética; que impulsa el compromiso de mirar al otro. De acuerdo con Nichols: "...La figura del otro representa aquello que no puede reconocerse o admitirse dentro de la cultura que lo engendra..."³²⁹ Bajo esta manera de observación, el cine etnográfico se impulsa por el pacto de ver al otro, de preguntarse por otras actuaciones, de aventurarse a producir un registro y con ello fabricar una reflexión.

Desde esta perspectiva, nuevamente siguiendo a Ardèvol, se identifica que uno de los desafíos al que se enfrenta el cine etnográfico, será la comprensión de la representación por el espectador.

*El problema metodológico que se planteará este tipo de producción cinematográfica será entonces cómo representar filmicamente esta realidad cultural de forma que el espectador llegue a una comprensión de la sociedad representada, a descubrir sus rasgos estructurales o a entender algunas de sus pautas de comportamiento, valores, creencias [...] Se trata de que la audiencia llegue a una comprensión de formas de vida y modos de pensar que, en principio, están alejados del espectador...*³³⁰

Ahora bien, a esta perspectiva y para este trabajo particular, dentro del cual, las propiedades estéticas resultan de interés primordial. Las características formales del

³²⁸ Antonio Ziri6n P6rez, "Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropolog6a visual aplicada", *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 36, n6m.78, (2015):50-51.

³²⁹ Nichols, *La representaci6n...*, 261.

³³⁰ Ard6vol, "Representaci6n y cine...", 128.

audiovisual se postulan como la puerta de entrada para la representación y recreación de los imaginarios.

Elisenda Ardèvol, invita a la siguiente consideración “...en la reflexión sobre cine etnográfico a principios de los años noventa es notoria la influencia de la crítica cultural y el análisis retórico de la producción cinematográfica, ya sea realizada por antropólogos, cineastas o críticos literarios. El cine etnográfico como género documental que habla de <otros pueblos> producido por y para occidente está siendo severamente cuestionado [...] El análisis de estas representaciones visuales de la diversidad cultural es una vertiente importante dentro de la antropología visual³³¹

Dentro de este orden de ideas, y para realizar una aproximación desde una mirada interdisciplinaria. A continuación, se esbozan las posibilidades de indagación que surgen desde la antropología visual y la antropología audiovisual, con la finalidad de desarrollar un proceso de comprensión de mayor amplitud, alrededor del cine documental etnográfico.

3.3.3 Etnografía audiovisual

El análisis de estas representaciones visuales desde la diversidad cultural es una vertiente importante dentro de la antropología visual. El poder del cine en la construcción de nuestra mirada sobre las sociedades humanas requiere de atención cuidadosa, así como de una posición neutral para la presentación de la realidad social a partir de lo que entendemos como diferencias culturales y miradas íntimas desde lo representado.³³²

Jorge Grau, define a la antropología visual de la siguiente forma:

... la antropología visual encuentra su articulación mediante una exploración por lo visual, mediante lo visual, de la sociedad humana; un campo de acción social que se estructura en los planos del tiempo y el

³³¹ Ardèvol, “Representación y cine...”, 151.

³³² Ardèvol, “Representación y cine...”, 152.

*espacio, a través de cuerpos y objetos, paisajes, emociones, además del pensamiento...*³³³

Durante los primeros años del s. XXI, se consolida, la disciplina de la antropología visual. Esta disciplina, incluye el uso de las herramientas de investigación etnográfica en conjunción con las propiedades técnicas que permiten la producción de imágenes. Dicho de otro modo, desde esta perspectiva la imagen no solamente acompaña al trabajo de investigación como registro, sino que participa activamente para la construcción de sentido e imaginarios, adicionando también al proceso de investigación un análisis de la recepción de la imagen por los espectadores.

*...para los antropólogos Marcus Banks y Howard Morphy, la antropología visual se ocupa del proceso completo de la investigación antropológica. Es decir, incluye tanto el registro de datos en forma visual durante el proceso de inmersión en una cultura “otra” – que supone trabajo de campo-, su análisis y posterior difusión entre audiencias de orígenes culturales diversos, como la consideración y reflexión sobre los regímenes visuales de estos grupos diversos de interacción[...] Se considera cine etnográfico, como producto que ejemplifica el registro de culturas otras, que utilizan las características de ese tipo de registros documentales para proponer una reflexión sobre los sistemas visuales que manifiestan la diferencia cultural.*³³⁴

Esta propuesta de indagación en torno al proceso de construcción del conocimiento antropológico, se observa como un sistema complejo. Un sistema que se ocupa de la investigación, de los procedimientos de producción, de la consistencia en la recepción de lo producido y también en la validación del proceso realizado.

³³³ Grau Rebollo, Antropología audiovisual: Reflexiones teóricas, Alteridades, vol.2, núm. 43, 2012 161-175, 166

³³⁴ Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Mantecón, Antonio Zirió (Coordinadores), 14.

La perspectiva que enuncia la antropología visual, permite diluir las fronteras tradicionales entre la antropología académica y las esferas de la producción cultural y artística. Antonio Ziri6n, comparte la siguiente reflexi6n:

*...una especialidad que resalta y refuerza el car6cter transdisciplinario de la antropolog6a [...] un afluente encauzado hacia otras 6reas del conocimiento, y que la acerca m6s a las humanidades y a las artes. Al establecer un di6logo con el mundo de la imagen, la antropolog6a se perfila como una disciplina acaso m6s libre y abierta, marcadamente cualitativa y creativa, alejada de la estadística...*³³⁵

Por su parte Grau, extiende el t6rmino hacia la antropolog6a audiovisual, con el objetivo de incluir el sonido, como un elemento fundamental en el discurso perceptivo. Argumenta su propuesta disciplinaria de la manera que sigue:

*...un dominio te6rico que pretende, recurriendo puntualmente a bagajes, utillajes y saberes t6cnicos de otras disciplinas, aprovechar tanto el potencial epistemol6gico que ofrece el an6lisis de fuentes audiovisuales, como el recurso intencional y planificado a los media en cuanto operadores culturales e instrumentos de investigaci6n, cuyo principal objetivo es favorecer un uso sistem6tico y riguroso de dichos medios y productos en la investigaci6n antropol6gica...*³³⁶

Adiciona a esta propuesta inicial con la finalidad de profundizar en torno a la antropolog6a audiovisual, los siguientes niveles para su estudio y aplicaci6n:

- a) como proceso metodol6gico y t6cnico de an6lisis de fuentes documentales.
- b) como parte integrante de un proyecto de investigaci6n.
- c) como materiales auxiliares para la docencia o la difusi6n cultural.

³³⁵ Antonio Ziri6n. "Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropolog6a visual aplicada". Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades. Vol.36, no. 78, Ciudad de M6xico ene/jun 2015. <https://doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc2/zirionperez>

³³⁶ Grau Rebollo, "Antropolog6a audiovisual...", 167.

*d) como instrumento de transmisión cultural, centrándose en el estudio de la formación, gestión y expansión de constructos simbólicos, y el modo en que las representaciones sociales actúan como formas de percepción y traducción empírica de etnoconcepciones culturales.*³³⁷

Conviene advertir, hasta este momento, que la delimitación y apuesta proveniente de la antropología audiovisual, propone a la imagen en movimiento y al sonido como elementos fundamentales para la construcción de significados, y por tanto sus aportaciones y características formales se presentan como elementos constituyentes de sentido a partir de la percepción.

Se desprende entonces, que el audiovisual como espacio formal, permite exponer a la figura del cineasta contemporáneo, como un individuo organizador de propuestas. En esta tesitura Hal Foster, prefigura el acto creativo en simbiosis con la etnografía “...un giro etnográfico en la producción artística contemporánea, particularmente en las artes visuales, que se manifiesta en un retorno de lo real y en la idea del artista como etnógrafo...”³³⁸

De ahí que, la mirada del cineasta etnógrafo, sea capaz de revelarse bajo el impulso originario del cine documental, como lo revela Marc Henri Piault “... Delimitar, observar y filmar, conservar, ser testigo continuo del desarrollo de la especie humana...”³³⁹.

El análisis holístico de estas representaciones, contribuye a la inclusión de modelos y patrones de creencias además de mediaciones culturales (clase, género, edad, lengua, educación, etnia, raza, religión) que muchas veces permanecen en alteridad por no considerarse relevantes y que a través de la revitalización de la propuesta etnográfica audiovisual obtienen presencia.

...el objetivo no es estudiar los filmes o las situaciones que presentan, sino los contextos en que éstas se recogen y la manera en que

³³⁷ Antonio Ziri6n. “Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropologfa visual aplicada”. Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades. Vol.36, no. 78, Ciudad de M6xico ene/jun 2015. <https://doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc2/zirionperez>

³³⁸ Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin Rojo, 6lvaro V6zquez Mantec6n, Antonio Ziri6n (Coordinadores), *Variaciones sobre cine etnogr6fico. Entre la documentaci6n antropol6gica y la experimentaci6n est6tica*, (UAM-UNAM: M6xico, 2017) 18.

³³⁹ Henry Marc, Piault, *Antropologfa y cine*, (Catedra: Madrid, 2002), 113.

*son representadas, porque es el contexto el que las torna significativas. En concordancia con Barthes respecto a que los significados se construyen a través de procesos de atribución de sentido de las representaciones afirma que estos no residen en las imágenes, más bien circulan entre la representación, la audiencia y la formación social, subrayando provisionalidad de estas representaciones y de los significados que las envuelven...*³⁴⁰

Desde esta perspectiva, resulta útil considerar que el término disciplinar de antropología audiovisual, acepta aglutinar diversos enfoques al interior de las producciones de cine etnográfico, y/o etnografía audiovisual.

La observación y análisis que se desprende de la relación entre cine y etnografía y estos dos campos de producción de conocimiento para la construcción de la memoria, permite elaborar y comprender los procesos de elaboración y reelaboración del pasado, así como las maneras de vivificación constate. Conviene apuntar que, al mirar una película, se hace a través del tamiz de la experiencia propia.

Por último, es conveniente destacar que las producciones de cine etnográfico en la actualidad, suponen una reflexión crítica sobre la representación visual en torno a otras realidades culturales que abarcan una amplia tendencia indagatoria: desde el registro audiovisual con objetivos ilustrativos, documental con técnicas de investigación etnográfica, hasta propuestas artísticas que abordan temas antropológicos.

³⁴⁰ Grau, “Antropología audiovisual...”, 173.

3.4 Breve recuento de la conformación de las estructuras institucionales de cine en México. La emergencia del Cine Documental

Para este apartado se propone realizar un breve recuento del proceso de transformación de las estructuras que se dedican a legislar y organizar la producción de cine en México, así como la normativa implementada desde los ámbitos institucionales encargados de su gestión y difusión en nuestro país.

La producción de cine documental se encuentra indisolublemente ligada a condiciones operativas y normativas que configuran la industria cinematográfica nacional. Estas condiciones pueden ser organizadas en tres grandes líneas: el financiamiento, la producción y la exhibición. La aplicación y ordenamiento de estas líneas de operación, se encontrarán enmarcadas por los reglamentos que serán definidos por las condiciones institucionales del periodo en que se emiten. Resulta de gran importancia señalar, que la identificación de los reglamentos y normativas para la producción incidirán ferozmente en la cantidad y cualidad de la producción cinematográfica.

En los primeros años de la industria nacional, la actividad de camarógrafo, director, productor, exhibidor, en su gran mayoría de las producciones era desempeñada por una sola persona, la figura del empresario, que era guiado por los intereses propios de una empresa privada.

Durante el periodo comprendido entre 1896 y 1910, se han identificado alrededor de 370 películas de las cuales 264 son consideradas “vistas” y las 35 películas como documentales, por la cualidad narrativa de su producción. De esta primera época se identifican dos largometrajes documentales realizados en 1905, uno por Enrique Rosas y otro por Salvador Toscano, las dos películas, con interés en un fenómeno natural y proyectadas bajo un mismo nombre *La inundación de Guanajuato*.³⁴¹

Desde las primeras proyecciones, existían condiciones básicas que regían a las empresas de cine; una de ellas era la de mantener la novedad de las proyecciones,

³⁴¹ Alfredo Joskowicz, “La formación de los documentalistas y la memoria histórica de México”, en *La construcción de la memoria*, (México: UNAM, 2021), 273.

ofertando material nuevo, con el propósito de mantener el entusiasmo y gusto del público por las exhibiciones y con ello garantizar la asistencia a las salas de exhibición y por tanto el éxito de la empresa.

Felipe Leal, describe el ambiente cinematográfico de principios del siglo XX de la manera que sigue:

*A pesar de que los precios de entrada comenzaron a descender, el espectáculo manifestó síntomas de agotamiento recurrentes [...] Puesto que la producción no mantuvo, en efecto, el ritmo de la demanda, los empresarios se vieron obligados a combinar exhibiciones de películas con teatro frívolo –que por improvisado y falta de recursos artísticos dejaba mucho que desear-...*³⁴²

Años más tarde, durante el periodo revolucionario, los documentalistas se desempeñaron como reporteros de guerra, encontrando en el campo de batalla un tema de interés para el público. En estos años, el formato fílmico de notas informativas y largometrajes de guerra emergió como una posibilidad narrativa.

Para 1917, con el término de las luchas armadas, la atención y entusiasmo que producían los informativos documentales en el público comenzó a disminuir, y el cine de ficción se fue colocando poco a poco en el gusto del público.

En estos primeros años del siglo XX, las autoridades se dan cuenta de la necesidad de reglamentar las actividades de los cinematógrafos y de la urgencia por establecer una normativa para la regulación de la naciente empresa. Entre los problemas detectados, destacan algunos: el pago de impuestos, la venta y reventa del boletaje, la propaganda, el mecanismo de censura para evitar la perturbación de las buenas costumbres, así como las medidas de seguridad indispensables al interior de la sala, y el modo en que debía ser construida la caseta de proyección, además de la adaptación de salidas de emergencia.

³⁴² Felipe Leal, “Inicios de la Reglamentación Cinematográfica en la Ciudad de México”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol.37 No.150, (1992): 140. <http://revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/50846/45578>

Para el año de 1913, habían sido registrados numerosos accidentes al interior de las salas, instaladas en las principales ciudades del país, desembocando con ello un alto número de muertes.³⁴³

A mediados de 1913, se publica en el *Diario Oficial de la Federación*, el Reglamento de Cinematógrafos, conformado por cuarenta y un artículos, que dan cuenta de la identificación de los aspectos de relevancia general en los comienzos de la Industria Cinematográfica. Por citar algunos de ellos se incluyen los siguientes:

Art 1. Para abrir un cinematógrafo al público requiere licencia escrita del gobierno del Distrito.

Art. 7. La construcción de la caseta o gabinete del aparato cinematográfico se hará totalmente con cemento armado o con mampostería, bastando en este último caso para los muros, un tabique delgado con mezcla de cemento.

Art. 15 Se interpondrá entre el foco eléctrico del aparato de proyecciones y la película un depósito de agua con alumbre, debiendo haber siempre a disposición de los manipuladores tres de estos depósitos para ser usados alternativamente.

Art 18. Quedan asimismo prohibidas las vistas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo a los culpables.

Art. 20 Las empresas a quienes se conceda permiso para las exhibiciones cinematográficas tendrán la obligación de dar los domingos y días festivos una función cuando menos, dedicada a los niños, en las cuales se exhibirán exclusivamente vistas de arte, viajes, leyendas, cuentos y escenas risibles, en las que no se trate de delitos ni amoríos.

Art. 28. Todos los salones tendrán sus correspondientes extinguidores de incendio en perfecto estado y su dotación de mangueras y útiles indispensables para cuando haya necesidad de hacer uso de ellos, debiendo tener todos los servicios del salón y en condiciones de poderse aprovechar directamente y sin dificultad alguna en caso de incendios.

³⁴³ Leal, “Inicios...”, 164-168.

Art. 35. El gobernador del Distrito, así como la persona que presida, tienen facultad para suspender la exhibición de una película en que se ultraje directamente a determinada autoridad o persona, o la moral o las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito o se perturbe de cualquier modo el orden público.

Art. 21 Los importadores de vistas antes de hacer el reparto de ellas a los cinematógrafos del Distrito Federal o antes de ponerlas en sus programas, si son dueños de cinematógrafos, deberán exhibirlas ante el Inspector que nombre el gobierno del Distrito, quien dará por escrito su autorización en cada caso.³⁴⁴

En agosto del mismo año, se adiciona un artículo a este reglamento por considerar necesaria la aplicación de mayor rigor en la censura.

Artículo único. Los inspectores de cinematógrafos, al hacer exámenes de vistas, conforme a lo establecido en el artículo 21 del reglamento del 23 de junio, no permitirán que se exhiban las siguientes:

I Aquellas que siendo el argumento un vicio, delito o falta, no termine con el castigo de los culpables.

II. Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier particular.

III. Las que representen actos que ofendan el pudor.

IV. Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía.

V. Las de asuntos que inciten a la rebelión, o puedan provocar desórdenes o escándalos.

VI. las que puedan dar origen a cuestiones internacionales por ofender el decoro o dignidad de una nación amiga.

³⁴⁴ Leal, "Inicios...", 156.

VII. Las que contengan escenas repugnantes de cirugía, o costumbres de pueblos muy bajos³⁴⁵

Con la publicación de este reglamento, es posible vislumbrar que, el gobierno obtiene el control de la industria, y además de obtener la capacidad para imponer la normatividad a seguir por los empresarios y con ello mantener el crecimiento de su negocio.

En el año de 1919, se publica un *Decreto de Censura* en el *Diario Oficial de la Federación*, con el objetivo de restringir la producción y exhibición, así como de suprimir escenas que ofendieran la moral o indujeran en la alteración del orden y la paz públicos de películas que de acuerdo con las buenas costumbres se consideraban deshonorosas.

La finalidad que perseguía este, *Decreto de Censura*, era realizar un trabajo de divulgación de la imagen de un México sin violencia. para el exterior, impulsando una mirada progresista y mostrando al mundo que las luchas armadas revolucionarias habían por completo terminado. ³⁴⁶ “La intervención del Estado en el cine fue un factor determinante durante las décadas siguientes para impulsar el sentido nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios, condicionando la temática del reportaje y del documental, así como también la del cine de ficción...”³⁴⁷

Durante 1949, se promulga la Ley de la Industria Cinematográfica, y en 1951, el Reglamento de Cinematografía, donde se establecen enérgicas restricciones morales y políticas para toda la actividad cinematográfica. Las medidas emitidas en este año 1951, determinaron la producción de cine documental, limitándolo a noticieros y cortos de divulgación de obras y proyectos gubernamentales, para ser exhibidos como complemento en preludio a las películas de ficción.³⁴⁸

Para la década de los años sesenta, el cine documental se mantiene al margen de la industria, por sus características estéticas. Aún con estas limitantes durante esta década, hay un impulso de producción y surgen propuestas como; *El Despojo*³⁴⁹, de Antonio

³⁴⁵ Leal, “Inicios...” 158.

³⁴⁶ Joskowicz, “*La formación...*”, 276.

³⁴⁷ Joskowicz, “*La formación...*”, 277.

³⁴⁸ Joskowicz, “*La formación...*”, 276.

³⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yc9pNAVQwQY>

Reynoso y Rafael Corkidi, filmada en 1960, poniendo el foco de atención en la descripción de las condiciones de vida en la región del Valle del Mezquital, Hidalgo, y *Magueyes*³⁵⁰ realizado por Rubén Gámez, en 1962.

A partir del año 1965, la producción de cortos y largometrajes documentales aumenta. Es posible distinguir tres hechos fundamentales: la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, y que para 1965, lanza a sus primeros egresados, comienza la producción de programas culturales para la televisión, y el surgimiento de movimientos políticos y sociales que encuentran en el cine documental el medio perfecto para ser difundidos.

Hacia finales de 1969, surge la primera convocatoria para el “Primer Concurso Nacional de Cine Independiente”, con el tema “Nuestro país”; impulsada por los cineastas Víctor Fosado y Óscar Menéndez a través del Centro de Artes Independiente Las Musas. “Este concurso animó la organización de encuentros, la generación de un discurso antisistémico y detonó un movimiento que duró casi 20 años, cuyos miembros abrazaron diversas tendencias, ocasionando permanencias y disidencias...”³⁵¹

Dos años después, en enero de 1971, se lanza la convocatoria para el “Segundo Concurso Nacional de Cine Independiente”, organizado por el Comité de Difusión Cultural de la Escuela de Economía de la UNAM.

De esta época y en foco, para el tema que ocupa esta pesquisa, se identifica la producción de *Etnocidio notas sobre el mezquital*³⁵² de Paul Leduc, estrenada en 1971.

...Algunos de los participantes en los concursos y talleres conformaron grupos que marcaron los siguientes años; la radicalización política de algunos de ellos definió no sólo sus producciones, sino la toma de posición de los críticos y la disidencia de otros. Entre las corrientes más notables están la encabezada por Sergio García y la Cooperativa de Cine Marginal [...] La Cooperativa de Cine Marginal fue modificando sus objetivos puramente cinematográficos hasta volverse un instrumento para

³⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=TIIRfOH8ILg>

³⁵¹ María Guadalupe Ochoa, *La construcción de la memoria* (México: UNAM, 2017), 83.

³⁵² <https://www.filminlatino.mx/pelicula/etnocidio-notas-sobre-el-mezquital>

*“crear conciencia” en el movimiento obrero organizado, produciendo una ruptura entre sus miembros.*³⁵³

De acuerdo con lo que Rafael Aviña, señala en su libro *Nuevo Cine Mexicano*, el periodo comprendido de 1979 a 1989, ha sido visto como el periodo gris del cine nacional en donde se destacan el cine de ficheras y las películas de narcos.

*...La baja calidad de producción y la repetición de burdos modelos: ya sea el cine de albures, de ficheras o narcotráfico, pagó sus consecuencias y fue justo el cine no industrial lo más interesante de esos años. Obras que de alguna manera se conectaban con las películas experimentales e independientes de la década de los setenta y que servirían como antecedente de ese nuevo cine mexicano del presente milenio que incluía: temas políticos, actores no profesionales, o una mirada contemplativa y minimalista sobre la realidad social y el entorno...*³⁵⁴

Siguiendo nuevamente a Rafael Aviña, la década de los años ochenta, se presenta como un momento de crisis; identifica este periodo como una transición que permite destacar a las producciones de cine independiente que presenta relatos originales frente a modelos desgastados de las propuestas del cine de ficción.

En las décadas de los setenta y ochenta, en México, se dice que existían tres preguntas básicas para aprobar una película: ¿Dónde se besan?, ¿Dónde se encueran? Y ¿Dónde se mueren? [...] A finales de los años setenta y gran parte de los ochenta las pantallas nacionales se plagaron de películas de este tipo, y aunque al principio fue un gran negocio, al

³⁵³ Ochoa, *La construcción... de la memoria*, 85.

³⁵⁴ Rafael Aviña, *Nuevo cine mexicano: territorios de reinención. 1979-2009*, (México: Cineteca Nacional, 2019), 26.

*correr de los años, fueron alejando a la gente del cine que ya no podían ver cine hecho en México con toda su familia.*³⁵⁵

En el año de 1983, Miguel de la Madrid presidente de la República, crea por Decreto un organismo público descentralizado para el apoyo de un nuevo cine de calidad y de impulso al desarrollo de la producción cinematográfica: el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Tomando consideraciones comunicativas, sociales y creativas. Algunos de sus postulados son:

Que la Cinematografía es uno de los más eficaces instrumentos de comunicación en la sociedad contemporánea y que, por tanto, desempeña un papel de primera importancia en la formación y orientación de la conciencia pública;

Que el cine mexicano tiene una ilustre tradición y ha postrado su capacidad para satisfacer, con libertad creativa, los objetivos conceptuales y estéticos que se ha propuesto;

Que la industria cinematográfica ha contribuido a través de su libertad creativa, al conocimiento y difusión nacional e internacional de las expresiones de la cultura mexicana;

Que el Gobierno Federal, a través de la Secretaría de Gobernación, tiene la facultad y el deber de impulsar una producción cinematográfica de alto nivel que exprese nuestra percepción de la realidad y que, en el ámbito cinematográfico, satisfaga las necesidades y requerimientos de cultura y entretenimiento del pueblo mexicano;

Que por estas funciones de promoción e impulso ha venido creando, adquiriendo y desarrollando diversas entidades dedicadas a la capacitación, financiamiento y producción en el campo de la cinematografía;

Que estas entidades constituyen un amplio conjunto que debe ser reordenado y modernizado a fin de lograr su máxima eficiencia;

³⁵⁵ Entrevista a Don Jubi en Rafael Aviña, Nuevo cine..., 35

Que es necesario que el nuevo sistema distinga y separe las funciones normativas que son propias de la autoridad y las funciones operativas que deben ser encomendadas a un organismo descentralizado que integre la actividad de las entidades oficiales del sector cinematográfico.

En 2001, las condiciones de producción cinematográfica mejoran en nuestro país, se expide el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, en el que se incluye dentro del artículo 3, el apartado correspondiente al Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), “...como fideicomiso federal para la producción, postproducción, distribución y exhibición de películas de ficción y animación con sello mexicano a través de convocatorias públicas...”,³⁵⁶ que sumado al Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) surgido un par de años antes desde el IMCINE; “...como apoyo a la producción y postproducción de largometrajes como óperas primas coproducidas con escuelas de cine, cintas experimentales, de autor, de expresión nacional y documentales...”³⁵⁷. La suma de estos dos fondos de iniciativa gubernamental, se presentan como una gran posibilidad para impulsar a la producción de cine nacional.

Estos fondos para la producción de convocatoria abierta, permitieron el aumento en la realización de películas mexicanas, y al mismo tiempo alentaron la creatividad, impulsando nuevos temas, concediendo también exploraciones particulares y propuestas estéticas.³⁵⁸

De esta época de florecimiento del cine nacional, la producción es muy extensa. Se incluyen algunas en correspondencia con el tema de indagación: *XV años de Zaachila*³⁵⁹ de Rigoberto Pérezcano de 2003, *Trópico de Cáncer*³⁶⁰ de 2004 y *Los Herederos*³⁶¹ de

³⁵⁶ El informador, ¿Qué es el FIDECINE y que significa su extinción?, www.elinformador.mx/entretenimiento

³⁵⁷ “FOPROCINE: Breve historia de un fideicomiso amenazado...”, *CRONICA* www.cronica.com.mx/notas-foprocine_breve_historia_de_un_fideicomso_amenazado

³⁵⁸ Diario Oficial de la Federación, *SEGOB*, <http://www.ordenjuridico.gob.mx/leyes.php#gsc.tab=0>

³⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=TIIRfOH8ILg>

³⁶⁰ <https://www.filminlatino.mx/corto/tropico-de-cancer>

³⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=CytLKQFp-zs>

2008 de Eugenio Polgovsky, *Tepeyólotl, corazón del cerro*³⁶² de Miguel Ángel García de 2005, *La frontera infinita*³⁶³ de Juan Manuel Sepúlveda, de 2007, y *Wixárika* de José Álvarez de 2007, son algunas de ellas.

Con el aumento en la creación cinematográfica independiente, bajo el esquema promovido desde los fondos señalados antes; en el año de 2006 se suma a estos mecanismos de inversión, el EFICINE, un estímulo fiscal para los contribuyentes con la finalidad de apoyar la producción o postproducción de largometrajes. Los contribuyentes que aporten recursos a proyectos cinematográficos obtienen un crédito fiscal equivalente al monto de su aportación.³⁶⁴

En 2010 la senadora Martha Leticia Sosa Govea, lanza la iniciativa de reforma al artículo 32 de la Ley de Cinematografía. De acuerdo a la siguiente aseveración.

*Basta afirmar que el fomento al cine mexicano de forma integral no sólo enriquece el acervo cultural que nuestro país construye diariamente, sino que se encamina a lograr cristalizar la visión de una industria filmica fuerte, que en un futuro próximo logre ser mayormente autosustentable gracias al éxito en la proyección de sus productos, similar al estadounidense, con la clara diferencia de que los surgidos en México poseen un mayor valor artístico y cultural.*³⁶⁵

El artículo se refiere a los estímulos proporcionados a quienes inviertan o fomenten la industria, así como a los productores reconocidos con galardones internacionales.

Art 32. Los productores que participen, por sí o a través de terceros en festivales cinematográficos internacionales, con una o varias películas, y

³⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=oPeH5Hz8bgY>

³⁶³ <https://www.filminlatino.mx/director/juan-manuel-sepulveda-martinez>

³⁶⁴ IMCINE, www.imcine.gob.mx

³⁶⁵ Gaceta de la Comisión Permanente. LXI/1PPR-8/23761 miércoles 27 de enero de 2010 https://www.senado.gob.mx/64/gaceta_comision_permanente/documento/23761

*obtengan premios o reconocimientos, contarán con un estímulo que, dentro del marco legal, dicte el Ejecutivo Federal.*³⁶⁶

La iniciativa consiste en incluir en el beneficio de este estímulo, a los que, con su labor artística, técnica y científica, participan también en la producción como técnicos, fotógrafos, especialistas en efectos especiales, músicos, guionistas, actores y directores.

El proceso ha sido, es y seguirá siendo arduo, más resulta primordial no olvidar, que todas aquellas iniciativas en la implementación de reglas y normas, surgen desde impulsos individuales, de colectivos creativos y de trabajadores de la industria del cine, que con paso sólido, han logrado disipar dudas y alcanzar certezas para la emergencia de instituciones a favor de la producción y exhibición. Este proceso es un ente vivo, sujeto a las reformas y políticas públicas del momento.

Daré por concluido este pequeño recorrido con letras de Carlos Mendoza.

*...El documental ha ocupado un espacio plural y tolerante, en el que las libertades de expresión y creación han prevalecido. Se atribuye a Voltaire haber pronunciado la célebre frase “no estoy de acuerdo con lo que dices, pero defenderé con mi vida tu derecho a expresarlo”, que en este caso podríamos parafrasear diciendo “Me aburren los documentales narcisistas que realizas, pero haré lo que este a mi alcance para que puedas continuar haciéndolos y difundiéndolos...”*³⁶⁷

³⁶⁶ Ley Federal de Cinematografía-Cámara de Diputados, www.diputados.gob.mx/pdf

³⁶⁷ Carlos Mendoza, *Avatares del documental*, (México: UNAM, 2016), 9.

3.5 Las instituciones de cine en la Ciudad de Pachuca de Soto

Los procesos de distribución y de exhibición de una película están relacionados entre sí. La película documental se comercializa con esa etiqueta, “película documental”, lo que determina la vitrina de exposición a la que tendrá posibilidad, y al mismo tiempo condiciona la forma recepcional en el público.

La identificación de las instituciones, organizaciones o centros, que se dedican al financiamiento, promoción y exhibición de Cine en la Ciudad de Pachuca de Soto, capital del Estado de Hidalgo, se identificaron a partir de tres procedimientos. El primero, la búsqueda de manera virtual, para identificar los sitios que proporcionan información sobre este tema.

La indagación se realizó, utilizando tres variables: cine documental, Estado de Hidalgo, y producción cinematográfica.

De esta primera búsqueda se arrojan resultados de audiovisuales publicitarios sobre los municipios del Estado, diseñados para la promoción del turismo, impulsados por el gobierno estatal.

Para la difusión de estos audiovisuales con enfoque publicitario se han utilizado como medios de exhibición: las redes sociales y los canales de Televisión abierta 2 y 3 pertenecientes al Sistema de Radio y Televisión de Hidalgo.

En un segundo momento; la búsqueda dio como resultado una lista de artículos, publicados en dos periódicos locales: El Independiente de Hidalgo y Crónica de Hidalgo. La publicación de las notas periodísticas presenta información sobre carteleras, estrenos, presentaciones de directores de cine y la programación de Festivales y Muestras organizados por instituciones gubernamentales y no gubernamentales.

De esta segunda búsqueda se identifican las siguientes organizaciones que promueven, la producción, la exhibición y la difusión de cine dentro del Estado, con mayor visibilidad en la capital, Pachuca de Soto.

Organizadores	Festival /Muestra	Lugar	Número de emisiones a 2021
Secretaría de Cultura	Exhibición de la Muestra Internacional de Cine	Teatro Romo de Vivar	X edición
Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas A.C.	Pachuca Film Fest Festival Dulcísimo Ovario	Premio el Tenango Documental Hidalguense	VIII Edición II Edición
Promotora Cultural Malacate	Muestra de Cine Mexicano Contemporáneo en Pachuca	2016 - 2018 Alfonso Blanco Alberto Molina	III Tercera Edición
Proyector Nómada	Proyección de Cine municipios	Zacualtipan Ixmiquilpan Tulancingo	Primera Edición
Instituto Municipal para la Cultura de Pachuca	Proyección de cine infantil	Pachuca de Soto	
Ayuntamiento de Pachuca	El Reloj	MUVIPA	Cerrado desde 2019
Cineclub Instituto de Artes / UAEH	DocMx Muestra Filmica ENAC	Instituto de Artes	Segunda edición
Cinemóvil Pantera	DocMx Muestra Fílmica ENAC	Ixmiquilpan	Cuarta Edición

En una tercera búsqueda enfocada en el Documental, la mirada fue dirigida hacia las instituciones nacionales: Instituto Mexicano de Cinematografía, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Asociación Mexicana de Cineastas Independientes, Universidad del Cine, Centro de Capacitación Cinematográfica y Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Dentro del sitio de la página de IMCINE, se encuentra disponible el Anuario Estadístico, que es una recopilación de datos y porcentajes, de la producción de cine nacional, de acceso libre y con una primera edición a partir del año 2015 y hasta 2018. La publicación fue interrumpida durante los años 2019 y 2020, debido a situaciones políticas, más este documento nuevamente se encuentra disponible para los años 2021 y 2022.

En el Anuario Estadístico de IMCINE³⁶⁸, se presenta graficada la actividad cinematográfica, en todas sus vertientes: producción, distribución, exhibición cinematográfica, el cine en la televisión, en DVD, Blue Ray, en festivales y en las cada vez más abundantes y diversas plataformas digitales.

Los datos se encuentran desglosados por entidad federativa, lo que permite obtener un mapa de las actividades cinematográficas que se desarrollan en cada localidad.

Se han extraído los siguientes datos del Anuario Estadístico IMCINE 2015³⁶⁹.

En el año 2015, se produjeron 140 películas, la cifra más alta en la historia del cine nacional.

La producción de documentales representó 35% del total, buena parte realizada de manera independiente.

Esta cifra es la más alta en la historia del cine mexicano, superando las 135 producciones registradas en 1958 y las 130 que se hicieron en 2014.

México se ubica dentro de los 20 países con mayor producción en el mundo y es uno de los de mayor producción en Iberoamérica. Más de 70% de las películas realizadas en el país son apoyadas por diversos mecanismos del Estado que equivalen anualmente a más de 800 millones de pesos.

Producción	Porcentajes
Festivales cinematográficos en México	119
Cortometrajes producidos en México	453

³⁶⁸ IMCINE, Anuario Estadístico, <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/>

³⁶⁹ IMCINE, Anuario Cine MX, <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Inicio/EdicionesAnteriores>

Documentales digitales mexicanos	35%
Contribución económica de la industria cinematográfica.	
La cultura representa	2.8 del PIB Nacional
La industria cinematográfica junto con los medios audiovisuales representan	15% del PIB de la cu

Dentro de las películas mexicanas producidas en 2015, publicadas en el Anuario; se encuentra la producción hidalguense “*Si corre o vuela... a la cazuela*” de los directores Rogelio Calderón Jiménez y Salomón Morales.

En 2015, se realizaron 50 documentales en México, la cifra más alta desde que inició el conteo en 2010. Este género representa 35% de la producción del país. Si bien los apoyos del Estado a través de sus diversos instrumentos participan en la producción de los documentales; es también en este formato en donde se observa un mayor número de productores que realizan sus películas de manera totalmente independiente o en colaboración con instituciones y organizaciones de la sociedad civil.

Se produjeron películas en 22 estados. Más de 50% se realizó en la Ciudad de México. Otras entidades con actividad cinematográfica importante fueron; Jalisco, Nuevo León, Chiapas y Quintana Roo.

Se realizaron 453 cortometrajes, 72% ficción, 20% documentales y 8% animaciones.

Producción de series de televisión en este rubro se registró un incremento con respecto a 2014, con una mayor presencia de series en la programación de televisión comercial de paga y abierta, así como en las emisoras públicas. Cada vez hay más temáticas y recursos, tanto formales como narrativos, que propician contenidos para diversos tipos de público con distintos gustos e intereses. Como en otros países, en México los productores de series tienen en las plataformas digitales un importante medio

de exhibición. Como ejemplo la plataforma Netflix en 2015 realizó la serie “Club de Cuervos”, y Claro Video “El torito”.

Al continuar con la búsqueda utilizando al IMCINE como variable principal, pudo identificarse que, en el año 2016, se creó el Programa: Talleres Polos Audiovisuales, para dar impulso a la producción de cine documental.

Este programa surgió como una iniciativa del IMCINE para impulsar la producción de cine documental, al interior de los estados de la República Mexicana.

De acuerdo a los datos obtenidos, este programa tuvo una aplicación muy breve, comenzando en 2016 y teniendo su fin en 2017. En 2016 se desarrolló en 6 estados y en 2017, disminuyó el número de estados, quedando Hidalgo al margen de esta iniciativa, y para el año 2018, no fue realizado.

En la convocatoria se enmarcaron los siguientes parámetros:

- En cada uno de los talleres se detallarán las diferentes etapas para la realización de un cortometraje, preferentemente documental, para lo cual los temas para crear cada pieza audiovisual son:

Tema	Pregunta a resolver
Identidad de la comunidad	¿Qué es lo que nos identifica con nuestra comunidad?
Historias de vida	¿Qué personajes expresan lo que somos como comunidad?
El agua	¿Cómo percibimos la importancia del agua en nuestra vida?
Tradiciones vivas	¿Cuáles son las costumbres, fiestas o elementos que más significan nuestra identidad cultural?

Equidad racial	¿Se respeta la diversidad racial y cultural en la comunidad?
Cómo evitar la violencia de género	Se refiere a la violencia física o psicológica ejercida contra cualquier persona sobre la base de su género que impacta de manera negativa su identidad.

En el año de 2017 se presentaron cuatro documentales producidos en el Estado de Hidalgo, con el apoyo del Programa Polos Audiovisuales 2017.³⁷⁰

Los documentales realizados, tuvieron una exhibición y para ello se organizó, el Pachuca FilmFest, integrado por las muestras: Red Documental de Polos Audiovisuales, Cortometraje Infantil Internacional, Cortometraje Internacional, Muestra de Terror y de Ficción³⁷¹

Las producciones resultantes de los talleres Polos Audiovisuales, se enlistan a continuación.

Director	Título	Sinopsis	Año
Odín Amado	Tollan	El arqueólogo Osvaldo Sterpone, es el guía para conocer la Zona Arqueológica de Tula y el simbolismo que esta guardaba para la cultura tolteca.	2017
Arturo Guzmán	Valle del Mezquital	Muestra la contaminación ocasionada por los desechos de las industrias, retratada en una realidad que se pinta de gris entre las calles y oscuridad para el futuro incierto de las generaciones venideras, niños con sus abuelos y sociedad en general, que son víctimas de afectaciones a su salud tras el ecocidio (destrucción extensa o pérdida de	2017

³⁷⁰ Muestra Red Nacional de Polos Audiovisuales, Centro Cultural del Ferrocarril junio 26 2017, <http://cultura.hidalgo.gob.mx/eventos/muestra-red-nacional-de-polos-audiovisuales/?app=1>

³⁷¹ Pachuca FilmFest, <http://cultura.hidalgo.gob.mx/eventos/muestra-red-nacional-de-polos-audiovisuales/?app=1>

		ecosistemas). Información de la Sociedad Ecologista del Estado de Hidalgo AC revela que la cifra asciende a 30 mil hectáreas.	
Susana Moctezuma	Primero de Mayo	Un mercado y escenario, por donde sociedad, medio ambiente y economía son los pilares que gestan el desarrollo de una cultura; en el mercado también se reviven las costumbres de nuestro pasado y se mantiene vivo el folclor de nuestra diversidad alimenticia. Las artes intervendrán este espacio, obras de teatro, grabado, etcétera, se encontrarán con locatarios y compradores, pero también con los obstáculos de la contracultura.	2017
Karla Hernández	El viaje	Nos invita a ser mochileros de su recorrido de Pachuca Hidalgo a Perote, Veracruz y ser testigos de las adversidades a las que se enfrenta un transportista de carga. El padre de la directora del documental quién para cumplir con su trabajo en cada viaje pone su vida en riesgo; huachicoleo, corrupción y violencia, son las constantes para cumplir el viaje.	2017

En la Ciudad de Pachuca de Soto, la producción de cine documental se ha acrecentado a partir de la proyección del documental “Si corre o vuela... a la cazuela”, el cual se ha presentado en muestras nacionales e internacionales; tales como el Festival Internacional de la Imagen FINI en su edición 2017, el Festival de Cine de Morelia, el Festival de Guadalajara, el Festival de Yucatán y el Festival de Morelos y se ha convertido en el referente indispensable para no únicamente acompañar, sino inaugurar muchas de las Muestras estatales.

...La Guerra de las imágenes. Tal vez sea uno de los acontecimientos, mayores de este fin de siglo. Difícil de precisar, disimulando en las trivialidades periodísticas o en los meandros de una tecnicidad hermética, dicha Guerra lo que nos retendrá aquí, sino más bien el examen de los programas y de las políticas de la imagen, el desenvolvimiento de las

*intervenciones múltiples que entraña o que anticipa, los papeles que adopta en una sociedad pluriétnica.*³⁷²

De acuerdo con los resultados obtenidos, para la investigación en curso, se focalizan los esfuerzos en la producción *Si corre o vuela a la cazuela...*, para con ello realizar un estudio de caso.

Producción	Título	Tema	Nominaciones
Director: Salomón Morales Olvera y Rogelio Calderón Jiménez. Guion: Salomón Morales Olvera y Rogelio Calderón Jiménez. Fotografía: Salomón Morales Olvera y Rogelio Calderón Jiménez. Música: Francisco Sánchez Loaeza. Edición: Carlos R. Montes de Oca Rojo. Productor: Mariana Lizárraga Rodríguez y Esmeralda A. Buenrostro. Clasificación: A	Si corre o vuela... cazuela (México, 72 min.)	Muestra la riqueza gastronómica del pueblo hñähñu a través de la convivencia con la familia Ramírez Cruz. Junto a sus integrantes, recorremos el Valle del Mezquital en Hidalgo, donde se recolectan frutos, insectos, roedores y reptiles para la elaboración de platillos. Toda la familia interviene en la cocina, lo que hace del acto de comer un ritual que, no obstante, es respetuoso con la naturaleza.	Diosa de Plata Género Documental

³⁷² Sergei Gruzinski, *La guerra de las imágenes de Cristóbal Colón a "Blade runner" (1492-2019)*, (México: FCE, 1990), 14.

Capítulo 4. El cine documental etnográfico en el Estado de Hidalgo. Un estudio de caso: *Si corre o vuela...a la cazuela...*

*Inventado como aparato para capturar “la vida en vivo”, elogiado posteriormente por sus virtudes didácticas, hasta propagandísticas, rechazado después por sus aburridas características didácticas. El documental parece hoy hacer un forzado retorno, bajo diferentes avatares y mezclas en la escena del espectáculo y de los medios, como un anuncio publicitario a la moda, promesa de lo sensorial de la “verdad”, que responde al sentimiento general de que los tiempos son graves.*³⁷³

El 16 de enero de 1869, el presidente Benito Juárez, promulga la creación del Estado de Hidalgo. Este hecho no quiere decir, que el estado, apareciera como artilugio de la hechicería, pero sí, es una clara evidencia de los cambios en la organización política y económica de México, durante el siglo XIX.

Las ciudades van tomando forma al mismo tiempo que se transforman. Los espacios arquitectónicos, su emergencia y modulaciones, muchas de las veces, corresponden a los reajustes políticos y participan como testigo de los cambios sociales; haciendo de los edificios y plazas públicas, testigos activos en la memoria colectiva de una comunidad. Bajo este preámbulo, es posible notar que el seguimiento de las actividades y costumbres de una comunidad se presenta como uno de los ejes fundamentales para el desarrollo de los bienes inmuebles.

La manifestación visible que los espacios arquitectónicos permiten, representa la observación del imaginario social y su participación en el desarrollo social.

Las ciudades son paisajes, cuadros vivos que reflejan las resistencias y los cambios ocasionados por el paso de los años y por el capricho de los hombres, son albergue de comunidad, fuente de identidad, son entes históricos con memoria escrita en el papel y en la piedra y una memoria oral, polifónicas y disonantes. Lugares de riqueza, lugares de pobreza.

³⁷³ François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla* (México: UNAM, 2009), 48.

*Lugares de perdición y marginalidad; las ciudades ofrecen infinidad de vidas a sus habitantes.*³⁷⁴

4.1 Panorama histórico de la industria cinematográfica en el Estado de Hidalgo

El cine como espectáculo, desde su origen mantiene un vínculo muy estrecho con el teatro, por tanto, ambos espectáculos: cine y teatro, convergen en un solo espacio arquitectónico.

La construcción de espacios teatrales y más tarde la construcción de cines, se corresponden a la transformación del espacio urbano.

El investigador Aurelio de los Reyes, lo identifica de la siguiente manera.

*Es un lugar común despreciar y subestimar los cines, incluso negarles cualidades artísticas. Sin embargo, debido al gusto del público por el espectáculo, proliferaron desde pocos años después de las primeras exhibiciones cinematográficas en 1896.[...] conforme al concepto que en México se ha tenido del cine, el de ser un espectáculo para divertir y distraer, para soñar con quimeras inalcanzables; el de ser un pretexto que estimule la fuga de la realidad de los espectadores...*³⁷⁵

El cine comienza a manifestarse con mayor ímpetu con el desarrollo arquitectónico y la conformación urbana de Pachuca. El aumento de la población y el ascenso en la economía, permitió, la construcción de espacios para la diversión y el entretenimiento. La aparición de empresarios interesados en apostar en este novedoso artilugio, dio impulso a la industria con la promoción y exhibición de eventos.

³⁷⁴ Martín Gómez-Ullate, Manuel Jesús González, “Historia, urbanismo, imagen e identidad de la Ciudad de Pachuca a través del tiempo”, en Amparo López Arandia, *Ciudades y Fronteras. Una Mirada interdisciplinaria al mundo urbano XII-XXI*, (España: Universidad de Extremadura, 2014),303. https://www.researchgate.net/publication/327287961_HISTORIA_URBANISMO_IMAGEN_E_IDENTIDAD_DE_LA_CIUADAD_DE_PACHUCA_A_TRAVÉS_DEL_TIEMPO/link/5b86dadc4585151fd13b9a51/download

³⁷⁵ Aurelio De los Reyes, “Cómo nacieron los Cines”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas 13*, tomo 2, (1982): 286 <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo2.1150>.

Se comparte una breve revisión de la conformación de la ciudad y su posible relación con el fenómeno cinematográfico.

El crecimiento de la Ciudad de Pachuca, corresponde al modelo de una ciudad minera, nacida al pie de los filones de plata, con una distribución muy irregular. En 1887 el Presidente Municipal, escribe:

*Como sucede siempre en aquellos centros de población que van formándose al acaso y crecen con rapidez convirtiéndose brevemente en centros manufactureros, industriales, mineros o comerciales, Pachuca ha ido ensanchando su área en un cortísimo espacio de tiempo sin que el orden presida o haya presidido a ese brusco desenvolvimiento ...*³⁷⁶

El aumento en las dimensiones de la ciudad se produce durante el mandato de Porfirio Díaz, de 1876 y hasta 1911. Pachuca, con un apogeo minero se coloca como una de las ciudades más importantes de la República, y esta condición se hace evidente en el paisaje. Los investigadores Gómez-Ullate y González Martínez, lo describen de la siguiente forma:

*El romanticismo historicista o el eclecticismo dejó huella, haciendo coincidir el aspecto monumental con el neoclásico, consiguiendo así las pretensiones del gobierno de disimular su pasado hispano implantando una estética afrancesada en Pachuca. Estas obras representarán el pensamiento político y filosófico dominante, que partirá inicialmente de la Real Academia de San Carlos, se extendería por todo el país; y tendrá en el sitio de Pachuca un lugar ideal para germinar con el fin político de darle carácter de capital que le faltaba y que urgentemente necesitaba, debido al cambio titular de la misma.*³⁷⁷

En ese contexto, el apogeo de la industria minera de esos años, provoca el cambio acelerado en la apariencia de la ciudad.

³⁷⁶ Gómez-Ullate, González, "Historia, urbanismo...", 304.

³⁷⁷ Gómez-Ullate, González, "Historia, urbanismo...", 307-308.

*El nacimiento de barrios mineros en los cerros, o espacios dedicados a la actividad que nutría la ciudad como la Escuela Práctica de Minas o las que serían oficinas y Cajas de la Compañía Minera de San Rafael, así como la entrada de nuevas religiones dejan vestigios como el neogótico Templo Metodista o edificaciones dedicadas al espectáculo y a las reuniones sociales como el teatro Bartolomé de Medina. La nueva situación económica y política de la ciudad va a ser plasmada en piedra, edificios como el Banco de Hidalgo S.A. o el Reloj Monumental dan cuenta clara de ello.*³⁷⁸

En el año de 1887, ya constituido el estado de Hidalgo y designada la ciudad de Pachuca como su capital, se inaugura el teatro Bartolomé de Medina, el investigador Juan Felipe Leal, escribe lo siguiente.

*El Teatro Bartolomé de Medina de Pachuca, se comenzó a proyectar en 1881 y se concluyó en 1895. Estaba ubicado en la calle de Matamoros, en pleno centro de la ciudad. El nuevo coliseo sustituyó al improvisado Teatro del Progreso, del que se tiene noticia desde 1869. El Bartolomé de Medina – nombrado así en honor al minero sevillano que descubrió en 1555 el sistema de amalgamación de la plata conocido como “beneficio de patio”- fue el mayor y mejor recinto de la “Bella Airosa”, ciudad capital en la que la minería y la siderurgia imperaban sobre las demás actividades económicas...*³⁷⁹

La información que se ha logrado recopilar en torno al teatro del Progreso, anterior a la construcción del Bartolomé de Medina, tiene su origen, alrededor de la celebración de la feria de San Francisco, fiesta religiosa que se celebra anualmente durante los meses de septiembre y octubre en el centro de la ciudad. En torno a este edificio, Víctor Manuel Ballesteros, comparte lo que sigue.

³⁷⁸ Gómez-Ullate, González, “Historia, urbanismo...”, 308

³⁷⁹ Juan Felipe Leal, *El cinematógrafo y los teatros. Anales del cine en México, 1900: Segunda parte*, (México: UNAM, 2020), 53.

Pero recordemos que antaño existían otras razones ajenas al consumismo para adquirir los artículos de una feria. Entre la gente del pueblo, entre ciertos grupos indígenas, aquel objeto “comprado en un lugar de peregrinación y bajo los auspicios de la imagen venerada, tiene más valor espiritual que el adquirido en una tienda cualquiera”. Por esta razón, en estas fiestas había comerciantes que trasladaban sus mercancías desde muy lejos y compradores que asimismo las llevaban hasta muy lejanos poblados.³⁸⁰

Como uno de los eventos de mayor relevancia en la vida de la ciudad; la fiesta promovía el intercambio entre vecinos, así como también la visita de un gran número de personas que viajaban para participar en la feria.

En el año de 1864, don Agustín Cárdenas, abre un pequeño teatro llamado del Progreso, que funcionaba para la presentación de compañías de zarzuela, y estaba ubicado a un costado de la plaza de la Independencia, lugar donde años después, se construye el teatro Bartolomé de Medina.³⁸¹

El teatro Bartolomé de Medina, surge, junto a otros tantos edificios con la finalidad de hacer lucir a la ciudad, siguiendo el estilo neoclásico dominante de la época. Esta construcción acompaña la emergencia con fuerza de la industria del espectáculo contando con proyecciones de cine como parte de su cartelera regular.

El cronista del Estado Juan Manuel Meneses Llaguno, describe el edificio de esta manera, “Una de las construcciones más admiradas por los pachuqueños de ayer es la del teatro Bartolomé de Medina inaugurado el 15 de enero de 1887...”³⁸²

Para localizar, los usos y acciones que se realizan al interior del edificio en esa época, se ubicaron dos fuentes principales, una publicación de la época, *Los Estados y sus Progresos. Hidalgo Moderno. Albúm descriptivo del Estado*, editado por Francisco Zárate Ruiz y Federico García y Alva, de 1902 y una muy contemporánea, *Un viaje al*

³⁸⁰ Víctor Manuel Ballesteros, “La feria de San Francisco en Pachuca” en Enrique Rivas y Evaristo Luvían, *Páginas de Pachuca*. (Hidalgo: UAEH, 2003), 13.

³⁸¹ Ballesteros, “La feria...”,15

³⁸²Juan Manuel Meneses Llaguno, *Un viaje al pasado de Pachuca imagen escrita y grafica de la capital del estado de hidalgo*. (Hidalgo, Gobierno del Estado,1997), 98

pasado de Pachuca, imagen escrita y gráfica de la capital del estado de hidalgo de Juan Manuel Meneses Llaguno, publicado en 1997.

Desde el año de su apertura, el teatro dio cabida a un múltiple de actividades dentro de todos sus espacios, se describen actividades en la planta alta, en los balcones y en su amplia sala interior.

En la primera de las fuentes se localiza una descripción detallada de la visita realizada en 1901, por personajes provenientes de la capital, con el objetivo de dar cuerpo, a como se suscribe en el título los progresos del estado, y se narra lo que sigue.

*Antes pasamos al Teatro, y nos detenemos a visitarlo: es simpático, muy simpático; el color claro de su decorado contribuye poderosamente á darle con la buena luz, más alegre aspecto. Tiene todas las condiciones de un buen coliseo, y se llama “Bartolomé de Medina.” Vemos allí el bien decorado y amplio salón que sirve para las sesiones de la H. Legislatura del Estado, en tanto realiza el gobernante mencionado la idea que ya persigue: edificar apropiadamente un Palacio Legislativo...*³⁸³

El edificio, se conoce, durante la época, como el *Coliseo de Matamoros* y será utilizado como recinto oficial para las ceremonias públicas, y también como centro de recreación para ofrecer espectáculos al público en general. En 1912, recibe al presidente Francisco I. Madero, “...Madero visita Pachuca recibiendo las muestras de júbilo de la ciudadanía en el balcón central de la planta alta de esta maravillosa construcción...”³⁸⁴, así mismo, el edificio participó como sede hasta el año de 1926 de la Legislatura Local³⁸⁵, además de dar cabida a un sinfín de espectáculos de ópera, danza, teatro, zarzuela, funciones de box y presentaciones de los más grandes artistas de la época.

Las transformaciones acontecidas en la ciudad, durante los comienzos del siglo XX., se hicieron visibles con la construcción de más y más edificios, para cubrir diversas funciones, “A un lado del teatro Bartolomé de Medina colindando con la plaza

³⁸³ Francisco Zárate Ruiz, Federico García y Alva, (editores), *Los Estados y sus Progresos, Hidalgo moderno. Álbum descriptivo del Estado.* (México, Oficina Tipográfica del gobierno del Estado a cargo de Daniel Quiroz, 1902)

³⁸⁴ Meneses Llaguno, *Un viaje al pasado...*, 98

³⁸⁵ Queda registro en una fotografía de la placa conmemorativa. La planta alta del edificio fue el asiento de la legislatura local. La placa corresponde a 1916. 100

Independencia, se levantó la escuela de Comercio Lerdo de Tejada...”,³⁸⁶ la Casa del Conde Rule en 1896, la Escuela Julián Villagrán y el Banco de Hidalgo en 1902, una sucursal del Banco de México en 1905 y en 1910 el Reloj Monumental de Pachuca.

*Finalmente en 15 de septiembre de 1910, al sonar de las once de la noche se quedó formalmente inaugurado este bello edificio de corte clásico que conmemora los cuatro acontecimientos más importantes en la vida de la República para ese año: la Independencia (1810), la Libertad (1821), la Reforma (1856) Y La Constitución (1857)...*³⁸⁷

Una década más tarde, el teatro vivió un periodo de esplendor participando en el desarrollo de la ciudad como centro de reunión de la sociedad pachuqueña.

En el contrato de arrendamiento para el uso comercial del lugar, se establecían cláusulas que garantizaran la seriedad de los espectáculos presentados. Se comparten algunas de ellas, que dan cuenta de la importancia que sugería el cuidado de las presentaciones

Ofrecer tres temporadas al año: ópera, drama, comedia o zarzuela,

Ofertar no menos de seis meses de espectáculos serios y el resto del año podía haber temporadas de cine y variedades.

Ofrecer funciones a bajo costo y proporcionar el lugar en fechas que el gobierno así lo determinara.

La ciudad como ente autónomo persistió en su acelerado crecimiento durante todo el siglo XX, modificando la apariencia neoclásica de los edificios de mayor representación por estructuras de límites planos y menor tamaño, adaptándose a los requerimientos de la transformación modernista.

³⁸⁶ Meneses Llaguno, *Un viaje al pasado...*, 98

³⁸⁷ Meneses Llaguno, *Un viaje al pasado...*, 99

4.1.1 El comienzo de las proyecciones

La modificación de la apariencia de la ciudad de Pachuca, es acompañada de la transformación en los hábitos de la vida y en el cambio de las formas de pensamiento. El constante flujo de información entre la Ciudad de México y la Ciudad de Pachuca, aceleró la presentación de espectáculos y por tanto las exhibiciones cinematográficas.

De acuerdo con el testimonio del señor Teodomiro Manzano, las proyecciones de cine, comienzan en Pachuca, recién comenzado el siglo XX; en 1901, cuando el señor Camilo Santillán instala la primera sala dedicada completamente al cine.

...cuenta don Teodomiro Manzano que fueron las características del espacio las que le otorgaron el nombre de “El Jacalón” y que se cobraban 5 centavos a quienes elegían sentarse en una banca para observar la película y 10 a quienes preferían ocupar una silla [...] hasta que se quemó en 1902.³⁸⁸

En *El Jacalón*, se proyectaron “vistas” cinematográficas entre las que se encuentran: *Llegada de un tren a las estación Ciotat* y *La salida de las fábricas Lumière*, aunque breve en su funcionamiento debido al incendio que destruyó la sala por completo a mediados de 1902, *El Jacalón*³⁸⁹, se conoce como la primera sala de cine en la ciudad.³⁹⁰

La presencia de las proyecciones de cine en la ciudad de Pachuca, a tan pocos años de su invención, debió ser un reflejo del éxito con el que el cinematógrafo fue recibido en la Ciudad de México. Las proyecciones se proliferaron en la capital y se diseminaron rápidamente por las provincias de todo México. “...Un cálculo ocasional de los locales existentes en la capital de la república daba la cifra de 36 [...] la confirmación de la importancia adquirida por el cine, la hace evidente la construcción de nuevos teatros que rápidamente se adaptarían como salas cinematográficas propiamente dichas...”³⁹¹

³⁸⁸ MUVIPA, “Historia de los cines en Pachuca”, 17 de septiembre de 2018, www.muvipa.com.mx

³⁸⁹ El Jacalón, se encontraba ubicado al sur de la entonces plaza de las Diligencias, conocida en la actualidad como Plaza Independencia.

³⁹⁰ MUVIPA “Historia de los cines en Pachuca”, 17 de septiembre de 2018, www.muvipa.com.mx

³⁹¹ Juan Felipe Leal, *La Unión Cinematográfica. Anales del cine en México, 1900: Segunda parte*, (México: UNAM, 2020), 96.

Desde este evento, y hasta 1905, existe un periodo, sin información en torno a las exhibiciones cinematográficas en Pachuca.

Para 1905, José Bustamante Valdés y Enrique Rosas, rentan la sala del Teatro Bartolomé de Medina para organizar funciones de cine los días lunes y miércoles.³⁹²

Cabe mencionar que la participación de Enrique Rosas³⁹³ como empresario cinematográfico en Pachuca es de suma importancia, por ser el primero en arrendar el edificio neoclásico, construido pocos años antes y ocuparlo como sala de proyecciones.

Enrique Rosas, filmó en 1905; 12 vistas, o al menos son las que se conocen; una visita realizada a Veracruz y Pachuca: *Botes de pescadores entrando a la bahía de Veracruz, Buque velero frente al faro de San Juan de Ulúa, Comité patriótico en el parque Castillo de Orizaba, Jamaica escolar en Orizaba*, sumados de su visita a Pachuca: *Jardín de la Independencia y Cuadros tomados de la hacienda de Loreto en pleno trabajo* de 1905³⁹⁴

Así también, con la visita de Rosas, se exhiben en el Bartolomé de Medina, varios programas durante 1905; entre los que se encuentran: *Jardín de la Independencia*, vista tomada por el propio Rosas, anunciada para la función del 25 de mayo; *La revancha de un gendarme* y *Los mineros del carbón*, películas filmadas en Francia, anunciadas para la función el 17 de agosto.³⁹⁵

Las funciones de cine a partir de la incursión de Rosas como empresario en la ciudad, pueden ser identificadas como el inicio de la industria de las proyecciones y de la naciente empresa que se vislumbra y toma cada vez mayor presencia con el aumento de la población, el crecimiento de la ciudad, además de la aparición de salones para el disfrute de este espectáculo.

...quizás por su cercanía a la capital de la república, la ciudad de Pachuca registra en 1907 una actividad cinematográfica más pronunciada. El

³⁹² MUVIPA, “Historia de los cines en Pachuca”, 17 de septiembre de 2018, www.muvipa.com.mx

³⁹³ Enrique Rosas es conocido como uno de los directores pioneros del cine en México, junto con Salvador Toscano, y Carlos Mongrand, quienes se dedicaron a viajar por todo el país, siguiendo la vida política y a su paso se dieron a la tarea de ir recogiendo vistas de las ciudades para luego exhibirlas en el mismo sitio y llevarlas a otras salas de país. Esta iniciativa colocó al cine como una industria prometedora que permitió la expansión del cine.

³⁹⁴ Juan Felipe Leal, *Filmografía mexicana 1896-1911*, (México: UNAM, 2019), 112.

³⁹⁵ *El Heraldo*, año III, núm.146, Pachuca, Hidalgo, jueves 25 de mayo de 1905, en Juan Felipe Leal *Cartelera del cine en México: 1905*, (México: Voyeur, 2006), 171

*cinematógrafo ocupa aún el Teatro Bartolomé de Medina el “coliseo” más importante de la población, Pachuca de Soto, Hidalgo. En esta, según fama de ventosa ciudad el año de 1907 empezó con la presentación de la empresa cinematográfica “Hidalgo”. Su primera función fue el domingo 13 de enero en el teatro Bartolomé de Medina...*³⁹⁶

Pocos años más tarde, en 1907, el señor Camilo Santillán ocupa el Teatro Bartolomé de Medina para ofrecer largas temporadas con su cinematógrafo.

*...la empresa del señor Camilo Santillán inició temporada en el Bartolomé de Medina, el recinto preferido de los hidalguenses: “Mañana abrirá nuevamente sus puertas nuestro coliseo, para que la nueva empresa de espectáculos exhiba sus mejores vistas cinematográficas, con que cree asegurar por algún tiempo un éxito completo, dado el gusto que han despertado esos aparatos en todos los públicos del país...”*³⁹⁷

Entre los años de 1906 y 1908, se inauguraron en la ciudad de Pachuca, dos salones para la exhibición cinematográfica en Pachuca, El Salón de la Cruz Verde y El Salón Rojo.

El investigador Juan Felipe Leal, comparte la información acerca de la aparición de salones en Pachuca del modo que sigue: “Cuento con una noticia, un tanto confusa, originada el 31 de enero, que atañía a dicho local, los sucesores del Sr. Don Segundo de la Concha, están construyendo un jacalón para dar exhibiciones cinematográficas, y funciones de variedades, proponiendo organizar las entradas por tandas”³⁹⁸

La información que se comparte a continuación sobre el acto inaugural de El Salón de la Cruz Verde, puede interpretarse como la apertura no de un salón de cine en toda forma, sino de un espacio emergente más o menos acondicionado.

³⁹⁶ Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza, *La multiplicación de los cines en la provincia. Anales del cine en México, 1895–1911, Vol. 14, 1907: Segunda parte*, (México: UNAM, 2018), 53.

³⁹⁷ *El Popular*, año XII, núm.4,006, México D.F., (martes 21 de mayo de 1907):4, en Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, *La multiplicación de los cines en la provincia. Anales del cine en México, 1895–1911, Vol. 14, 1907: Segunda parte*, (México: UNAM, 2018), 38.

³⁹⁸ Juan Felipe Leal, *Exhibiciones en la provincia. Anales del cine en México, 1895-1911 Vol. 17, 1908: Tercera parte*, (México: UNAM, 2020), 68.

Adelantamos al público una grata noticia, que ha de ser leída con curiosidad por la sociedad pachuqueña.

Los conocidos comerciantes sucesores de don Segundo de la Concha, abrirán en breve al público un coqueto salón dedicado á los espectáculos de moda: cinematógrafo y variedades; las funciones serán a diario divididas en actos ó tandas.

El aventajado artista Don José S. Rubiera ha sido comisionado por los sucesores de los Ser. De la Concha para decorar el salón á todo costo, y dado el buen gusto del citado pintor es de esperarse que la obra resulte digna de su renombre.

La inauguración coincidirá con la apertura de la nueva calle Puente de Leandro Valle, vía que desembocará frente al Teatro Bartolomé de Medina, y que necesariamente ha de ser una de las principales arterias de la Ciudad. En la indicada calle serán instaladas las oficinas de Correos, cuyas obras tocan á su término.

El cinematógrafo es un espectáculo culto y ameno, que agrada por igual á todas las clases sociales, y es de esperarse que la sala La Cruz Verde, obtenga el favor del público.

Deseamos que sea el centro de reunión de nuestra aristocrática sociedad.

Para la función inaugural preparan los empresarios grandes sorpresas.

De ellas nos ocuparemos á su tiempo. Por lo tanto, felicitamos á los sucesores de los Sres. De la Concha por su iniciativa, pues la instalación de uno de estos centros de espectáculos de esta naturaleza era ya verdaderamente necesaria en la ciudad.³⁹⁹

En las notas publicadas sobre el tema por los periódicos de la época; *El Herald* de la Ciudad de México y *El Popular* de Pachuca, se anuncia la apertura del Salón de la Cruz

³⁹⁹ *El Herald*, año VI, núm.289, Pachuca, Hidalgo, (domingo 26 de enero de 1908), en Juan Felipe Leal, Exhibiciones en la provincia. Anales del cine en México, 1895-1911 Vol. 17, 1908: Tercera parte, (México: UNAM, 2020), 69.

Verde, para el domingo 16 de febrero de 1908, con ubicación en la calle de Leandro Valle.

...Una nota originada en La Novia del Viento el miércoles 19 de febrero, pero recibida en la Ciudad de México el viernes 21 de ese mes, refirió la buena marcha del cinematógrafo Santillán y minimizó el hecho de que por esos días se hubiera abierto el Salón Verde –o de la Cruz Verde, su nombre original-, establecimiento de espectáculos que junto con el Salón Rojo le harían una fuerte competencia a la empresa del señor Santillán que solía presentarse en el Teatro Bartolomé de Medina...⁴⁰⁰

El salón verde comenzó sus exhibiciones a cargo de José Iracheta y Ramón Díaz y siguiendo la información aparecida en Cartelera en agosto de ese año, se puede leer que José Iracheta, además de ser el empresario a cargo, participa también como productor y camarógrafo. Con *Vistas de Pachuca y Jardín Independencia*.⁴⁰¹

En este contexto se puede inferir que con la participación de los empresarios en todos los ámbitos del espectáculo; el furor y el entusiasmo que el espectáculo causaba se contagiaba entre los personajes de la época.

En este mismo año, con la noticia de la formación de la Sociedad Cinematográfica y del Reglamento de Cinematógrafos, los empresarios debían extremar precauciones y asumir el compromiso de realizar las adecuaciones necesarias a las Salas de proyección para continuar con las exhibiciones.

En junio de 1908 se expidió el Reglamento de Cinematógrafos, que constaba de 26 artículos y uno transitorio. En él se fijaron los requisitos que debían cumplir las salas en cuanto al número de puertas de entrada y salida; a la colocación de las ventanas para ventilación; a la distribución y las dimensiones de los asientos y los pasillos, y particularmente, a las medidas, los materiales y utensilios con que debían contar la caseta o el gabinete que alojaran el aparato de proyección. Un inciso establecía que el

⁴⁰⁰ Leal, *Exhibiciones en la provincia...*, 54-55.

⁴⁰¹ Juan Felipe Leal, *Filmografía mexicana 1896-1911*. (México: UNAM, 2019), 164.

*alumbrado, tanto e la sala como del proyector, debía ser eléctrico, y que la instalación correspondiente tendría que ser hecha por una oficina autorizada por el gobierno para el suministro de energía.*⁴⁰²

En 1908, el 1 de julio, la empresa Santillán dejó de administrar el Teatro Bartolomé de Medina. Otra compañía de diversiones, “formada por personas distinguidas y adineradas, y de la cual figurará como gerente el señor don Jesús Ruiseñor”, se hizo cargo del funcionamiento del Teatro anunciando que las proyecciones de las vistas cinematográficas se mantendrían en cartel⁴⁰³

El martes 14 de julio se confirmó que la empresa del señor Rosete había sustituido a la del señor Santillán en el Bartolomé de Medina.

*Con un éxito sorprendente está dando la empresa del señor Rosete exhibiciones cinematográficas en el Teatro Bartolomé de Medina, de esta ciudad. Las películas que ha presentado en las últimas funciones, han dejado satisfechos a los concurrentes, recibiendo nutridos y prolongados aplausos.*⁴⁰⁴

La compañía Tabacalera “El buen Tono” organizó en el verano de 1908, proyecciones al aire libre en la Plaza Independencia.

*Las exhibiciones cinematográficas que las más de las noches dá en la plaza de la Independencia la Compañía Tabacalera de “El Buen Tono”, [...] púes todas las noches se ven las avenidas del Jardín pletóricas de gentes deseosas de que dé principio la exhibición...*⁴⁰⁵

⁴⁰² Juan Felipe Leal, *La Unión Cinematográfica. Anales del Cine en México, 1895–1911 Vol.16,1908: Segunda Parte*, (México: UNAM, 2019), 27

⁴⁰³ Leal, *Exhibiciones en la provincia...*, 65.

⁴⁰⁴ *El Popular*, año XII, núm. 4,187, México, D.F., (sábado 18 de julio de 1908):4, en Juan Felipe Leal, *Exhibiciones en la provincia. Anales del cine en México, 1895-1911 Vol. 17, 1908: Tercera parte*, (México: UNAM, 2020), 68.

⁴⁰⁵ *El Popular*, año XII, núm. 4,202, México, D.F., (lunes 3 de agosto de 1908): 3, en Juan Felipe Leal, *Exhibiciones en la provincia. Anales del cine en México, 1895-1911 Vol. 17, 1908: Tercera parte*, (México: UNAM, 2020), 67.

El miércoles 15 de julio de 1908 se dio a conocer en el periódico El Popular la reapertura del Salón Rojo, esta vez como local del cinematógrafo “Este centro de reunión que por algún tiempo estuvo cerrado, abrió sus puertas para reanudar su temporada con exhibiciones del cinematógrafo”.⁴⁰⁶

Es importante mencionar que las noticias de los acontecimientos de novedad en la Ciudad de México, llegaban con rapidez, y también que la visita de periodistas a la ciudad de Pachuca era frecuente, por lo que el intercambio de noticias entre Pachuca y la Ciudad de México se mantenía muy activa.

*Es notable que en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, estuvieran operando simultáneamente tres salones de cinematógrafo y que uno de ellos, el Salón Verde, recibiera con regularidad el noticiario de la casa Pathé. También que esa misma empresa tomara “vistas de movimiento” por su cuenta y que proyectara películas de gran duración, aunque todavía fueran cortometrajes...*⁴⁰⁷

El acondicionamiento de lugares para la proyección de cine continuó en aumento, abriéndose el *Salón Iris*, que fue construido en 1909, en un anexo del *Hotel Grenfeel*, sobre la calle Doria; y el *Cine Palacio*, construido al norte del portal Constitución en 1922 por Don Ramón Díaz.⁴⁰⁸

En 1918 se construye el Salón Blanco ubicado en la esquina de las calles Guerrero y Bravo, don Enrique Pineda, compra el edificio y a principios de la década de 1920, se transforman en el Salón Rojo.

El éxito que alcanzó el Salón Rojo, animó al señor Enrique Pineda para construir un gran Teatro dedicado exclusivamente a la exhibición de películas mexicanas y extranjeras. Siendo inaugurado el 2 de mayo de 1926, el Cine Pineda.⁴⁰⁹

Para 1929, se inaugura en la calle de Guerrero, el Cine Iracheta, llamado el “Cine de la sociedad pachuqueña”, por la prensa de la época.

⁴⁰⁶ Juan Felipe Leal, Exhibiciones en la provincia. Anales del cine en México, 1895-1911 Vol. 17, 1908: Tercera parte, (México: UNAM, 2020), 68.

⁴⁰⁷ Juan Felipe Leal, *El cinematógrafo y los teatros. Anales del cine en México, 1900: Segunda parte*, (México: UNAM, 2020), 53.

⁴⁰⁸ “Historia de los cines en Pachuca”, (2018), www.muvupa.com.mx

⁴⁰⁹ “Historia de los cines en Pachuca”, (2018), www.muvupa.com.mx

Francisco Javier Iracheta, se conoce como el fundador del cine Iracheta que junto a su hermano Joaquín Iracheta, fungían también como dueños y organizadores de los cines: El Principal y el Rivoli.⁴¹⁰

En relación al edificio del cine Iracheta, Aurelio de los Reyes en su artículo, “Cómo nacieron los cines”, escribe.

*...otro cine en la ciudad de Pachuca, del estilo art-deco, que ocupaba una manzana y que bien visto era de los pocos cines concebidos como una unidad armoniosa, pues en su alrededor se construyeron locales homogéneos para tiendas al menudeo; es decir no era el elefante blanco” incrustado en medio de otras casas como el citado cine Azteca o el cine Máximo de la ciudad de México...*⁴¹¹

Durante la misma época, el mismo Enrique Pineda, arrenda el teatro Bartolomé de Medina, para realizar presentaciones de espectáculos. A partir de estas acciones Enrique Pineda se convierte en el empresario acaparador de los espectáculos en la Ciudad de Pachuca. Siendo dueño simultáneamente de los cines Pineda, Iracheta y Rojo.

Durante la década de 1930, el cine se transforma con la llegada del cine sonoro. Y con esta modificación se estimula el crecimiento de la industria lo que ocasiona el olvido del teatro Bartolomé de Medina; en una nota periodística se puede leer:

*Orgullo de la ciudad de Pachuca el Teatro Bartolomé de Medina durante sus mejores tiempos, poco a poco fue siendo abandonado a su suerte y en la época presente, por su estado de abandono y desaseo por la falta de espectáculos en él y otras causas ha sido casi enteramente olvidado, prefiriendo los públicos el confort de los nuevos teatros de la calle Guerrero: El Pineda y el Iracheta...*⁴¹²

⁴¹⁰ “Cine Iracheta”, Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, www.mediateca.inah.gob.mx

⁴¹¹ Aurelio De los Reyes, “Como Nacieron los Cines”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 13, tomo 2 (1982): 282, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1982.50tomo2.1150>

⁴¹² *El Observador*. Pachuca, Hidalgo, (10 de julio de 1929): 1.

Durante las décadas de 1930 y 1940, los cines que se mantuvieron activos fueron el Teatro Pineda, y el Cine Iracheta; las modificaciones en las edificaciones permearon en el ánimo de los habitantes y para 1943, siendo gobernador del Estado José Lugo Guerrero se leía la noticia siguiente.

*...el viejo teatro Bartolomé de Medina y la gasolinera adjunta ambos propiedad del Gobierno del Estado quien los ha vendido en la suma de \$225.000.00 pesos a la Compañía Cine Reforma de Pachuca, S.A. representada por el señor Gabriel Alarcón[...] Según se nos ha informado en dicho lugar se levantará un Cine moderno con todos los adelantos que exige ahora esa clase de sala de espectáculos y que será terminado en el curso del año que hoy empieza...*⁴¹³

La demolición de este edificio, sucedió en 1943, Meneses Llaguno, cronista de la ciudad lo narra de la siguiente forma.

*En 1943 la piqueta implacable acabó con esta preciosa y añorada construcción para levantar en su lugar esta terrible mole de concreto y acero que el vulgo denomino “adefesio de Reforma”, afortunadamente demolido en 1979 y fotografiado aquí en 1957.*⁴¹⁴

En el lugar que ocupaba el edificio, el nuevo propietario Maximiliano Ávila Camacho, construyó el edificio Reforma, destinado a la proyección de películas mexicanas y norteamericanas de la misma época. La inauguración se realizó el 27 de octubre de 1944 a las ocho de la noche por el gobernador del Estado José Lugo Guerrero, el presidente municipal, Salvador Gil y el jefe del Estado Mayor el General Vicente Escobedo.

Durante el transcurso del año de 1975; el Cine Reforma es demolido, y durante las décadas siguientes se inauguran: la Sala del jardín Independencia, Cine Plaza 2000, Cinopolis Plaza Bella y Cinemas Hollywood con pequeñas salas adaptadas a públicos de tiempos nuevos.

⁴¹³ *El Observador*. Pachuca, Hidalgo, (2 de enero de 1943): 1.

⁴¹⁴ Francisco Zárate Ruiz, Federico García y Alva, (editores), *Los Estados y sus Progresos, Hidalgo moderno. Álbum descriptivo del Estado*, (Hidalgo, Oficina Tipográfica del Gobierno del Estado a cargo de Daniel Quiroz, 1902), 66.

En el espacio presente, la exhibición de producciones de cine como espectáculo, se han ido diluyendo y con ello los espacios para la exhibición de contenido se encuentran dominados por las propuestas comerciales de las productoras norteamericanas y bajo el control de las cadenas Cinopolis y Cinemex. Un fenómeno que permea no solamente el ámbito estatal sino también el nacional.

4.2 Una Cartografía cognitiva. Exploración en las nociones: el indio, lo indígena

Durante el desarrollo de este apartado se intentará compartir un veloz y panorámico asomo, alrededor de la dimensión historicista que sobre el pueblo indígena hñähñu se ha construido. Para con ello, esbozar una cartografía de las representaciones que aparecen visibles en la producción de cine documental etnográfico, y que impulsan la construcción de imaginarios alrededor de la comunidad hñähñu.

Para realizar esta tarea, se propone establecer, como punto de arranque; ¿qué se entiende por indígena?, ¿cuál ha sido el devenir de la terminología al interior de los procesos de investigación?, así como también ¿cuáles han sido las políticas federales implementadas?, para finalmente articular ¿Cómo es que estos paradigmas se presentan como verificables para la construcción de lo imaginario indígena?.

El entramado de relaciones entre el pensamiento antropológico, las directrices del Estado mexicano, los impulsos de la sociedad civil y las luchas de los pueblos originarios, han provocado profundas transformaciones, empujando a un reajuste en los paradigmas durante el transcurrir de las décadas.

Entonces, la construcción del imaginario entorno a la figura del indígena, ha sido configurado a través de fuentes escritas durante el periodo de la conquista, incorporándose con el devenir de los años, fuentes sonoras, gráficas, visuales y audiovisuales, y en el espacio actual, los procesos comunicacionales de alcance global, se encuentren también adheridos en este proceso creador.

De acuerdo con el investigador Yasmani Santana, estudioso de los procesos interculturales, delimita a los conceptos emergentes: lo indígena y comunidad indígena como conceptos que han sido conceptualizados a partir del encuentro con “otros”, donde nombrar a una persona como indígena, se ha presentado en el discurrir de los siglos como un acto discriminatorio, un límite racial, y una estrategia para subalternizar a quienes provienen de comunidades originarias.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Yasmani Santana Colin, “La formación universitaria como elemento en la construcción de identidades, de posicionamiento político y de activismo”, en *Caminares comunitarios y académicos: narrativas de profesionistas indígenas que tensionan imaginarios*, (México: Universidad Iberoamericana, 2022) 28.

La investigadora Lidia Girola apunta que es posible encontrarse con artículos que describen a los indios dotados de ingenuidad, docilidad, amabilidad así como de características salvajes.

Desde la conquista existieron dos ideas fundantes con respecto a los indios: la de Fray Bartolomé de las Casas (los indios son gente sencilla y sin malicia) y la de Gonzalo Hernández de Oviedo y Valdés (los indios son perezoso, viciosos, melancólicos, cobardes, indolentes, ingobernables), es posible detectar por una parte la mirada del conquistador/colonizador, acerca de que los vicios del carácter y las costumbres de los pueblos nativos los hacen inferiores, inaceptables para la vida moderna, y por tanto el mejor indio es el indio muerto, o al menos subordinado; por otra, el imaginario del indio como buen salvaje en el que se exaltan su pasividad, su falta de ambición, su carácter de seres de naturaleza a los que hay que proteger, y entre otras cosas fotografiar para tener un registro de sus indumentarias y aspecto, antes de que desaparezcan engullidos por la civilización occidental.⁴¹⁶

Bajo este enfoque eurocéntrico se corresponde la mirada de inferioridad y de subordinación impuesta sobre la figura del indio. La investigadora Alicia Barabas, señala lo siguiente:

...desde la colonia se construyó un imaginario racista sobre los indios, que fueron caracterizados como salvajes y bárbaros. La barbarie podía ser consecuencia de su diferencia, de su lengua, y el salvajismo porque eran seres silvestres que vivían en espacios no urbanizados, andaban desnudos y comían comida cruda o recolectada en los campos. Los estereotipos denigratorios del indígena se basaban en los estigmas que según los colonizadores les eran propios: idolatría, sacrificio humano, canibalismo, brujería, poligamia, incesto y sodomía. Durante cinco siglos se

⁴¹⁶ Hanke Lewis, 1949.

*consideró que el bárbaro salvaje podía dejar de serlo, parcialmente, por la conversión religiosa, podía lograrlo por vía de la razón y la educación. Los imaginarios acerca del indio mexicano se modificaron después de la Revolución Mexicana, y se pasó a considerarlos como objetos de integración forzosa, a través de la castellanización. Si bien se manejó el arquetipo del indio ancestral como parte de la identidad nacional, y una pesada carga económica, cultural y política...*⁴¹⁷

Durante el despliegue de las observaciones derivadas de documentos de siglos anteriores; las investigaciones desarrolladas durante todo el siglo XX.; hacen surgir una corriente de pensamiento que focaliza sus líneas de indagación en el estudio y valoración de las culturas indígenas del continente americano.

Desde los espacios de aplicación de estas nuevas corrientes de pensamiento, surge uno de los conceptos determinantes para el estudio de las comunidades originarias, la determinación del “indigenismo”. La consideración hacia los pueblos originarios desde “el indigenismo”, se presenta como el primer atisbo para la comprensión de lo diferente y desconocido. Una propuesta que significa un espacio de tolerancia desde lo no indígena a la figura del indígena, que suponía procesos de integración al aparato del Estado.

Los investigadores Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano, concentran sus esfuerzos indagatorios en el largo proceso para la construcción del indigenismo. Y para ello proponen tres grandes bloques temporales: el periodo preinstitucional, el periodo institucionalizado y el periodo neoindigenista.

El periodo que podemos llamar preinstitucional va desde el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo y la construcción de la Nueva España hasta la Revolución Mexicana, el indigenismo institucionalizado empieza en el periodo posrevolucionario, para adquirir fuerza con el congreso en Pátzcuaro en 1940 y cuerpo con la creación del Instituto Indigenista Interamericano a nivel

⁴¹⁷ Alicia Barabas, “Imaginarios de la alteridad: La construcción del indio como bárbaro”, *Tempo brasileiro* (Río de Janeiro, 2003): 9-34.

*continental y del Instituto Nacional Indigenista en México (1948) a nivel nacional y finalmente, el periodo de la crisis del indigenismo institucionalizado que empieza en 1982, con la adopción formal y real del neoliberalismo como política oficial del Estado mexicano, llegando hasta hoy a lo que hemos llamado el neoindigenismo...*⁴¹⁸

Durante el periodo identificado: indigenismo institucionalizado (1920 -1982); las ideas que Manuel Gamio, comparte en su libro *Forjando Patria*, serán de gran relevancia para el pensamiento que sobre la nacionalidad se despliega en la década de los años veinte:.

*Observando a países que gozan de nacionalidad definida e integrada (Alemania, Francia, Japón, etc.), se encuentran en ellos la siguientes condiciones: 1º Unidad étnica en la mayoría de la población, es decir que sus individuos pertenecen a la misma raza o a tipos étnicos muy cercanos entre sí. 2º Esa mayoría posee y usa un idioma común, sin perjuicio de poder contar con otros idiomas o dialectos secundarios. 3º Los diversos elementos, clases o grupos sociales ostentan manifestaciones culturales del mismo carácter esencial por más que difieran en aspecto e intensidad de acuerdo con las especiales condiciones económicas y de desarrollo físico e intelectual de dichos grupos. En otros términos, con variación en cuanto a forma, la mayoría de la población tiene iguales ideas, sentimientos y expresiones del concepto estético, del moral, del religioso y del político. La habitación, la alimentación, el vestido, las costumbres en general son las mismas, con diferenciación más o menos aparente que imprimen el mayor o menor bienestar económico de las respectivas clases sociales...*⁴¹⁹

⁴¹⁸ Leif Korsbaek, Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, Universidad Autónoma Indígena de México, (enero-abril, 2007):196.

⁴¹⁹ Manuel Gamio, *Forjando Patria* (México: Ediciones Porrúa,1916), 11.

El comienzo del proceso para la construcción de una identidad nacional, supone la integración de las comunidades indígenas, la homogeneización de la lengua. Y por lo tanto una de las primeras acciones se deriva en la castellanización de millones de indígenas considerando esta meta, como primordial.

Para Manuel Gamio, lo fundamental era hacer del indígena un hombre con el que se pudiera contar en la empresa que era la nación. Para Gamio será con la educación, en especial la castellanización, el medio que servirá en términos de forjar la patria...⁴²⁰

Bajo este proceso delimitador y clasificatorio en la concepción de la figura del indio, se crea el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El INAH fue creado el 3 de febrero de 1939 a instancias del entonces presidente de la república Lázaro Cárdenas quién presentó una iniciativa legal al Congreso con la finalidad de transformar el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en un Instituto con personalidad jurídica y patrimonios propios. Su primer director general fue el antropólogo y arqueólogo Alfonso Caso.⁴²¹

Dentro de las acciones contempladas en los primeros acercamientos hacia las culturas indígenas, pasaron inadvertidas las costumbres y las tradiciones latentes, con vida y vigor al interior de las comunidades a lo largo y ancho de la naciente república.

A lo largo de medio siglo de políticas indigenistas de corte integracionista o asimilacionista, surgidas en el México posrevolucionario y vigentes desde los años treinta hasta inicios

⁴²⁰ Maricruz Romero Ugalde “La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis de la producción del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto nacional Indigenista 1978 - 1987”, (México: ENAH, 1991), 30.

⁴²¹ Conocimientos básicos del INAH, Capacidad de Desarrollo Administrativo y Calidad, INAH, 2009, https://gobiernodigital.inah.gob.mx/Proyectos/servicio_profesional_carrera/temp/conocimientos_basicos_I_NAH.pdf

*de la década de los setenta, se mantuvo el propósito de unificar el país, de homogeneizar culturalmente a la población bajo el ideal de una raza mestiza, con el fin de avanzar juntos hacia el orden y el progreso de la nación...*⁴²²

Los esfuerzos se concentraron en la promoción y exaltación de las culturas indígenas ancestrales, focalizando el interés en mostrar la relevancia que constituían los vestigios como Teotihuacán, Monte Albán o Tula. “...era un imaginario que valorizaba el patrimonio como monumento, no como costumbres y tradiciones...”⁴²³

En diciembre de 1948, por Decreto del presidente Miguel Alemán Velasco, se publica en el Diario Oficial de la Federación, la Ley de creación del Instituto Nacional Indigenista (INI), bajo la dirección de Alfonso Caso.

Para las décadas de los años cuarenta y cincuenta las propuestas de Alfonso Caso se concentraron en conservar el valor fundamental, el respeto a los valores culturales, impulsar los valores lingüísticos, e incorporar a los indígenas al sistema económico nacional, aplicando políticas que permitían direccionar el indigenismo en México.⁴²⁴

*Es indio todo individuo que se siente pertenecer a una comunidad indígena; que se concibe a sí mismo como indígena, porque esta conciencia de grupo no puede existir sino cuando se acepta totalmente la cultura del grupo; cuando se tienen los mismos ideales éticos, estéticos, sociales y políticos del grupo; cuando se participa en las simpatías y antipatías colectivas y se es de buen grado colaborador en sus acciones y reacciones...*⁴²⁵

⁴²² Antonio Zirión, “Un archivo de cine etnográfico mexicano” (Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades: Núm 91, año 42, jul-dic:2021)6

⁴²³ Lidia Girola, “Imaginarios y representaciones sociales: reflexiones conceptuales y una aproximación a los imaginarios contrapuestos”, *Revista de Investigación Psicológica*, no. 23 (jun 2020), http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2223-30322020000100009&script=sci_arttext

⁴²⁴ Maricruz Romero Ugalde “La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis de la producción del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto nacional Indigenista 1978 - 1987”, (México: ENAH, 1991).

⁴²⁵ Alfonso Caso en Leif Korsbaek, Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, Universidad Autónoma Indígena de México, (enero-abril, 2007):204.

El arranque de las actividades de un instituto dedicado a identificar, investigar y difundir las características de las comunidades indígenas, significó el inicio para la proyección de acciones, iniciativas y legislaciones en promoción para la adaptación de la figura del indígena al interior del proyecto de nación. Dentro del Artículo Segundo, se enlistan las funciones del Instituto Nacional Indigenista:

I.- Investigará los problemas relativos a los núcleos indígenas del país;

II.- Estudiará las medidas de mejoramiento que requieran esos núcleos indígenas;

III.- Promoverá ante el Ejecutivo Federal, la aprobación y la aplicación de estas medidas;

IV.- Intervendrá en la realización de las medidas aprobadas, coordinando y dirigiendo, en su caso, la acción de los órganos gubernamentales competentes;

V.- Fungirá como cuerpo consultivo de las instituciones oficiales y privadas, de las materias que conforma a la presente Ley, son de su competencia.

VI.- Difundirá, cuando lo estime conveniente y por los medios adecuados, los resultados de sus investigaciones, estudios y promociones;

VII.- Empezará aquellas obras de mejoramiento de las comunidades indígenas, que le encomiende el Ejecutivo, en coordinación con la Dirección General de Asuntos Indígenas.⁴²⁶

El desarrollo que significa la creación del INI, inaugura un periodo en el cual los intereses sobre las comunidades indígenas establecidas en el territorio nacional, se maximiza. La organización de este proceso, fue sistematizado, desde centros regionales, nombrados Centros Coordinadores Indigenistas (CCI), "...la política indigenista

⁴²⁶ "Ley de Creación del Instituto Nacional indigenista" *Diario Oficial de la Federación*
https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/10667/ley_creacion_ini.pdf

incorporativa se materializa en el trabajo del Instituto a través de la creación y el trabajo de los Centros Coordinadores Indigenistas (CCI)...”⁴²⁷

Resulta oportuno destacar qué, a esta época de curiosidad, corresponden los primeros materiales de cine documental etnográfico que se conocen hasta el momento. La práctica cinematográfica emerge en su forma documental durante este periodo de reestructuración cultural del territorio, instalándose como una herramienta fundamental para la preservación de las culturas.

Muestra de esta primera intervención es el documental *Todos somos Mexicanos*, con la colaboración de creadores artísticos; la dirección la realizó José Arenas, la fotografía estuvo a cargo de Nacho López, con guion de Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo. Esta película es considerada como uno de los primeros trabajos documentales que da cuenta de las primeras prácticas de campo realizadas por el INI.

El escenario de *Todos somos mexicanos*, es el río Papaloapan, y presenta la transformación de las costumbres; capturando el desplazamiento de una comunidad para que en su lugar se realice la construcción de una presa.

La investigadora Maricruz Romero, señala dos producciones, impulsadas por Alfonso Caso.

*...en el decenio del cincuenta cuando Caso contrata a Nacho López para realizar la película “Todos somos mexicanos”, la otra a fines del setenta cuando a través del CCI cora-huichol apoya la producción de la cinta “El peyote en busca de la vida”, dirigida por Peter T. Furst producción del Centro Latinoamericano UCLA Estados Unidos...*⁴²⁸

Durante esta época de promoción, exaltación y construcción de lo mexicano, comienzan las obras de uno de los más grandes ejemplos de las políticas culturales de la

⁴²⁷ Maricruz Romero Ugalde “La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis de la producción del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto nacional Indigenista 1978 - 1987”, (México: ENAH, 1991), 30.

⁴²⁸ Maricruz Romero Ugalde “La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis de la producción del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto nacional Indigenista 1978 - 1987”, (México: ENAH, 1991), 33.

segunda mitad del siglo XX., la construcción del Museo Nacional de Antropología, proyectado entre 1963 y 1964.

El descomunal empuje del Museo Nacional de Antropología, testimonia que el valor cultural, se encuentra focalizado durante esta década en la acumulación del patrimonio material.

*Enclavado en el corazón de Chapultepec, el Museo Nacional de Antropología se edificó sobre una superficie de 70,000 m² [...] Su diseño materializó el respeto a la tradición de los pueblos prehispánicos. Al tiempo que conservó sus valores y constantes culturales, los aplicó con soluciones nuevas y en armonía con materiales, técnicas y necesidades contemporáneas (por ejemplo, emulando los templos prehispánicos, se eligió la piedra como elemento básico de construcción) [...] Desde allí se coordinaron y auspiciaron las exploraciones arqueológicas y etnográficas, se organizó el transporte de grandes piezas desde diversas regiones del país...*⁴²⁹

Mientras que por un lado la capital del país se transformaba con descomunales proyectos arquitectónicos, se presentaron acontecimientos de movimiento social y político, que dieron inicio a los procesos que sustentarían la reivindicación de la figura del indígena. De estos procesos de largo aliento, muchos de ellos siguen vigentes hasta la actualidad.

A finales de los años sesenta y principios de la década de los setenta empezó a cambiar la ideología indigenista, hubo un desplazamiento del integracionismo impuesto hacia el reconocimiento de una sociedad más plural, diversa y multicultural [...] la emergencia de diversas luchas populares, contraculturas juveniles y organizaciones sociales derivadas del movimiento

⁴²⁹ Arquitectura y Construcción, Museo Nacional de Antropología, Secretaría de Cultura https://mna.inah.gob.mx/historia_detalle.php?id=2

*estudiantil de 1968, así como el florecimiento de un arte militante y un cine independiente abiertamente revolucionario...*⁴³⁰

Con el transcurrir de estos procesos de rescate patrimonial inmaterial y con la activación económica de las comunidades indígenas, surge la iniciativa para la creación de un acervo audiovisual con el fin de documentar los hábitos y las costumbres de las comunidades próximas a desaparecer.

Con el objetivo de registrar y organizar las diversas culturas, se crea en el año de 1960, el Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia, con el propósito de crear un acervo de registros cinematográficos.

*El proyecto fue entonces hacer un “rescate audiovisual” de los 56 grupos étnicos del país considerados entonces, empezando por aquellos que estaban más amenazados por su contacto asimétrico con la sociedad dominante, el objetivo no logro completarse, más este proyecto constituye uno de los acervos de cine documental y de antropología visual más exitosos, registrando 43 películas de 23 grupos indígenas de México.*⁴³¹

Estas prácticas, permiten interpretar que en la década de los años sesenta, existía la preocupación por el exterminio cultural que se estaba produciendo, justificado por la práctica instituyente de “la mexicanidad”.

*El objetivo primordial del AEA era crear un extenso registro, una documentación cinematográfica lo más completa posible de las diversas expresiones culturales y las circunstancias sociales de los diversos pueblos indígenas de nuestro país, ante el fuerte temor de que muchos de estos rasgos y manifestaciones desaparecerían o se transformarían drásticamente con el paso del tiempo...*⁴³²

⁴³⁰ Antonio Zirión, Un archivo de cine etnográfico mexicano, 7

⁴³¹ Ana Piño “El documental etnográfico mexicano” en Guadalupe Ochoa, *La construcción de la memoria* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 175.

⁴³² Antonio Zirión, Un archivo de cine etnográfico mexicano, 5

Las reformas en el pensamiento, se hicieron visibles con la adaptación de las políticas, que aunque lenta pero de forma permanente, permitieron la incorporación de la conciencia de alteridad cultural, hasta constituirse como organizaciones indígenas con la meta de impulsar una “conciencia étnica”, que proponía establecer un frente común en defensa a las políticas no incluyentes.

Con el cambio de paradigmas, el INI se fue consolidado, con la apertura de un número mayor de Centros Coordinadores Indigenistas (CCI), incrustados por las diversas regiones de México. Con la apertura de estos centros también se dio impulso a procesos de investigación para en consecuencia dar aumento al conocimiento de las culturas y habitantes del territorio nacional.

En el año de 1977, el Instituto Nacional Indigenista y el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), organizan un programa llamado Ollin Yoliztli, dedicado al fomento de las prácticas culturales y al interior de este programa de impulso a las iniciativas culturales, se organiza el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA).

En 1977 el Instituto Nacional Indigenista estableció formalmente, como parte de sus políticas, un área especializada en el registro audiovisual de los diferentes aspectos culturales, económicos y sociales de la población indígena, que pretendía apoyar actividades de investigación antropológica, dedicadas a la difusión de la cultura e identidad de las comunidades indígenas. Se trató de contar con una política orientada al fortalecimiento de la conciencia nacional a través del respeto al pluralismo étnico; para realizarlo se creó el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), cuyo objetivo fue “fomentar el derecho de los grupos étnicos a preservar, transformar y desarrollar sus culturas, sin que esto constituyera un obstáculo para que hicieran valer sus reivindicaciones económicas y sociales...”⁴³³

⁴³³ Guía General de Acervos. Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México, (México: CDI, 2003), 16.

Esta iniciativa del INI, para asegurar la preservación de los modos de vida, concentró sus esfuerzos, primero en el registro del folklore, las fiestas, y los rituales como reflejo de la cosmovisión de los pueblos y segundo en los procesos de fractura y choque que provocaron las experiencias civilizatoria al interior de los pueblos originarios. Estas actividades se concentraban en realizar la tarea de recolección de datos, aunque poco a poco los intereses se fueron expandiendo.

...cuando se funda el archivo, el proyecto era verdaderamente de un conductismo feroz; se forma con la idea de recoger las expresiones indígenas para clasificarlas y guardarlas para investigadores..., Recogían imágenes de fiestas, de cosechas, de modos de vida, sin ningún orden, simplemente para acumular material...⁴³⁴

De acuerdo con Antonio Ziri3n, aunque la tarea primordial del AEA, consistía en la recopilación de material audiovisual, para el cumplimiento de una comisi3n institucional, el esp3ritu humano permiti3 la emergencia de miradas particulares y visiones 3nicas que detonaron investigaciones etnogr3ficas, experiencias interculturales y propuestas est3ticas, que resultarían fundamentales en posteriores producciones.⁴³⁵

Este proyecto que tuvo como prop3sito crear una documentaci3n cinematogr3fica lo m3s completa posible de las diversas expresiones culturales y las circunstancias sociales de los diversos pueblos indígenas de nuestro pa3s ante el fuerte temor de que muchos de estos rasgos y manifestaciones desaparecerían o se transformarían con el paso del tiempo, desatentos a las condiciones de existencia de las comunidades indígenas.⁴³⁶

⁴³⁴ Maricruz Romero Ugalde "La antropología en el cine etnogr3fico institucional. An3lisis de la producci3n del Archivo Etnogr3fico Audiovisual del Instituto nacional Indigenista 1978-1987", (M3xico: ENAH, 1991), 35.

⁴³⁵ Antonio Ziri3n, UN archivo de cine etnogr3fico, 7

⁴³⁶ Rodrigo D3az Cruz, Presentaci3n Redescubriendo el Archivo Etnogr3fico Audiovisual 1:48:19

Paulatinamente durante los años noventa, comienzan a emerger grupos organizados que dan cuenta de las transformaciones en las identidades sociales. Estas agrupaciones poco a poco se convirtieron en colectivos. Los grupos obreros, los estudiantes, los defensores del medio ambiente, las defensoras de los derechos de las mujeres, y cada vez más alteridades se sumaron a las prácticas organizadas para expresar sus características y exigir sus derechos.

A manera de esclarecimiento José Bengoa, identifica que, en la última década del siglo XX., proliferaron los movimientos de apertura sobre el panorama indígena:

En este contexto ocurre el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación en Chiapas el primero de enero de 1994, poniendo de manifiesto uno de los puntos más altos y expresivos de la conciencia de los pueblos indígenas sobre sus derechos. [...] es visible que los grupos indígenas son en la actualidad uno de los actores principales en la escena política. “La “cuestión indígena” ha debido ser incorporada a las “agendas políticas” de todos los programas de gobierno.”⁴³⁷

Durante este complejo proceso de adecuación en la escena social y política, la actividad cinematográfica, ha servido una vez más a varios fines: como técnica de registro, como dispositivo de manifestación social, como espacio de experiencias sensibles y como propuesta estética de cada uno de los realizadores audiovisuales.

Así lo describe Rodrigo Díaz “...las representaciones tienen una enorme fuerza performativa pues suponen implicaciones epistemológicas supuestos ontológicos y por lo tanto consecuencias normativas, valorativas y jerárquicas...”⁴³⁸

Para el transcurso del siglo XXI, el orden del registro, y producción audiovisual se observa desde la norma y valoración política, colocando el respeto y la salvaguarda a los derechos humanos como una de las razones fundamentales para la producción.

Las investigadoras Miriam Solís y Patricia Fortuny, refieren el siguiente anclaje “...ser indígena es casi sinónimo de ser víctima de abusos a los derechos humanos...”⁴³⁹

⁴³⁷ José Bengoa, “La emergencia indígena en América Latina”, 23-24

⁴³⁸ Rodrigo Díaz Cruz, presentación del libro Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual,

El reconocimiento de víctima potencial, se verifica en la consolidación de mecanismos jurídicos para la defensa de las injusticias políticas y culturales.

El artículo 2 Constitucional, en el año de 2001,⁴⁴⁰ es reformado para ofrecer una determinación que supone un nuevo margen, al limitar un pueblo indígena como aquel que descende de poblaciones que habitaban en el territorio antes de la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales o parte de ellas.

La conciencia de su identidad indígena deberá ser criterio fundamental para determinar a quienes se aplican las disposiciones sobre pueblos indígenas. Son comunidades integrantes de un pueblo indígena, aquellas que formen una unidad social, económica y cultural, asentada en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres⁴⁴¹

En este artículo se despliegan ocho criterios correspondientes a valores etnolingüísticos y de asentamiento, que intentan dar claridad al derecho constitucional que tienen los pueblos indígenas sobre la libre determinación. Destaca, para esta investigación el apartado número cuatro.

IV. Preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad.⁴⁴²

El resultado de la presencia cada vez más organizada de comunidades originarias, en proceso de lucha para obtener la figura política con carácter de ejercer la autodeterminación, impulsa una reforma más que resulta en una nueva propuesta de Ley, presentada en el año 2003, siendo presidente Vicente Fox Quesada y publicada en el

⁴³⁹ Mirian Solís Lizama, Patricia Fortuny Loret de Mola, "Otomíes hidalguenses y mayas yucatecos. Nuevas caras de la migración indígena y viejas formas de organización" en *Migraciones internacionales*, Colegio de la Frontera Norte, A.C. (julio-diciembre, 2010):105.

⁴⁴⁰ Reformado D.O.F., el 14 de agosto de 2001.

⁴⁴¹ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, www.nacionmulticultural.unam.mx/edespig/diagnostico_y_perspectivas/leyes_declaraciones/9%20PROCURACION%20JUSTICIA/ARTICULO%202%20DE%20LA%20CONST.pdf

⁴⁴² Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos, Artículo 2º Gobernación, <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/articulos/2.pdf>

Diario Oficial de la Federación el 21 de mayo de 2003; Ley de la *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*.

Esta nueva Ley, en su Capítulo 1 artículo 3, enumera los principios con los que se debe regir el funcionamiento de la Comisión Nacional de Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

I. Observar el carácter multiétnico y pluricultural de la Nación;

II. Promover la no discriminación o exclusión social y la construcción de una sociedad incluyente, plural, tolerante y respetuosa de la diferencia y el diálogo intercultural;

III. Impulsar la integridad y transversalidad de las políticas, programas y acciones de la Administración Pública federal para el desarrollo de los pueblos y comunidades indígenas;

*VI.- Consultar a pueblos y comunidades indígenas cada vez que el Ejecutivo Federal promueva reformas jurídicas y actos administrativos, programas de desarrollo o proyectos que impacten significativamente sus condiciones de vida y su entorno.*⁴⁴³

En el mismo año 2003, el 13 de marzo, se publica una ley necesaria para acompañar la creada Comisión; la Ley de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, que reconoce y protege los derechos lingüísticos individuales y colectivos de los pueblos y comunidades indígenas.

Se identifican dos artículos pertinentes para esta investigación:

Artículo 3. Las lenguas indígenas son parte integrante del patrimonio cultural y lingüístico nacional. La diversidad de lenguas indígenas es una de las principales expresiones de la composición pluricultural de la Nación Mexicana.

Artículo 9. Es derecho de todo mexicano comunicarse en la lengua de la que sea hablante, sin restricciones en el ámbito

⁴⁴³ “Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas” <https://conocer.gob.mx/wp-content/uploads/2017/05/LEY-DE-LA-COMISION-NACIONAL-PARA-EL-DESARROLLO-DE-LOS-PUEBLOS.pdf>

*público o privado, en forma oral o escrita, en todas sus actividades sociales, económicas, políticas, culturales, religiosas y cualesquiera otras.*⁴⁴⁴

Con la adherencia de esta Ley, se crea el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), como un organismo público descentralizado con personalidad jurídica y patrimonio propio, con el objetivo de promover el fortalecimiento, la preservación y el desarrollo de las lenguas indígenas habladas en el territorio nacional. Con este organismo se propone impulsar el conocimiento y disfrute de la riqueza cultural de la Nación, así como de asesorar a los tres órdenes de Gobierno para articular las políticas públicas fundamentales.⁴⁴⁵

El INALI, sustenta entre sus atribuciones, diseñar estrategias e instrumentos para el desarrollo de las lenguas indígenas nacionales, en coordinación con los tres órdenes de gobierno y con los pueblos y comunidades indígenas; así como la de salvaguardar el derecho de comunicarse en la lengua elaborar y promover la producción de gramáticas, la estandarización de escrituras, la promoción de lectoescritura en lenguas indígenas nacionales, así como promover investigación básica y aplicada para mayor conocimiento de las lenguas indígenas nacionales y promover su difusión.

En los procesos de actualidad, al interior de la terminología “comunidades indígenas”, confluyen diversas luchas; por los derechos de los pueblos, por el respeto a los usos y costumbres, por la libre autodeterminación y por el uso de la lengua, que fundamenta la articulación de organizaciones y colectivos.

Hasta este momento, la pertinencia de citar los diversos procesos en el devenir legislativo se considera necesario para con ello identificar y comprender la aplicación de las políticas culturales, ordenan los modos de pensamiento y por tanto las modalidades de acercamiento de la producción audiovisual para hacer notar con mayúsculas y en negritas, que la urgencia para la suma de esfuerzos disciplinares para la defensa de los procesos comunitarios, los cuales hacen emerger los imaginarios sobre y entre los pueblos originarios, es un impulso para la producción contemporánea.

⁴⁴⁴ “Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas”

⁴⁴⁵ Norma de Escritura de la lengua Hñāññu (Otomí) Secretaria de Cultura INALI, 151 <https://site.inali.gob.mx/Micrositios/normas/otomi.html>

El material filmado desde el Archivo Etnográfico Audiovisual, que suma aproximadamente 50 películas producidas entre 1978 y 1995. En la actualidad forma parte del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, creado en el año de 2002, con la finalidad de resguardar hasta la actualidad, 3 mil cintas cinematográficas y 13 mil videos, producidas por el INI, la CDI y el INPI.

El recorrido realizado, constituye un esfuerzo por escoltar la participación de las producciones de cine documental etnográfico, durante la intrincada marcha para la construcción de los imaginarios entorno a la figura del indígena, la comunidad y la preservación de las lenguas.

4.2.1 La comunidad hñähñu del Valle del Mezquital

Al interior del territorio mexicano se consideran setenta y un grupos étnicos. En el estado de Hidalgo, se localizan grupos etnolingüísticos de origen: otomí,⁴⁴⁶ nahua y tepehua, portadores de prácticas que permiten la observación de tradiciones culturales.

*Aun cuando el estado de Hidalgo ocupa uno por ciento del territorio nacional, la presencia indígena es significativa, ya que comprende alrededor de tres por ciento con respecto al resto del país. Ello indica que en un espacio territorial de dimensiones no muy extensas se desarrollan formas de reproducción cultural que sorprenden. Con la población indígena de 339, 866 hablantes, de las tres lenguas que existen en el estado náhuatl, otomí y tepehua, la diversidad cultural se plasma no sólo en sus expresiones materiales, sino en sus saberes y en la aplicación de éstos en todas sus actividades.*⁴⁴⁷

Algunas propuestas de investigación sitúan a los otomíes como la etnia de mayor antigüedad en el centro de México.⁴⁴⁸

Alrededor del año 900 llegaron al sur del actual estado de Hidalgo grupos tolteca-chichimeca que se asentaron en el pueblo otomí de Mamenhi y fundaron Tollan, el centro político administrativo más importante de la periferia del norte del valle del Mezquital y la Sierra Madre Oriental (Metzititlán, Tenango de Doria y Huehuetla). A la caída de Tula, que coincide con el arribo

⁴⁴⁶ el pueblo nahuatl como lengua maestra, se encargó de darle una nomenclatura a cada uno de los grupos étnicos de acuerdo a sus habilidades, es de esa manera como surge la determinación otomí, que deriva de otomitl quiere decir “el que camina con flechas”. En una reunión ocurrida el 30, 31 de mayo y 1 de junio de 1984, se reunieron representantes de las unidades de educación indígena, nombrando al encuentro como “La Unificación de criterios para la escritura y el habla de la lengua otomí”. Al hablar la lengua otomí existen variantes dialectales. Hñähñu es quien habla con ayuda de la nariz. Para las expresiones en hñähñu, se utiliza la absorción del aire para la expulsión del sonido. Respetando todas las variantes dialectales. A partir del encuentro se reconoce el Hñähñu del Valle del Mezquital.

⁴⁴⁷ Lourdes Báez Cubero, Gabriela Garret, et. al. Coord. Los Pueblos Indígenas de Hidalgo. Atlas Etnográfico. Gobierno del Estado, INAH, 2012, 35

⁴⁴⁸ Arturo Vergara Hernández, Los hñähñu u otomí del estado de Hidalgo, una visión a vuelo de pájaro. Boletín científico, Magotzi, <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n5/e6.html>

*de los chichimecas de Xólotl, la facción otomí de esta ciudad se adentro en el valle de México y fundó Xaltocan, capital política de las regiones otomíes en el Mezquital, la Teotlalpan, la Sierra Norte de Puebla y Metztlán. En esta segunda diáspora, algunos otomíes llegaron hasta Yahualica en la Huasteca hidalguense.*⁴⁴⁹

Asimismo, se localiza la propuesta del investigador David Wright, quien concentra sus esfuerzos en la ubicación e interpretación de códices y manuscritos que se conservan hasta nuestros días, para, a partir de estas fuentes primarias realizar estudios lingüísticos⁴⁵⁰ y con ello sumar información que permita realizar un estudio a profundidad de los asentamientos humanos en la región centro.

*Durante el siglo XVI los hablantes de otomí vivían en una amplia zona del Centro de México..., La región centroamericana constituye el núcleo geográfico de los hablantes del otomí. También se incluye el Bajío, en el sur de los estados de Guanajuato y Querétaro; los asentamientos otomíes abajeños resultaron de la expansión de grupos otomíes después de la Conquista...*⁴⁵¹

Dando un salto, fue posible localizar indicios de los otomíes en publicaciones de las primeras expediciones antropológicas en el transcurso de la década de 1930, es importante mencionar, que las exploraciones se encuentran situadas en las poblaciones más cercanas a las vías de comunicación. La comunicación con poblaciones más alejadas se hizo posible con el espíritu progresista en la segunda mitad del siglo XX.

Al parecer, la indiferencia que inspiraban a sus contemporáneos prehispánicos, es la misma con que se les mira en todo aquello que a su origen y descendencia se refiere. Sin

⁴⁴⁹ Arturo Vergara Hernández, Los ñhã-ñhú u otomí del estado de Hidalgo, una visión a vuelo de pájaro. Boletín científico, Magotzi, <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n5/e6.html>

⁴⁵⁰ David Charles Wright Carr, El papel de los otomíes en las culturas del Altiplano Central: 5000 a.C. – 1650 d. C., 1995

⁴⁵¹ David Charles Wright Carr, tesis Vol. 1,15

*embargo, parece ser que movimientos migratorios venidos del Norte los empujaron hasta los bordes orientales del Altiplano Central, donde los encontraron los españoles ocupando los límites occidentales del Estado de Veracruz.*⁴⁵²

En la actualidad el pueblo otomí, se encuentra establecido en ocho estados de la República Mexicana: Michoacán, Estado de México, Querétaro, Guanajuato, Hidalgo, Puebla, Veracruz y Tlaxcala.⁴⁵³

Para este ejercicio indagatorio, los esfuerzos se concentran en la zona geográfica delimitada como El Valle del Mezquital⁴⁵⁴, y que comprende los municipios de Zimapán, Nicolás Flores, Tecozautla, Tasquillo, Ixmiquilpan, El Cardonal, Huichapan, Alfajayucan, Santiago de Anaya, Nopala, Chapatongo, Chilcuautila, Mixquiahuala, Francisco I. Madero, San Salvador, Actopan, Tepetitlán, Tezontepec, Tetepanco, Ajacuba, El Arenal, Tula de Allende, Tlaxcoapan, Atitalaquia, San Agustín Tlaxiaca, Tepeji del Río y Atotonilco de Tula.

En el devenir de la comunidad hñähñu del Valle del Mezquital, se registran dos proyectos de organización impulsados por el Estado y acondicionados para combatir la pobreza⁴⁵⁵ y la marginación que de manera histórica y sistemática se presenta en la comunidades indígenas y la comunidad otomí no es excepción. El primero, Patrimonio Indígena del Valle del Mezquital (PIVM) y El segundo, el Consejo Supremo Hñähñu (CSH).

⁴⁵² Vicente T. Mendoza, *Música Indígena Otomí. Investigación Musical en el Valle del Mezquital 1936* (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo: 1951), 379.

⁴⁵³ Atlas de los pueblos indígenas de México, INPI, <http://atlas.inpi.gob.mx/otomies-ubicacion/>

⁴⁵⁴ Raúl Guerrero Guerrero, plantea que es posible delimitar el Valle del Mezquital bajo dos criterios: uno geográfico, distinguido por un triángulo formado por las localidades de Tula; Actopan e Ixmiquilpan y otro étnico sumando municipios hasta la colindancia con el estado de México, y Querétaro.

⁴⁵⁵ Carlos Augusto Hernández Armas en *Otomíes del Mezquital*, reflexiona sobre las causas del fenómeno de la pobreza son multifactoriales y arcaicas; primero el uso del otomí como mano de obra bajo el dominio español y la labor evangelizadora, después la aparición de acaparadores y agiotistas, más tarde la explotación por empresas benefactoras y empresarios externos, además de las alianzas políticas que buscan el beneficio individual. "...han construido un círculo económico en el que la fuerza de trabajo y la expresión artística se fuga del entorno para el enriquecimiento de otros, mientras que se condena a los pueblos a continuar con su empobrecimiento..."

La designación del Valle del Mezquital como Patrimonio Indígena, (PIVM), dispuesto así por el presidente Miguel Alemán Valdés, creado como una agencia para promover y gestionar el desarrollo e integración económica de la población indígena, surge con el objetivo de proyectar soluciones a las problemáticas de una de las regiones más deprimidas del país.

*En 1951, por decreto presidencial y a partir de serias recomendaciones de antropólogos mexicanos entre ellos Manuel Gamio, se denominó al Valle del Mezquital como patrimonio indígena.*⁴⁵⁶

En los primeros años en el funcionamiento del PIVM, los rendimientos económicos estuvieron captados por los caciques de la región. Es en el año de 1970, durante en sexenio del presidente Luis Echeverría, que se realiza un cambio en la administración, nombrando al antropólogo Maurilio Muñoz Basilio, como director del PIVM. Esta etapa se identifica uno de los primeros impulsos al fortalecimiento igualitario de las comunidades.⁴⁵⁷

*Maurilio Muñoz, promovió la formación de liderazgos y maestros rurales que representaban a sus comunidades como líderes legítimos, y que podían representar a sus pueblos como iguales frente a otros funcionarios del gobierno o agentes políticos...*⁴⁵⁸

Entre las acciones derivadas desde estas organizaciones durante la gestión de Maurilio Muñoz, se cuentan: el establecimiento de escuelas secundarias, telesecundarias, escuelas técnicas agropecuarias, y preescolares bilingües; además de promover los servicios básicos como el agua potable, la construcción de caminos, instalaciones para dotar de

⁴⁵⁶ Miriam Solís Lizama y Patricia Fortuny Loret de Mola, “Migraciones internacionales” vol.5 núm. 4 julio-diciembre 2010, 108

⁴⁵⁷ Salomón Nahmad Sittón. Introducción a los diarios de campo de Maurilio Muñoz en los estudios y reacomodos de la población mazateca y chinanteca dela presa Miguel Alemán de Temazcal, Oaxaca, CIESAS Unidad pacífico Sur, 9

⁴⁵⁸ Miriam Solís Lizama y Patricia Fortuny Loret de Mola, “Migraciones internacionales” vol.5 núm. 4 julio-diciembre 2010, 108

energía eléctrica, el acondicionamiento de centros de salud, la implementación de sistemas de riego, becas estudiantiles y desayunos escolares.

Con el término del sexenio de Luis Echeverría, también se presenta un cambio en la administración y por tanto una modificación en las gestiones del PIVM, hasta su desaparición en la década de 1980.⁴⁵⁹

El proyecto que destaca, con Maurilio Muñoz, en su figura de Vocal del PIVM, y que hasta la actualidad continúa funcionando es el Consejo Supremo Hñähñu (CSH),⁴⁶⁰ formado en el año de 1975, con el objetivo primordial de vincular a la comunidad indígena con el gobierno.⁴⁶¹

*...el Consejo serviría como intermediario entre los indígenas y el gobierno, con el objetivo de controlar las demandas, contando cualquier otra forma de organización, puesto que el Consejo sería la única instancia con representación ante las autoridades...*⁴⁶²

En el espacio presente, El Consejo Supremo Hñähñu, se encuentra integrado, en su mayor parte por los herederos del pensamiento de Maurilio Muñoz, y desde 2018 se encuentra dirigido por Anayeli Mejía⁴⁶³. Identifica en sus áreas de gestión: la conservación de la lengua, el impulso de las tradiciones, el desarrollo económico, la atención a la migración, y la igualdad de género.⁴⁶⁴

Otro de los factores de cambio radical al interior de las comunidades del Valle, ha sido el flujo migratorio, que desde los años cincuenta se mantiene con gran dinamismo. Las

⁴⁵⁹ Lourdes Báez Cubero y Beatriz Moreno Alcántara, Organización social y política en Acaxochitlán y el Valle del Mezquital, en Lourdes Báez Cubero, Gabriela Garret, et. al. Coord. Los Pueblos Indígenas de Hidalgo. Atlas Etnográfico. Gobierno del Estado, INAH, 2012, 170.

⁴⁶⁰ Facebook del Consejo Supremo Hñähñu, <https://www.youtube.com/channel/UCKvr712HVPoFHwFimUk3xjQ>

⁴⁶¹ Aline Suárez del Real Islas, Las elecciones de integrantes del Consejo Supremo son un triunfo frente a la "doble discriminación", Global Press Journal, <https://globalpressjournal.com/americas/mexico/council-leaders-election-victory-double-discrimination/es/>

⁴⁶² Lourdes Báez Cubero y Beatriz Moreno Alcántara, Organización social y política en Acaxochitlán y el Valle del Mezquital, en Lourdes Báez Cubero, Gabriela Garret, et. al. Coord. Los Pueblos Indígenas de Hidalgo. Atlas Etnográfico. Gobierno del Estado, INAH, 2012, 171.

⁴⁶³ Aline Suárez del Real Islas, Las elecciones de integrantes del Consejo Supremo son un triunfo frente a la "doble discriminación"

⁴⁶⁴ Miriam Solís Lizama y Patricia Fortuny Loret de Mola, "Migraciones internacionales" vol.5 núm. 4 julio-diciembre 2010, 108

pocas oportunidades de desarrollo empujan a los pobladores otomíes a emigrar a la capital del estado, a la capital del país o hacia los Estados Unidos.

...el INEGI reporta que para el año 2011 la emigración ascendió a casi 70,000 personas en el estado de Hidalgo y aunque esta cifra únicamente representa un poco más del 2 por ciento de los emigrantes a nivel nacional, esto se magnifica en las comunidades que prácticamente dependen del capital de las remesas, lo que conlleva a que el imaginario de éxito de los adolescentes se construya a partir del sueño americano...⁴⁶⁵

Sin embargo, aún con la transformación de las prácticas económicas, resultan insuficientes los impulsos para realizar cambios significativos; nutrición, salud, educación, conocimiento y fomentar el desarrollo individual, social y comunitario.

La proyección de progreso, se manifiesta en el acceso a bienes, es fácil observar la fluidez del dinero proveniente de las remesas, no obstante los conocimientos y las vías para el mejoramiento de las condiciones de vida son muy pocos.⁴⁶⁶

La lengua otomí constituye la séptima lengua indígena más hablada en México. En la lengua otomí, se identifican nueve variantes: otomí de la Sierra, otomí bajo del noroeste, otomí del oeste, otomí del Valle del Mezquital, otomí de Ixtenco, otomí de Tilapa o del sur, otomí del noroeste, y otomí del centro.⁴⁶⁷

Cada una de estas variantes presentan diferentes autodenominaciones, correspondiendo al otomí del Valle del Mezquital las designaciones: hñähñu, ñanhú, ñóhnño, ñanhmu.⁴⁶⁸ “...se llaman a sí mismos HÑÄ HÑÜ de HÑÁ que significa hablar y HÑÜ nariz, es decir los que hablan con la nariz, los que hablan la lengua nasal...”⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ Carlos Augusto Hernández Armas, Otomíes del Valle del Mezquital: Retos ante la preservación ola transformación de una cultura, Boletín científico Divulgare, UAEH <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/actopan/n5/e3.html>

⁴⁶⁶ Carlos Augusto Hernández Armas, Otomíes del Valle del Mezquital: Retos ante la preservación...

⁴⁶⁷ INALI, Catálogo de las lenguas Indígenas Nacionales, https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/l_otomi.html

⁴⁶⁸ INALI, Catálogo de las lenguas Indígenas Nacionales,

⁴⁶⁹ Élfego Nicolás Rodríguez ¿Nhähñu u otomí? La lengua hñähñu, su estudio y uso cotidiano. Facebook Centro de las artes de Hidalgo, 17 de septiembre de 2020

Los otomíes, constituyen en el espacio contemporáneo, importantes comunidades y se consideran como el quinto grupo indígena de mayor número de hablantes en el país, se reconocen desde su identidad étnica, construida durante un largo proceso en resistencia al aparato institucional.

*A pesar de todo los adjetivos adversos de una historia negra real o inventada, a pesar de haber sido perseguidos, despojados, humillados y utilizados a través de los siglos, el pueblo otomí es un pueblo vivo, con una identidad cultural robusta. Actualmente se habla en otomí, se piensa en otomí y se ejerce la cultura otomí, ya sea en Hidalgo, en algunos estados del interior del país o incluso en el extranjero...*⁴⁷⁰

Históricamente, la región ha sido azotada por condiciones de pobreza y alta marginación. En las estimaciones de pobreza en México que realizó el INEGI en el año 2012, en la región del Valle del Mezquital, se determina que del 50 al 70 por ciento de los habitantes de las comunidades, se encuentran en situación de pobreza.

El pueblo otomí, hasta ahora, permanece sometido a las clases dominantes y al Estado mexicano en sus diferentes niveles. La organización comunitaria aunque prevalece, requiere de mecanismos que permitan desde la autodeterminación: el uso de la lengua en los medios de comunicación y la autonomía en la educación, seguridad y administración interna de los pueblos.⁴⁷¹

<https://www.facebook.com/ceahgo/videos/h%C3%B1ah%C3%B1u-u-otom%C3%AD-la-lengua-h%C3%B1ah%C3%B1u-su-estudio-y-uso-cotidiano/3451657961557641/>

⁴⁷⁰ Arturo Vergara Hernández, Los ñha-ñhú u otomí del estado de Hidalgo, una visión a vuelo de pájaro. Boletín científico, Magotzi, <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n5/e6.html>

⁴⁷¹ Miriam Solís Lizama y Patricia Fortuny Loret de Mola, “Migraciones internacionales” vol.5 núm. 4 julio-diciembre 2010, 109

4.2.2 La comunidad “El águila”, Municipio de Santiago de Anaya

El águila, es una localidad perteneciente al Municipio de Santiago de Anaya, localizado en el Valle del Mezquital.

El municipio de Santiago de Anaya, esta compuesto por veintiún comunidades; El Águila, La Blanca, Cerritos, El Encino, González González, González Ortega, Guerrero, Hermosillo, Lomas de Guillén, El Mezquital, Ejido del Mezquital, El Palmar, Patria Nueva, El Porvenir, Santa Mónica, El Sitio, El Xitzo, Yolotepec, Zaragoza, El Jagüey y la Cabecera Municipal Santiago de Anaya.⁴⁷²

Esta comunidad, se localiza a una altura de 2,136 metros sobre el nivel del mar, se ubica a 6.7 kilómetros de la localidad de Yolotepec, y a 11,4 kilómetros de la cabecera municipal, Santiago de Anaya.

El Águila, se cuenta como una localidad indígena y rural, en el que la economía se fundamenta en la subsistencia, soportada por el trabajo agrícola de temporal. Se encuentra considerada como un pueblo de alto grado de marginalidad, regida en sus prácticas por el cultivo de maíz.⁴⁷³

La flora característica en este clima semidesértico son las plantas xerófilas que engloban a las cactáceas, como el maguey, mezquites, nopal, y los distintos agaves. Entre la fauna representativa se encuentran; el conejo, zorrillo, coyote, liebre, armadillo, xincoyote, tlacuache, ardilla, víbora de cascabel, lagartijas, águila, halcón, y paloma, así como insectos; escamoles, xahués, gusanos de maguey, gusanos de nopal, chinicuiles y chicharras.⁴⁷⁴

La vida cotidiana de los pobladores de El águila, se desarrollaba en habitaciones construidas con pencas de maguey, carrizo, adobe o piedra, rodeadas de órganos, magueyes o nopales; estos materiales de construcción, así como la disposición de las

⁴⁷² Plan Municipal de Desarrollo Santiago de Anaya, 2016-2020, http://planestataldedesarrollo.hidalgo.gob.mx/pdf/PMD/055-SANTIAGO_DE_ANAYA/PMD_Santiago_de_Anaya.pdf

⁴⁷³ Lourdes Báez Cubero y Beatriz Moreno Alcántara, Economía indígena en el contexto de la globalización, 177

⁴⁷⁴ Reporte de Investigación No. 2 ¡Todo lo que corre y vuela a la cazuela! Universidad del Claustro de Sor Juana: Colegio de gastronomía), 15

habitaciones se ha ido modificando y en la actualidad el tabique cuadrado gris y el cemento son los materiales utilizados en para la construcción.

Los utensilios tradicionalmente están hechos con madera y fierro; utilizan el arado, garrocha hacha, pizcador, macheta, cuchillo, telares, malacates, metlapiles, molcajetes, cazuelas, ollas, jícaras, tecomates aventadores de palma, oloterías para desgranar la mazorca, chuntes para cargar objetos, cántaros y morrales.⁴⁷⁵

Hasta el año 2020, el número de habitantes se contabilizaba en 216 personas, todas de hogares indígenas y hablantes de hñähñu,⁴⁷⁶ aunque otras fuentes refieren que el porcentaje de hablantes de hñähñu, está disminuyendo.

Las familias tienen diversas actividades. El padre es el que realiza la actividad principal, apoyado por alguno de sus hijos, la madre, mantiene el hogar limpio, prepara la comida y se dedica a la crianza usando todas las enseñanzas de sus madres compartiendo las costumbres compartidas por la comunidad, mientras los maridos buscan el sustento.⁴⁷⁷

De esta manera la organización social y las relaciones entre los seres que integran una familia y una comunidad, componen la base para la organización de las tareas diarias. El sujeto hñähñu, es un actor social dentro de su comunidad, manteniéndose vigente el sistema de cargos y mayordomías como una práctica regidora que mantiene la unión y la coerción en la comunidad.

De esta manera, la organización familiar, representa el núcleo central de las tradiciones culturales, y es en este núcleo fundacional, el lugar de recreación de los saberes y prácticas alimentarias de una comunidad en este caso hñähñu.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Guerrero, 233.

⁴⁷⁶ Pueblos de América, “El Águila, Santiago de Anaya”, <https://mexico.pueblosamerica.com/i/el-aguila-20/>

⁴⁷⁷ Reporte de Investigación No. 2 ¡Todo lo que corre y vuela a la cazuela! Universidad del Claustro de Sor Juana: Colegio de gastronomía), 45.

⁴⁷⁸ Lourdes Báez Cubero y Beatriz Moreno Alcántara, Organización social y política en Acaxochitlán y el Valle del Mezquital, en en Lourdes Báez Cubero, Gabriela Garret, et. al. Coord. Los Pueblos Indígenas de Hidalgo. Atlas Etnográfico. Gobierno del Estado, INAH, 2012, 147.

4.2.3 Del ciclo alimentario al ciclo gastronómico

En el acto de comer, desde tiempos inmemoriales, es posible observar las particularidades del territorio de establecimiento de un pueblo; también es posible sumar a las características geográficas, el despliegue de la memoria y con ella un universo de elementos, valores simbólicos y valores estéticos.

La comida y sus variaciones, se corresponden al medio ambiente, a la temporalidad, al procedimiento para la obtención de recursos, al empleo de los utensilios y a las técnicas empleadas para su preparación. Este largo proceso permite identificar que las actividades que rodean a la comida adquieren múltiples formas, así como un múltiple de significados, expresados en los usos de la comida, donde se observan estrategias de acomodo, negociación y resistencia cultural.⁴⁷⁹

Para realizar un procedimiento indagatorio alrededor de la comida de regiones y geografías únicas vinculado a los procesos culturales; ha surgido la denominación de proceso biocultural o proceso biosocial, que permite estudiar y comprender las transformaciones sociales a partir del reajuste de los recursos naturales, culturales y sociales de las poblaciones, durante generaciones y que además permiten la preservación de prácticas.

La cocina de los pueblos indígenas es un ejemplo del profundo conocimiento y aprovechamiento integral de los recursos naturales relacionados con su ciclo de la vida [... la práctica culinaria, para generar platillos y bebidas en los que se han plasmado sus estrategias de adaptación frente a situaciones y contextos de una historia dinámica interiorizada en la memoria y costumbres alimenticias. Así, la relación hombre-naturaleza-sociedad no sólo puede interpretarse como la capacidad de adaptarse y organizarse, sino como un esfuerzo por mantener la

⁴⁷⁹ Catherine Good Esthelman. Perspectivas antropológicas sobre la comida y la vida ceremonial en el México moderno. Comida y cultura en México,

*tradición como herencia y también como práctica encaminada a la acción social y al desarrollo de nuevas creaciones...*⁴⁸⁰

La alimentación de las comunidades otomíes, ha supuesto un proceso de transformación y aprovechamiento del medio de subsistencia.

En el primer estrato se coloca aquello que requiere ser cultivado y atendido; el maíz en forma de tortilla, tamales, atole, elotes cocidos o asados; el frijol, alverjón, garbanzo y chiles, la carne de pastoreo se disfruta en los días de fiesta.

En un segundo estrato se incluyen de forma valiosa los alimentos de temporal, aquello que es recolectado; nopales, quelites, malvas, flores de garambullo, palma, maguey, escamoles, guiges, chinicuiles, xahués.

Y en un tercero, los obtenidos de la cacería; zorrillo, conejo, liebre, víbora, armadillo, tejón, rata de campo, lagartija.

Como bebida, el pulque, se consume en todas sus comidas, "...el complemento indispensable de la ración alimenticia lo constituye el pulque, el cual es comprado o bien muchas personas raspan sus propios magueyes..."⁴⁸¹ se utilizar para condimentar; la sal, el tequesquite, y algunas hierbas comestibles, como la hierba de venado, el papaloquelite, orégano, cilantro, perejil, y otros condimentos para sazonar.⁴⁸²

...nuestra alimentación siempre fue de un solo plato fuerte, podría ser un plato de malvas, una gorda martajada y una jícara de pulque; en la cocina hñähñu original no se guisaba con aceite, esporádicamente con manteca, asimismo el indígena hñähñu siempre tiene comida de acuerdo a las estaciones del año, en primavera, una gran variedad de quelites y nopales; en verano otra variedad de quelites aunado a la fauna silvestre; en otoño un poco

⁴⁸⁰ Edith Yesenia Peña Sánchez, "La comida hñähñu. Entre el árbol de las maravillas, insectos, pájaros y tlacuaches..." *Arqueología Mexicana*, septiembre-octubre (2011) arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-cocina-hnahnu-entre-el-arbol-de-las-maravilla

⁴⁸¹ Guerrero, 225.

⁴⁸² Guerrero, 226.

de elotes, ya empiezan los granos a secarse; en invierno los granos están listos.

Hasta antes de la década de los 60, así transcurría nuestra vida, aprovechábamos todo lo que estaba a nuestro alrededor, algunas cocinas estaban hechas de penca, la mayoría de las familias adaptaban una cocina bajo la sombra de un árbol o le podían techo a la penca, o de quiote o de palos de mezquite; algunas veces se cercaba igual con quiotes, palos u órganos, la familia se levantaba en cuanto empezaba a clarear el día dormían en cuanto el sol se ocultaba, no había luz eléctrica, las mujeres se levantaban y prendían el fuego con barañitas que colocaban sobre brasas, mismas que el día anterior habían guardado, o sea, desenterraban las brasas de la ceniza para hacer fuego; después, ponían un recipiente de barro, con agua, al fogón, compuesto de tres piedras, para hacer algo de té, el café poco se consumía, mientras tanto la mujer molía el nixtamal en el metate o el marido le ayudaba a “darle vueltas al molino”, ponía el comal y se ponía a hacer las tortillas..., ...la mayoría de las familias tenían borregos y eran pastoreados por algún miembro de la misma, para tener agua se tenía que acarrear en cántaros..., ...el burro era un animal apreciado, era como tener una camioneta, era un medio de transporte, para carga de casi todo, a la familia que tenía un burro se le consideraba poderosa; el ayate era también indispensable en aquellos tiempos, ahí se colocaba la cosecha, el cántaro, servía también de cuna para el bebé...⁴⁸³

Este proceso de subsistencia para los hñähñu, ha significado una ardua tarea, en la cuál, la práctica diaria resulta extenuante, las condiciones del paisaje árido e inhóspito que a simple vista aparece casi muerto; identifican y enaltecen un modo de

⁴⁸³ Edith Yesenia Peña Sánchez, Lila Hernández Albarrán. *Tradiciones de la cocina hñähñu del Valle del Mezquital*, (México: CONACULTA, 2014), 18.

dar continuidad a lo que sus ancestros les enseñaron. Como síntesis para dar comprensión frente a estas condiciones de vida comenzó a utilizarse la frase “todo lo que se mueve se come”.⁴⁸⁴

*...mire, la comida tradicional es la nuestra, que nos enseñó nuestra gente, que usa a lo natural, a lo que nos rodea, por eso dicen de nosotros que “¡todo lo que corre y vuela y a la mesa!” ¿ya se lo dijeron?, ¿ya lo había oído? Bueno, pues lo dicen porque como hñähñu nuestra herencia fue aprender a sobrevivir a la adversidad, el hñähñu es fuerte, el hñähñu es cazador, recolector, nuestros padres lo son y aunque ahora ya no hacemos lo mismo ni vivimos igual es importante que sepamos y conozcamos nuestra tradición de vivir, comer, sanar con la naturaleza, de saber sobrevivir. Somos sobrevivientes y luchones. El hñähñu es luchón y conoce su lugar donde vive para poder salir adelante ¡Esa es nuestra cultura y tradición!*⁴⁸⁵

En la década de los ochenta, comienza una metamorfosis culinaria, las prácticas cotidianas, comienzan a desplazarse de la cultura alimentaria hacia la cultura gastronómica.

Es posible inferir este fenómeno, cuando los platillos que se cocinan como satisfactores de una necesidad fundamental, como lo es alimentarse; dan paso a la transformación en un alimento en artículo de autodeterminación étnica, de atracción turística y por tanto de fuente económica.

La Muestra Gastronómica de Santiago de Anaya surge el 5 de abril, en una faena de limpieza del Centro del Desarrollo Municipal, donde al término de ésta actividad se reunían los asistentes debajo de la sombra de un mezquite y sacaban su itacate para compartir y comer; al ver los distintos guisos, junto con los

⁴⁸⁴ Beatriz Moreno, Gabriela Garret y Ulises Fierro, *Otomíes del Valle del Mezquital*. (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de Pueblos Indígenas, 2006), 29.

⁴⁸⁵ Manuel Reyes, entrevista en Edith Yesenia Peña Sánchez, Lila Hernández Albarrán. *Tradiciones de la cocina hñähñu del Valle del Mezquital*, (México: CONACULTA, 2014), 37.

diferentes sabores, y ver el colorido de las servilletas, Don Carmelo Ángeles, propone a las señoras se hiciera un Concurso de Platillo, para ver quien cocinaba mejor.

Es así como se realiza en el año de 1980 con la participación de doce personas, un concurso interno a nivel Centro de Desarrollo; entre las señoras participes; recuerdas quien ganó con el mejor platillo, siendo el primer lugar el caldo de escamoles, el segundo tortas de gualumbo empanizadas con huevo de rancho y el tercero para el guisado de conejo en mole de olla.⁴⁸⁶

Desde 1980, año en que se realizó el primer “Concurso de platillo”, la competición se ha realizado de manera ininterrumpida. En 2000, el Concurso cambia su nombre a “Feria Gastronómica de Santiago de Anaya”.

El carácter gastronómico que tiene la Feria, hoy en día, se presenta como una experiencia que permite al visitante-turista, encontrarse con una cultura viva; realizar el acto de ver, reconocer, sorprender, descubrir en la comida, una práctica cultural que tiene la finalidad de preservar los usos y las costumbres de la región.

Las actividades que se desarrollan durante la feria se han diversificado para atender al turismo y promover los productos endémicos. Organizan exposición y venta de gastronomía y artesanías, eventos artísticos y culturales.

Esta Muestra se ha convertido en un referente a nivel nacional y ha sido reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial Estado de Hidalgo.

También, a partir de la organización de la feria, la visión de la tradición culinaria hñähñu se ha acrecentado. Han recibido reconocimientos estatales y nacionales; en el año 2021, les otorgaron el premio Embajadoras de la cocina hidalguense, y en el año de 2022, el Colectivo otomí de cocina tradicional, se posicionó como el primer lugar del Concurso, ¡A que sabe la patria!, organizado por la Secretaria de Cultura, desde la Secretaria de Gobernación.

Las cocinas indígenas, hoy en día son una expresión viva. Identifican en las recetas y procedimientos culinarios una misión en la recuperación y preservación de

⁴⁸⁶ Santiago de Anaya <https://santiagodeanaya.gob.mx/historia-de-la-muestra-gastronomica>

la memoria del pasado, los valores, el paisaje, además de mirar el etnodesarrollo y la autoestima de su cultura.⁴⁸⁷ Las comunidades hñähñu del Valle del Mezquital, adquieren un sentido intracultural a partir de la actividad culinaria.

A partir de este esbozo, es posible distinguir a la comida, el procedimiento de preparación y el abastecimiento de recursos, como un universo de autodeterminación, de valores simbólicos y estéticos, que componen una comunidad.

Es posible, entonces, concluir que la comida representa mucho más que el aglomerado de alimentos que ingerimos para satisfacer la necesidad básica de nutrirnos. El acto de comer está acompañado con una serie de connotaciones y comportamientos que caracterizan a los colectivos humanos como seres sociales.

⁴⁸⁷ Edith Yesenia Peña Sánchez, Lilia Hernández Albarrán. *Tradiciones de la cocina hñähñu del Valle del Mezquital*. (México: CONACULTA, 2014) *Cocina Indígena y Popular* 63, 34

4.3 Un documental hidalguense *Si corre o vuela a la cazuela...*

Si en su origen, la producción documental encontró soporte en la indagación antropológica con base científicista y justificación histórica, en la actualidad la función y la iniciativa para la producción de cine documental, se puede verificar en estrecho compromiso con pulsiones rastreadoras de belleza, apostando por la realidad como una oportunidad estética.

Resulta importante destacar, que si bien, los paisajes del Valle del Mezquital en el Estado de Hidalgo, han sido utilizados de manera recurrente como escenarios en películas de ficción; éstas producciones elaboran y perduran una estética de lo indígena, como herencia de los primeros plano-secuencia, propuestos durante la primera mitad del siglo XX.

Algunas visiones de la fórmula indigenista con paisajes hidalguenses se encuentran manifiestos en filmes emblemáticos de la cinematografía mexicana. A continuación se comparten algunos ejemplos: *¡Que viva México!*⁴⁸⁸, dirigida por Sergei Eisenstein, en 1932; durante el desarrollo del capítulo *Maguey*, se revela el paisaje árido, el campo inmenso colmado de magueyes y las cactáceas a mitad del horizonte, flanqueando la figura del indio enmarcada por el cielo enérgico en nubes,⁴⁸⁹ otra de las producciones distintivas, que aprovechan como escenario el campo hidalguense es *Raíces*⁴⁹⁰, dirigida por Benito Alazraki en 1954; una vez más, la organización se planifica en pequeñas propuestas argumentales, dentro del apartado llamado: *Las Vacas*, en su contenido se revelan de manera cruda, las condiciones de escasez, trato feroz, sometimiento y abuso sistemático a la que se mantiene sometida una familia otomí.⁴⁹¹ Un par de años después, durante 1960, Antonio Reynoso⁴⁹²,

⁴⁸⁸ https://www.youtube.com/watch?v=O7ekeFA_ecg

⁴⁸⁹ Manuel Jesús González Manrique. “El estado de Hidalgo en Blanco y negro. Hidalgo en el cine de los orígenes a los años 60”, *Xihmai XII* (24), 101-119, julio-diciembre, 2017, 111

⁴⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=JMqMO3ZeVN8>

⁴⁹¹ Manuel Jesús González Manrique. *El estado de Hidalgo...*, 115

⁴⁹² Galería abierta. “Exposición Héroes Anónimos”, Cineteca mexiquense, <https://cineteca.edomex.gob.mx/content/galer%C3%ADa-abierta-c%C3%A9dula-39>

filma en parajes de El Cardonal, el cortometraje *El Despojo*⁴⁹³ basada en una obra de Juan Rulfo, situando como protagonista a un campesino acosado por el cacique del pueblo, y que al huir con su esposa e hijo es asesinado. Un ejemplo más, es visible en el cine de Luis Buñuel, quién también encontró en el paisaje del Valle del Mezquital, un escenario idóneo, filmando en el año de 1965, en la comunidad de Taxadho, la película *Simón en el desierto*⁴⁹⁴.

Es posible aseverar, que estos ejemplos atestiguan la mirada del ajeno, la mirada del otro, la mirada del extranjero, que vislumbra en los paisajes desérticos y la vegetación esteparia, la omnipresencia de la inequidad, del sometimiento y la dominación de la población indígena, presentando a la víctima desde el nacimiento, como destino manifiesto.

Si correo o vuela a la cazuela..., se encuentra en la lista de las nuevas enunciaciones que miran desde adentro, desde los propios y no desde la mirada ajena y superficial.

Se suma a las apuestas por una cámara participante, que se adhiere a la aspiración del cine que Eugenio Polgovsky, insinúa desde principios del siglo XXI. Polgovsky incorpora en el lenguaje fílmico, el punto de vista de los individuos filmados, y se zambulle como lo refiere Carlos Bonfil, en “El México profundo”,⁴⁹⁵ con una postura de compromiso y honestidad moral.

En una entrevista realizada en 2018, Eugenio Polgovsky, refiere la actividad fílmica como una mixtura:

...me gusta pensar en un nixtamal, creo que es así un poquito el cine que busco hacer y el proceso que hago, es una molienda de miradas, está realidad tan compleja, pues hacerla en partes, cachitos, filmarla y después reunificarla. El cine también humaniza la realidad, es un punto de vista materializado, es un pensamiento materializado que al final se desmaterializa de nuevo en el espectador y es ahí donde se reconstruye esta sensación de

⁴⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=yc9pNAVQwQY>

⁴⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ZOQVwbD5o2M>

⁴⁹⁵ Carlos Bonfil “El México Silvestre”, en Eugenio Polgovsky. *La poética de lo real* (México: Ambulante A.C. y Tecolote films, 2020).

*realidad, yo lo que busco es que ese momento sagrado, ese instante único, sea lo más auténtico y cercano a lo que fue el momento original...*⁴⁹⁶

La experiencia en la búsqueda del momento sagrado, es posible determinarla como el origen del boom del cine documental en México.⁴⁹⁷ Se identifica una estética que prescinde de la mirada jerárquica, adoptando una perspectiva horizontal, que persigue recuperar la actualidad y la vigencia de las culturas no hegemónicas; como es el caso de los grupos indígenas, a través del testimonial, incorporando con vigor y valor, el punto de vista de los individuos.⁴⁹⁸

*La obligación primera de este cine documental del México profundo, ha sido liberarlo, en lo posible, de aquellos narradores no indígenas que, con el filtro de su interpretación antropológica, sus prejuicios positivos, sus buenas intenciones o su infatigable propensión a extraer poesía de los individuos y de las piedras, adulteran la realidad del campo mexicano...*⁴⁹⁹

La presencia del cine documental se vislumbra como el impulso rastreador de la realidad común y de la profundidad subjetiva. En palabras de Bonfil, “Se trata de recuperar, sin intermediarios ni interpretaciones obvias, la palabra indígena o de respetar, al menos, el silencio.”⁵⁰⁰

Entonces, resulta aceptable referir, que las producciones de cine documental de carácter etnográfico se posicionan muy cerca de las apuestas del aparato

⁴⁹⁶ Antonio Camarillo entrevista a Eugenio Polgovsky para Cine Premier <https://www.facebook.com/CinemaBotanico/videos/tr%C3%B3pico-de-c%C3%A1ncer/1919111041478032/>

⁴⁹⁷ En el año de 2005 se funda Ambulante una organización dedicada a apoyar y difundir el cine documental como herramienta de transformación cultural, después de que en el año de 2004 se estrenará “Trópico de cáncer” de Eugenio Polgovsky. Gael García, fundador de Ambulante, sugiere que Ambulante surgió después de ver cómo Polgovsky, se acercó a la vida. El financiero <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/la- emotiva-carta-de-gael-garcia-bernal-al-cineasta-eugenio-polgovsky/>

⁴⁹⁸ Carlos Bonfil “El México Silvestre”, en *Eugenio Polgovsky. La poética de lo real* (México: Ambulante A.C. y Tecolote films, 2020).

⁴⁹⁹ Carlos Bonfil, “El México Silvestre”, 65.

⁵⁰⁰ Carlos Bonfil, “El México Silvestre”, 65.

cinematográfico de origen; emergen con el ímpetu de pasar la voz, de producir un fenómeno en el acto de ver el cine, como lo propone Sergei Eisenstein, alrededor de 1930. Se intenta clarificar su proposición en la tabla siguiente:

Fenómeno de ver cine					
—					
Objeto en sí mismo		-Provocación- la causalidad el saber la impresión		Representación	Lo que es verdadero de la realidad.
	Imagen / cuadro		Imagen / Cuadro	Lo que se aparece comprensible	Lo absoluto El momento sagrado
		X El entre el acontecimiento			

Se incluye la descripción del fenómeno:

...reconocemos que el objeto que existe en sí mismo puede transformarse directamente en imagen y por tanto en fenómeno visual absoluto. Pero en cada serie de fenómenos hay algo por encima de la imagen: la causalidad. Yo puedo ver cada momento del fenómeno por separado, pero en la toma no aparece cómo uno

*provoca el otro: esto sólo puedo saberlo. Este hecho puede ser conocido, pero no se traduce en una imagen visible, y precisamente esto constituye lo verdadero de la realidad.*⁵⁰¹

Durante la presente investigación se identificaron tres cineastas que realizan exploraciones de cine etnográfico desde el impulso de rastrear la realidad verdadera.

El primer caso corresponde a Nicolás Echevarría quién en 1974, filma *Judea: Semana Santa entre los Coras*⁵⁰², esta propuesta concede la experiencia en la vorágine inmersiva. El director anuncia el proceso (comunidad-autor y espectador-sapiente). El segundo Paul Leduc, que en 1977, dirige *Etnocidio Notas sobre el Mezquital*⁵⁰³, y que a través de esta producción, proporciona no solamente los datos estadísticos sino que adhiere a la información, elementos sensibles que soportan los temas invisibles.

*... presenta de forma crítica e irónica el panorama económico y social de los pueblos otomíes del Valle del Mezquital del estado de Hidalgo. A través de testimonios se muestran y denuncian las formas de explotación y de saqueo incentivadas por el capitalismo y las clases dominantes en estas tierras como resultado de una larga historia de injusticias.*⁵⁰⁴

En *Etnocidio Notas sobre el Mezquital*, se advierte un esfuerzo persistente en compartir la experiencia sensible, así como de incluirse como uno de aquellos, desatendidos, oprimidos, silenciados e incluso negados para la política social. Entorno de esta película Rafael Aviña escribe:

...comuneros despojados de sus tierras por caciques y autoridades cómplices. Campesinos acarreados para vitorear a José López Portillo. Explotación indígena a manos de compañías

⁵⁰¹ Sergei Eisenstein. La forma de ver el cine (México: Siglo XXI, 1974), 59

⁵⁰² El Colegio Nacional. Entrevista a Nicolás Echevarría por Mario Lavista, <https://www.youtube.com/watch?v=nIE8cGVgyTw>

⁵⁰³ <https://www.filminlatino.mx/pelicula/etnocidio-notas-sobre-el-mezquital>

⁵⁰⁴ Ambulante sinopsis, Etnocidio: notas sobre el Mezquital <https://www.ambulante.org/documentales/etnocidio-notas-sobre-el-mezquital/>

*extranjeras. Sacerdotes que no predicán con el ejemplo. Table dances con jovencitas de rasgos indígenas. Funerarias, Matanzas de Indígenas, niños trabajadores y más, en un intenso collage social narrado por la voz de una masa agrícola explotada...*⁵⁰⁵

Una visión enérgica, está presente en *Trópico de Cáncer*⁵⁰⁶ de 2004, y también en *Los Herederos*⁵⁰⁷ de 2008, las dos dirigidas por Eugenio Polgovsky. En la primera “retrata la sobrevivencia del ser humano a partir de la depredación de la naturaleza, a través de un enfoque cíclico en que prevalece la necesidad de alimentarse de lo único que se tiene a la mano: el ecosistema”⁵⁰⁸; y en la segunda se enfoca en perseguir y acompañar personajes de infancia, retrata la vida de los niños trabajadores y niños campesinos en México. Durante tres años en ocho zonas agrícolas y montañosas del país, interpreta a través de su mirada el periplo de los infantes y su precario lugar en el mundo.⁵⁰⁹

Una de las metas que resulta probable registrar en estos directores corresponde a la avidez por liberar las escenas invisibles, por mostrar lo no mostrado, con la implantación de una posición ética, que asume la voluntad de sumarse al testimonio de aquellos que están en una posición menos ventajosa para hablar de sus historias y luchas⁵¹⁰

El desafío consiste en erradicar durante el desarrollo de sus propuestas, la presencia de aquellos narradores no indígenas que con el filtro de su interpretación antropológica, sus prejuicios positivos, sus buenas intenciones o su infatigable propensión a extraer poesía de los individuos y de las piedras, adulteran la realidad del campo mexicano.

⁵⁰⁵ Rafael Aviña: (1942-2020) Paul Leduc, la conciencia en la mirada. Cultura, La Jornada, domingo 01 nov 2020, <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/11/01/1942-2020-paul-leduc-la-conciencia-en-la-mirada-772.html>

⁵⁰⁶ <https://www.filminlatino.mx/corto/tropico-de-cancer>

⁵⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=CytLKQFp-zs>

⁵⁰⁸ Centro de Capacitación Cinematográfica, Trópico de Cáncer <https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2000-2009/2004/546-tropico-de-cancer>

⁵⁰⁹ Sinopsis Los Herederos, filmlatino <https://www.filminlatino.mx/pelicula/los-herederos>

⁵¹⁰ Gareth Evans. Después de las palabras en Eugenio Polgovsky. La poética de lo real

...una forma de compromiso mediado por lo que he de llamar la poesía de lo real, es decir mediado por los desfases simbólicos y fugas de afecto que surgen de la yuxtaposición de imágenes..., ...de ahí el interés en el montaje como forma de creación contemplativa y un acercamiento a lo real, capaz de abarcar, sostener y poetizar el vacío...⁵¹¹

Se propone entonces, la película documental, *Sí corre o vuela a la cazuela...*, como uno de los ejemplos de compromiso estético con impulso al fenómeno absoluto.

Para comenzar se integran los datos generales, integrados en una ficha de identificación.

Estudio de caso película documental	
Título	<i>Si corre o vuela a la cazuela...</i>
País	México
Fecha	2015
Duración	72'
Dirección	Rogelio Calderón y Salmón Morales
Investigación	Esmeralda Buenrostro, Rogelio Calderón Jiménez y Salomón Morales Olvera
Realización	Rogelio Calderón Jiménez y Salomón Morales Olvera
Edición	Carlos R. Montes de Oca Rojo
Diseño de audio	Francisco Sánchez Loaeza
Música original	Francisco Sánchez Loaeza
Música	XE-CARH y La Voz del Pueblo hñähñu
Entidad	Inéditas films y Media Center, S. de R.L. de C.V.; FONCA y FOPROCINE

⁵¹¹ Mara Polgovsky. “Morir entre los caídos. In memoriam Eugenio Polgovsky”, 17 Estudios Críticos <https://www.youtube.com/watch?v=yCH82PfcVIQ>

productora	
Productoras	Mariana Lizárraga Rodríguez y Esmeralda Buenrostro
Diseño y Gráfica Digital	unOjoalGato Esther Guízar, Maries Mendiola
Tipografía del Documental “Encode”	unOjoalGato Esther Guízar
Asesoría Documental	Luigi Lupone Fasano, Oscar Montero, Eugenio Polgovsky
Asesoría Histórica	Dr. Sergio Sánchez
Reparto	Ángela Cruz Pérez, Rafael Ramírez Pérez, Marcela Ramírez Cruz, Rufino Ramírez Cruz, Ersamo Ramírez Cruz, Marcos Ramírez Cruz, Alfonso Pérez López, Efraín Pérez Ramírez
Sinopsis	Es un documental que nos muestra la riqueza gastronómica del pueblo hñähñu a través de la convivencia con la familia Ramírez Cruz. Junto con ellos, recorreremos el Valle del Mezquital, recolectando la escasa flora y fauna local como método de supervivencia. Toda la familia interviene para crear una gastronomía única y extraordinaria que respeta la naturaleza, heredada desde tiempos prehispánicos. ⁵¹²
Corrección de Estilo	Angélica Cortázar
Subtítulo	Gabriela Loarí P.
Descriptor toponímico	El águila, Santiago de Anaya, Valle del Mezquital, Hidalgo
Descriptor cronológico	2010 – 2015
Tipo de producción	Película documental
Fuentes	Grabación de campo, testimonios videorales, música ambiental, música original
Recursos	Grabación de campo, intertítulos

512 Sistema de Información Cultural, Gobierno de México
https://sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=12647

Idioma original	Hñähñu y castellano
Subtítulos	Inglés
Color	Color
Audio	Estéreo
Documentos asociados	Presentación en diversos foros: Museo Archivo de la fotografía (Facebook) https://www.facebook.com/mafmuseo/videos/conversatorio-si-corre-o-vuela-a-la-cazuela-detr%C3%A1s-de-c%C3%A1maras/263780728013722/ Canal catorce (Facebook) La Paz Baja california https://www.facebook.com/mafmuseo/videos/conversatorio-si-corre-o-vuela-a-la-cazuela-detr%C3%A1s-de-c%C3%A1maras/263780728013722/
Enlaces de visualización	Filminatino https://www.filminlatino.mx/pelicula/si-corre-o-vuela-a-la-cazuela Inéditas film (Vimeo) https://vimeo.com/ondemand/sicorreovuelaalacazuela

Si corre o vuela a la cazuela, es el primer largometraje documental de los directores: Salomón Morales y Rogelio Calderón, así como de la productora Esmeralda Buenrostro.

El proceso para la materialización de la idea del documental resultó de largo aliento, avanzando por etapas y en adecuación a la obtención de recursos económicos desde diversas instituciones.⁵¹³

*...fue un trajinar largo, fueron seis años de trabajo... largo caminar, intentos fallidos, se tienen que buscar recursos de muchos lugares, para ir avanzando poco a poco... el largo proceso permitió que el acercamiento con la familia se acrecentara.*⁵¹⁴

⁵¹³ Patronato de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), el Consejo para la Cultura y las Artes de Hidalgo (CECULTAH), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) producida por el (IMCNE-FOPROCINE), Inéditas films, Producciones PyP, y El Barandal post.

⁵¹⁴ Esmeralda Buenrostro. Detrás de cámaras: Documental “Si corre o vuela a la cazuela”, <https://www.youtube.com/watch?v=P-5ql0qlym0>

El proceso de realización de esta película documental llegó a su conclusión en el año 2015, seis años después del surgimiento de la idea. realizándose el estreno durante el Festival Internacional de Cine de Mérida y Yucatán (FICMY) en el año 2016.

...el proyecto, surgió cuando estudiando la carrera, por el gusto de agarrar una cámara, nos preguntamos, si realmente todas las personas que participaban en la muestra, comían eso todos los días? Y, Sí, efectivamente había muchas familias que consumían los platillos.⁵¹⁵

La película se presenta como una iniciativa cien por ciento hidalguense: los directores, el tema, los protagonistas, las locaciones, la música y la lengua; son los elementos que, como un sistema, aportan una visión de la cultura hñähñu, durante el ciclo alimentario natural en la actividad de una familia y la relación patrimonial intercultural.

Si corre o vuela a la cazuela..., se instala, como el primer largometraje documental hidalguense e independiente, con presencia en festivales a nivel nacional e internacional.

⁵¹⁵ Rodrigo Calderon. Detrás de cámaras: Documental “Si corre o vuela a la cazuela”, <https://www.youtube.com/watch?v=P-5ql0qlym0>

4.3.1 Composición–estructura cinematográfica en *Si corre o vuela...a la cazuela...*

Desde los primeros segundos, las imágenes se mantienen evocadoras. La película comienza con una cámara fija, que se mantiene anestesiada en un plano muy cerrado, sobre el cálido ondular del fuego. Las intensas tonalidades del amarillo al rojo con el constante crepitar de las flamas, anuncia el calor del hogar que nos da la bienvenida a la madriguera brindando resguardo de la terrible oscuridad de la noche.



La película documental *Si corre o vuela a la cazuela...*, está construida con recursos esenciales, como escenario una familia hñähñu, y el territorio que la circunda, alrededor de trescientos planos, diálogos sobre temas habituales y elementos sonoros suficientes para la vinculación con el ambiente. El ritmo del documental se concentra en la coordinación entre las acciones cotidianas, y los planos que atestiguan con observación y paciencia el cumplimiento de las tareas, pasando de un plano general, que contextualiza al participante y la acción que se prepara a realizar, hasta un plano muy cerrado que permite acompañar visualmente los detalles de la actividad.

Las acciones no resultan relevantes en tanto orden narrativo, sino que adquieren un sentido simbólico en el marco del sistema de la significación conjunta. Las imágenes se concentran en profundizar en la visión del núcleo familiar, y por tanto realizar una descripción exhaustiva de las tradiciones alimentarias necesarias para la subsistencia.

El escenario corresponde a los vastos y escarpados montes de tierra caliza, cernidos de vegetación de baja talla, pero adaptada sabiamente a las condiciones naturales: la escasez de agua y al intenso calor.



En la organización general, es posible advertir la prevalencia de una imagen estable horizontal – frontal. La escala de los personajes corresponde uno a uno, la distancia es mínima entre el personaje y la cámara, concentrada en los detalles mínimos. La apuesta del documental es involucrar al que mira a inmiscuirse y ser un participante activo en el conocimiento tradicional.

La síntesis temporal, es anunciada con amplios planos generales que oscilan entre el día y la noche; cada salida del sol, anuncia un nuevo ciclo de vida, cada una de las estaciones del año, presenta una condición climática: el tiempo transforma el paisaje y con la metamorfosis atmosférica también, emergen y mudan otros tantos gusanos, simbolizando el eterno ciclo de la vida. La narración se encuentra organizada por los ciclos del sol y la luna, y con su alternancia revelan los ciclos que atestiguan la permanencia y prometen nuevas posibilidades.

El plano visual, está construido para acoplarse a la acción, que prescinde de cualquier posición especular picada o contrapicada, alejándose con ello de toda forma técnica que invite a la simulación. La imagen se adhiere a las tareas cotidianas, incluyendo una mirada que muestra a la realidad como una experiencia sagrada.



La duración del plano se corresponde a los procesos de actividad humana, la cámara actúa como la sombra de los impulsos nerviosos, siguiendo compulsivamente esta maquinaria de sobrevivencia.

Si corre o vuela a La cazuela..., es la traza de una cultura originaria, y del conocimiento que han preservado durante su devenir histórico. La aplicación de la sabiduría ancestral se proyecta en el presente, con la familia Ramírez Cruz; compuesta por Angela la madre, Rafael el padre, tres hijos hombres, y una hija mujer que durante el transcurso del documental se convierte en madre, asegurando con este acto natural la perduración de un ciclo, que garantiza el futuro de los Ramírez Cruz.



La película documental se ancla, en una exploración de campo. Los planos transcurren en acciones que se ciñen a los procesos humanos. La cámara no propone, la cámara se convierte en un integrante más de la familia, involucrada en los procesos de búsqueda, recolección, cacería, preparación y por supuesto degustación de los platillos. La apuesta de la cámara se clarifica con la duración de los planos, breves o largos, fijos o desplazados, en coordinación con la velocidad del hecho.

En el plano sonoro, se verifica la descripción de la familia, en la voz off, se concentra la descripción del ciclo familiar y el símbolo de etnicidad. El recurso de la voz off, es utilizado a modo de introducción episódica: primero Angela la madre, después el padre, y el hijo; se presentan, describen sus actividades, asumen la conciencia étnica, frente a las actividades y comparten la reflexión del ser hñähñu.

El uso de la voz off, se encuentra fuera de plano, los fonemas en hñähñu, son acompañados por imágenes del entorno inmediato. La atención no se aparta jamás de la acción doméstica. Los diálogos se mezclan entre hñähñu y español; los diálogos, fundamentalmente en hñähñu, se presentan breves. Se incluyen algunas noticias locales emitidas desde la estación de radio XECARH La voz del pueblo hñähñu, un recurso más son los sonidos ambientales, (se escuchan los patos, el gallo, el perro, el burro, los toros, las chicharras, el coyote) soporte esencial para la inmersión en la localidad.

Existen tres momentos en que somos conscientes de la presencia de la cámara, la primera, al posarse las gotitas de agua sobre el objetivo, quieto e inmóvil contemplando las nubes; el segundo, un plano casi fuera de foco, por movilizarse impulsivamente durante la persecución de un gusano que se esconde entre las rocas; y el tercero cuando la pareja sobre la carretera comienza a caminar hacia la Feria Gastronómica, y escuchamos “nosotros vamos caminando...”

Resulta perceptible en esta película documental el interés por situarse desde la mirada indígena como un desafío, fundamentando su actividad sobre todo aquello que resulta invisible a primera vista, para lograr constituir una mirada de lo real.

Con esta producción la comunidad hñähñu, se promete como una etnia sobreviviente, debido a su capacidad de adaptación al medio natural. Mostrando el mundo simbólico que sostiene sus acciones cotidianas.



En el desarrollo de esta propuesta audiovisual, se perciben constantes para el empleo de los, planos, organización narrativa, montaje y diseño sonoro. Se organizan de la siguiente manera:

Identificación de constantes				
Plano	Plano-secuencia	Montaje	Organización narrativa	Diseño sonoro
Condicionado a la acción participación de los actores naturales	El foco y duración se establecen en estrecho vínculo con la acción como testimonio poseedor de memoria colectiva e historias de vida familiar (relato común)	La organización se encuentra dispuesta a modo de episodios	Se narran con detalle los procesos vitales	Voz off, como descripción de los integrantes de la familia
Colocación del punto de vista desde y con los integrantes de la familia	Se adhiere a las acciones cotidianas	Organización de sentido durante los procesos alimentarios	La concentración en los paisajes de acuerdo con sus características estacionales	Diálogos en hñähñu entre los integrantes de la familia

Presentación del espacio natural a modo de escenario	Duración que permite una descripción detallada	Observación del entorno	La evidencia de una trascendencia de la realidad anhelo por la subjetividad.	Acompañamiento de la radio comunitaria, hñähñu.
Apuesta autoral poética del autor por dejar un retrato para el futuro.	Observación minuciosa	La composición, enfatiza la belleza de la realidad. El control de los elementos formales	La duración permite la observación contemplativa para El conocimiento profundo, que impulsa a producir empatía Permite la significación impulsada por la cercanía.	Inserción de temas de autores hñähñu, para acentuar la inmersión en el entorno, permitiendo una experiencia sagrada.

Para referir el impacto que el documental supone dentro y fuera de la comunidad hñähñu, se propone una tabla para organizar a modo de finalidades cada uno de los episodios que componen: *Si corre o vuela a la cazuela...*

Episodio	Finalidad Descriptiva	Finalidad Narrativa	Finalidad Expresiva	Finalidad simbólica
Prólogo	El crujir del fuego es lo primero que escuchamos, en tanto que observamos unas manos que sujetan el cuerpo de un tlacoache entre las brasas ardientes.	La observación del proceso de cocinar, obliga a experimentar el entorno: oler, saborear y tocar	La distancia entre las manos de Angela y la cámara es mínima casi imperceptible.	Mostrar un ritual colectivo que pone de manifiesto la respetuosa convivencia con el ciclo natural al transformar cada acto en la cocina en un acto colectivo
Introducción de la madre: Angela	Lavatorio de un conejo, limpiando la sangre y sacando las tripas. Una joven	Presentación de la familia y la comunidad en voz de Angela “comprar maíz es caro, comemos lo que nosotros cosechamos para	Presenta un espacio sereno que permite la distinción de los mínimos detalles que admiten la compañía.	La película refleja a cada uno de los mexicanos porque tenemos un amigo, un tío, un abuelo, que trabaja en el campo

	recolectando romero enraizado entre las piedras sobre el suelo. Un joven dentro del corral, alimentando a los chivos.	hacer un atole, un guiso...”		
Introducción del padre: Rafael	Hombre acomoda las matas de maíz una sobre otra para que secase al sol.	Invita a comer maíz, con salsa y pulque, en tanto habla de sus hijos: son buenos para los gusanos zorra, conejo tejón, tlacoache, lagartija, conejo y zorrillo, aseverando que no es causa para avergonzarse	Comparte la satisfacción de los conocimientos	El conocimiento de subsistencia es una herencia preservada de generación en generación.
<i>Uada</i> Magüey pulquero	Hombre y magüey en colaboración en medio del paisaje.	la presentación de los dos toros pata blanca y negro, en el preparado de la yunta “la yunta es el jefe de la casa”	Una postal del campo mexicano: hombre, magüey y yunta sobre el campo de siembra	el conocimiento que posee por una cultura originaria en este caso hñähñu, y que ésta dispuesta a compartir: el cultivo, el cuidado de los animales, el proceso de siembra.
<i>Yiíhí</i> Escamoles Hueva de hormiga	Padre e hijo, escarban afanosamente un agujero junto a un magüey, en la búsqueda	El esfuerzo continuo en la interacción con el medio natural	La colaboración entre el padre y el hijo. La inquietud de sentir las picaduras sobre la piel	La coexistencia entre las especies, como acto simbiótico de vida y respeto mutuo.
<i>Xäh</i> ues Chinche de mezquite	A mitad del horizonte la casa de la familia Ramírez, al lado de ella se alza la estructura de un camión perforador de pozos. Rafael, saluda a los trabajadores y se dirige hacia los árboles de mezquite.	Presentación de un camión perforador, mientras la voz de, fuera de plano: están buscando agua, pero no hay, lo que nos dejaron de bueno fue la luz.	Muestra de extracción, uso de combustibles, frente al uso de medios naturales y convivencia serena con el medio.	Refiere a la sabiduría ancestral de aprovechar lo que tienen a su alrededor, con la recolección.
Balance de condiciones económicas	Rafael se presenta en plano general que desplaza	Somos jornaleros, nos dedicamos al trabajo del campo.	Comparte la diversidad que integra México, y	La destreza del cazador con resorte, y rapidez en la

	siguiendo sus pasos muestra el bello paisaje del Águila	“mis chavos salieron buenos para los gusanos” son buenos cazando	los requerimientos de mejores prácticas gubernamentales.	persecución, son un reflejo de tradicionales prácticas de vida.
<i>T'axä</i> <i>Thet'ue</i> Larva de chicharra	Andariegos por el cerro, padre e hijo cortan una rebanada de penca de un maguey en busca de gusanos	Cuidadosamente observan y especulan sobre la existencia de gusanitos	Padre e hijo comparten el conocimiento ancestral	Sentido de bienestar al encontrar gusanos para compartir con la familia
<i>Hahob'os pi</i> Zorra gris	Los integrantes de la familia se organizan alrededor del horno, cavado en la tierra.	No acostumbramos comprar la carne, lo que comían los antiguos es lo que comemos nosotros nos enseñaron que gusanos debíamos de comer y cuales no debíamos de comer	Participación de toda la familia, en un banquete: Zorro con salsa morita	Comer zorro, representa una especialidad, limpieza, corte y cocimiento, para hacerlo comestible, es necesario ser experto en la técnica.
<i>Thet'ue</i> Chinicuil Gusano rojo de maguey	Sacar una penca de maguey de la tierra para buscar entre sus raíces	Búsqueda de alimentos en colaboración	Recolección de los gusanos para llevar a compartir	Los gusanos se comen tostados e comal y molerlos para salsa
<i>Tsisfi</i> Cacomixtle	La familia reunida en el patio, destaza y prepara el cacomixtle	El acto de comer carne, es una celebración. La reunión alrededor del cocimiento es comunicación	Es un momento de tranquilidad y confianza	La convivencia es parte fundamental.
<i>Doni Bahi</i> Flor de palma	Caminando por el cerro, el hijo, corta las flores de la palma	El trabajo se realiza de manera colaborativa	Unión de abuela, hija y nieta, para el bienestar común	Salir muy temprano al cerro en busca de recursos para alimentarse en familia
<i>Tsa'thi</i> Xincoyote	Persecución con resortera en mano tras un gusano	Hurgar entre el paisaje en persecución	Movimiento vertiginoso en el impulso de cazador	las maneras de relacionarse con lo que comes, la relación que tienes con lo que comes
Reflexión sobre las condiciones culturales joven- hijo	Es la época de lluvia: los cerros reverdecen	Un momento para la distracción en el juego. La naturaleza permite relajarse un poco.	la lluvia atrae abundancia y tranquilidad a la familia	Las actividades diarias de subsistencia de acuerdo con el clima, también permiten el disfrute del ciclo natural.

Xahüe	Rafael sale de su casa para llegar al árbol de mezquite, saluda a los operarios de una perforadora de suelo	Visión contradictoria: una casa de piedra junto a una perforadora en busca de agua. de temporalidades	Oposición en la convivencia con el medio	que representa el alimento, el alimento lo representa todo, representa lo que eres, el medio y la naturaleza,
Feria Gastronómica	Angela sentada en la mesa de los participantes del Concurso gastronómico	Costumbres étnicas frente a la presentación en medios de las tradiciones	las condiciones de marginación, continúan, aunque la riqueza cultural es inmensa	denuncia de la situación de una cultura y la exclusión social de la que son partícipes los pueblos indígenas
Epílogo	Angela y Rafael de vuelta en casa con sus tres hijos y nieta, comparte el platillo de Xincotote, en salsa morita con escamoles, que no recibió premio alguno	La Feria Gastronómica representa para la familia una oportunidad para ganar un premio, para la comunidad hñähñu, la opción de reivindicación social, para los agentes económicos una fuente de recursos.	La familia disfruta, alrededor del fogón, el guiso preparado entre todos para la Feria	El ciclo continúa, con la renovación del ciclo natural, con la inclusión de una nueva integrante del sistema simbólico. La preservación Captura cosas, para el presente y para el futuro
Créditos	La familia Ramírez Cruz, es la protagonista de esta narrativa,	En el tiempo tengo oportunidad de revalorar de otras perspectivas, muy inconscientemente, lo que estaba por debajo era hacer un retrato de Hidalgo	Imagen y sonido: el búho, la serpiente, el toro, el viento	Compartir el modo de vida, y de organización, en subsistencia de prácticas tradicionales.

4.3.2 El espectador activo. Cuestionario de salida

Durante la reflexión y planeación para realizar la recolección de los datos necesarios para este apartado; se realizaron seis exploraciones indagatorias, consistentes en tres recorridos por la localidad de Orizabita, municipio de Ixmiquilpan y sus alrededores en el año de 2021, y tres jornadas de observación durante la Feria Gastronómica de Santiago de Anaya, en las emisiones 2021, 2022 y 2023.

Las visitas a Orizabita, se planificaron como una práctica inmersiva en el Valle del Mezquital: escuchar la lengua, mirar el paisaje, observar la dinámica familiar-comunitaria, beber y comer. Toda esta experiencia fue posible gracias a la invitación de la familia Pérez, una familia hñähñu, vecindada en la Ciudad de Pachuca. La visita supero las expectativas iniciales, encontrando que efectivamente el paisaje se presenta vasto, el viento envuelve con fresca solemnidad, y los “gusanos” se descubren con multiplicidad de formas; la vegetación se extiende sorprendentemente, y el hñähñu comparte una profunda exhalación.

Durante las incursiones, por la Feria Gastronómica, en sus diferentes emisiones, fue posible observar la derrama económica que supone la Feria, si bien el comercio es local, con la oferta de comida y con la venta de productos regionales: pulque, miel de agave, prendas de ixtle, y semillas como frijol y alverjón; proliferan los productos que me atrevería a llamar genéricos, debido a la facilidad de encontrarlos en muchas regiones de nuestro país; licores, jabones, sombreros, prendas bordadas de origen chino y diversidad de plantas.

La población hñähñu, asiste de esta Feria, en el ánimo de participante en la competición, trasladándose en grupos desde sus comunidades y qué una vez otorgados los premios, se retiran organizados, algunos con premio, otros más con su caja de despensa.

Por otro lado, es visible que existen familias hñähñu, que no participan en la competición y tampoco de la Feria, es evidente que la condición de pobreza es una constante, estas familias se mantienen a la periferia, refugiadas del sol debajo de los

árboles que se encuentran situados en el atrio de la Iglesia, o en alguna jardinera observando el pasar de los turistas.

Durante la emisión 2023, se realizó la Primera Muestra de Cine documental, como parte del Programa de actividades culturales, al interior de las instalaciones del Centro Cultural Hääi Gã Ñahñu⁵¹⁶, que oferta diversos servicios: una biblioteca, una galería fotográfica, una librería, el Museo Municipal Nthenhai, y una sala de proyecciones.

Resulta pertinente destacar, que la noticia de la Muestra de Cine y la apertura del Centro Cultural, resulto una sorpresa muy positiva, ya que la construcción de este Centro Cultural, comenzó en el año de 2020, se concluyó en 2022, y en el año de 2023 abrió sus puertas para las actividades de la emisión número 42, de la Feria Gastronómica de Santiago de Anaya.

Dentro del programa de la Muestra de Cine Documental⁵¹⁷, estuvo contemplada la proyección de *Si corre o vuela a la cazuela....* Esta noticia proporcionó el momento ideal para la recolección de datos vitales para esta investigación.



516 Programa de actividades 42 Muestra Gastronómica
<https://muestragastronomica.culturahidalgo.gob.mx/>

517 "42 Muestra Gastronómica de Santiago de Anaya", hidalgo.gob.mx,
<https://cultura.hidalgo.gob.mx/42-muestra-gastronomica-de-santiago-de-anaya-2023/>

Entonces, el cuestionario consiste en siete preguntas, correspondientes a tres ámbitos: sitio de la proyección, asistentes-participantes y a la recepción del contenido.

Los asistentes a las actividades culturales propuestas dentro del complejo cultural Hääi Gä Ñahñu, correspondían a tres fines: el primero: los trabajadores de la Secretaria de Cultura del Estado, responsables de la organización de todas las actividades, los segundos, visitantes provenientes del Estado de México Y CDMX, con la finalidad de probar platillos exóticos y por último los habitantes de Municipios cercanos: Ixmiquilpan, el Cardonal y Actopan, bajo el impulso de verificar la revaloración de las tradiciones bajo el apoyo de las instituciones.

Resulta necesario incluir, que el ciclo de proyecciones no dio inicio de acuerdo con el programa de actividades. La proyección dio inicio una hora después de acuerdo con el programa, lo que ocasiono la disminución del número de asistentes.

Al interior de la sala permanecieron ocho personas de inicio a fin de la proyección. Los cuestionarios de salida se aplicaron a estos ocho asistentes y adicionalmente a diecisiete personas más, de entre los asistentes al Centro Cultural: expositores, escritores y visitantes. Sumando para realizar este ejercicio la pregunta inicial: ¿conoce el documental *Si corre o vuela a la cazuela...*?

Para el diseño de las preguntas, se identificaron tres momentos en la práctica documental: el tiempo sincrónico, el tiempo de la imagen, el tiempo real. En correspondencia al medio de producción. El trabajo de campo y el momento de la recepción.

Tiempo sincrónico (duración de la proyección)	Tiempo de la imagen (correspondencia con las escenas)	Tiempo real (ciclo de vida natural, correspondiente al tiempo de campo)
¿Cuál considera es el tema de la película?	¿Es hablante de hñähñu?	¿De dónde es originario?

¿Cuál es la sensación o sentimiento que le deja lo que acaba de ver?	¿Siente una identificación con los personajes?	¿Cuál es el motivo de su asistencia a la Feria?
¿Considera verdadero lo que presenta la película?		

En la generalidad, los asistentes a la Feria son habitantes de comunidades cercanas o de Pachuca, la capital del estado.

Los participantes en la organización de las actividades culturales, representan una amalgama cultural: la comunidad hñähñu y a los instrumentos institucionales de impulso y salvaguarda de las tradiciones.

Es posible reconocer en los participantes: escritores en sus formas de poesía, novela y cuento, promotores del cine documental, talleristas, así como promotores de la lectura y de la investigación.

Las respuestas se organizan en una tabla, para con ello realizar una lista con la finalidad de no repetir las respuestas. Mantienen contacto con las tradiciones de la región, ya sea que pertenecen a alguna de las comunidades o manifiestan interés por el patrimonio cultural del Estado.

Cuestionamientos	Respuestas
¿De donde es originario?	El Cardonal (cuatro) Ixmiquilpan (siete) Actopan (cuatro) Pachuca (diez)
¿Es hablante de hñähñu?	Ocho asistentes, respondieron SI Cinco respondieron, lo entiendo, pero no lo hablo Doce asistentes respondieron, NO
¿De acuerdo con lo que vio, para usted que	La identidad hñähñu Una tarde en familia Como se usan los productos de la región

representa la película?	<p>Deja ver toda la vida</p> <p>Es la vida real</p> <p>Es una vista de las costumbres</p> <p>La idea de retratar un tiempo y en un momento, contar tu tiempo</p> <p>La comida y como se consigue en un lugar árido</p> <p>Una apropiación cultural por parte de los realizadores</p>
¿Se siente identificado con lo que acaba de ver?	<p>El cine tiene un registro de la vida</p> <p>Tú, verte reflejado</p> <p>Te conmueve estar representado</p> <p>Siento nostalgia, es una declaración de muerte</p>
¿Cuál es la sensación o sentimiento que le deja lo que acaba de ver?	<p>Humanos que comen de todo</p> <p>Me hace revivir el pasado</p> <p>Me causa sorpresa que el proceso de elaboración es mucho trabajo</p> <p>Me causa agrado verme reflejado en el cine</p> <p>Me parece interesante conocer otras maneras de vida</p> <p>Me recuerda la niñez</p> <p>Siento nostalgia</p> <p>Siento que faltan rasgos por retratar</p> <p>Me causa consternación porque se enfoca en la diferencia</p> <p>Me sentí incluida</p> <p>Que la película ésta muy bien hecha</p>
¿Se reconoce en alguno de los personajes?	<p>Me identifico con todos por igual</p> <p>En el pueblo se trabaja así</p> <p>Todos los que intervienen representan una realidad</p> <p>Con la tecnología alimentaria de los saberes ancestrales</p> <p>Con todos porque trabajan juntos para un platillo</p> <p>Me reconozco en todos “yo espejo”</p>
¿Cuál es el motivo de su asistencia a la Feria Gastronómica de Santiago de Anaya?	<p>Pasear el domingo</p> <p>Compartir con la familia los recuerdos</p> <p>Visitar la feria para revitalizar las tradiciones</p> <p>Trabajar, vendiendo libros</p> <p>Vender artesanías de la comunidad de El Cardonal</p> <p>Promocionar las publicaciones en lengua hñähñu</p> <p>Promocionar el Cine Móvil Pantera</p>

Entonces, las formas de representación conservadas en la organización de la vida cotidiana y en la relación con el entorno de una comunidad milenaria como la hñähñu, permite transfigurar, la diferencia como exclusión a una propuesta inclusiva, y de construcción de imaginarios en el cine documental.

Al interior de la apuesta creativa de *Si corre o vuela a la cazuela...*, es posible considerar la existencia de una confrontación imaginaria, durante el momento de la proyección.

Resulta posible aseverar, que la estética construida en esta película documental, se encuentra adherida a la observación que de manera minuciosa y paciente, se acerca como un enamorado lentamente declarar sus intenciones.

Esta película documental, potencia el conocimiento del modo de vida de las comunidades alejadas de las ciudades, y promueve el establecimiento de lazos afectivos entre directores, actores y espectadores.

Conclusiones.

El presente trabajo tuvo como pretensión alimentarse de reconocidas corrientes cinematográficas, para esclarecer los límites para la definición del cine documental, en el afán por realizar un estudio de caso sobre la película documental *Si corre o vuela a la cazuela...*

La apuesta de investigación tuvo su origen en presentar una producción de cine documental como una apuesta estética, a partir del concepto de cine como aparato estético, planteado por el teórico francés, Jean Louis Déotte, correspondiente a la participación de la técnica en la construcción de significado y que manifiesta impulsos sensibles durante la visualización.

Para ello se realizó un breve recorrido por los límites definatorios de la estética, así como de las formas de representación que permiten la identificación de los imaginarios culturales; estos recorridos, si bien resultaron un trabajo intenso, sumaron postulados clarificadores para esta investigación.

El cine documental explorado para este ejercicio, puede cernirse a las acciones clasificatorias de acuerdo a los autores abordados en el capítulo uno de este trabajo.

Si corre o vuela a la cazuela..., pertenece al cine documental, de exploración, y tradición naturalista (filmada en lugares abiertos, que reflejan la lucha del ser humano y la fuerza para su sobrevivencia)⁵¹⁸, la función que cumple es la de registrar, mostrar y preservar (se fundamenta en el proceso práctico de la cámara, testimonio que muestra y conserva)⁵¹⁹

Se identifica que la apuesta del realizador es crucial para una propuesta creativa, y con ello es factible identificar al autor como explorador y poeta⁵²⁰. Se cruza este planteamiento con la modalidad poética (con la voluntad de crear un tono y un estado de ánimo propio) sumando también la modalidad observacional (que permite un acercamiento a los sujetos, que abre la posibilidad de una observación espontánea y directa), además de la modalidad participativa (muestra la relación

⁵¹⁸ Richard Meram Barsam, *Non-Fiction Film. A Critical History*. (Indiana: Indiana University Press, 1992), 86.

⁵¹⁹ Michael Renov, *Hacia una poética del documental en Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993, 26 URL <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>

⁵²⁰ Erik Barnouw, en 2002, publica *El documental: historia y estilo*

entre el realizador y el sujeto (el realizador participa, obtiene experiencia profunda y es capaz de reflejarla).⁵²¹ Es una película centrada en un núcleo familiar, es decir un acontecimiento: la vida diaria.⁵²²

La propuesta de una película como aparato estético, supone la actividad de percepción-sensación-emoción, que produce (el llamado placer estético) y la transformación que se realiza en la transducción del espectador mediante la técnica.

Durante el acercamiento al cine documental, a sus potencialidades estéticas y a las características para la construcción de imaginarios, se sumó durante el trayecto de esta investigación, la indagación sobre las propiedades de disciplinas como la antropología y la etnografía.

Estudiando, además, que el documental, motivo para esta investigación se corresponde a las condiciones de crecimiento y desarrollo de las instituciones estatales y nacionales que se despliegan para la producción y difusión de la industria cinematográfica nacional, se consideró pertinente, ahondar sobre esta vertiente, para fortalecer el marco disciplinario.

Si bien se logró establecer que existe un interés desde instancias gubernamentales, y no gubernamentales por implementar mecanismos para la producción al interior de los Estados y comunidades, también es posible aseverar que los impulsos son aislados, que se quedan muy cortos en la atención de los impulsos creativos, pero también que las producciones realizadas no cuentan con los espacios de proyección suficientes para constituir un escenario para la formación de públicos.

Queda pendiente dar seguimientos a todas las producciones de cine documental producidas o con temática otomí, que por falta de un trabajo de recuperación y organización se encuentran dispersos. Esta labor de recuperación y ordenamiento de las producciones queda como una tarea pendiente, que de ser posible me gustaría realizar, considerando que las imágenes documentales recuperan fortalezas de los imaginarios sociales.

⁵²¹ Bill Nichols: *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997, 154.

⁵²² Michael Rabigner,: *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto de Radio y Televisión, 2001, 36.

Por otro lado, los festivales, muestras, cineclubes, y talleres, que año con año se incrementan posicionando al cine documental como una apuesta estética y que se organizan como medio para el fomento del cine documental, también son un tema pendiente.

El trabajo de campo realizado visitando durante tres años consecutivos la Feria Gastronómica, permitieron observar una crecida en los asistentes así como en organización y difusión, más los protagonistas de la actividad: las cocineras tradicionales y sus comunidades, van quedando relegadas al espacio de exposición. Es decir se convierten en la atracción.

El proceso de recogida de datos al finalizar la proyección, logró recolectar treinta cuestionarios. Se esperaba un número más alto más la muestra resulto significativa.

Un camino benéfico para esta investigación fue, apoyarse en disciplinas como la historia, la antropología social, la etnográfica y la comunicación, para obtener una visión más amplia del objeto inicial.

Se distingue que la proyección de cine documental revela el contenido mediante las formas, es decir la película comunica algo y lo comunica de modo desinteresado, espiritual y totalizante. La variedad de puntos de vista que completan o conducen a teorías entre la realidad y falsedad de los hechos. Se pueden interpretar como colecciones de recuerdos de crónicas audiovisuales y el cine documental etnográfico se presenta como una alternativa.

ANEXOS

Capítulo 1

Apartado 1.1

La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon. Dirigido por los Hermanos Lumière, 1895.

<https://www.youtube.com/watch?v=qPC5Nx8y5Yk>

Llegada del tren, Jugadores de cartas, El regador y el muchacho, Disgusto de niños, Comida del niño, Demolición de una pared. Dirigido por los Hermanos Lumière, 1895.

<https://www.youtube.com/watch?v=B1TWvzPYDeE>

El canal de la Viga, Carga de rurales en la Villa de Guadalupe, Carmen Romero Rubio de Díaz. Dirigido por Gabriel Veyre, 1896.

<https://www.youtube.com/watch?v=uO5scUKnnlk>

El presidente de la Republica paseando a caballo por el bosque de Chapultepec. Dirigido por Salvador Toscano, 1898.

<https://www.youtube.com/watch?v=iOWf5Lw5bs0&t=11s>

Imágenes restauradas de la Revolución. Archivos Salvador Toscano y Hermanos Alva, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=o5OscfiV1Gk>

Decena trágica, caída del presidente Madero. Dirigido por Salvador Toscano, Hermanos Alva, Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Cine Restaurado: Filmoteca UNAM, 1913.

<https://www.youtube.com/watch?v=RAAuCgkjJIM>

Memorias de un mexicano (1897-1950). Fotografiado por Salvador Toscano, edición Carmen Toscano: Fundación Toscano, 1957.

<https://www.youtube.com/watch?v=vsWkhgcoKRk>

Redes. Dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1936.

<https://www.youtube.com/watch?v=BYynNCIblqw>

Allá en el Rancho Grande. Dirigida por Fernando de Fuentes, 1946.

<https://www.youtube.com/watch?v=cKCqupDIOEY>

Carnaval en la Huasteca. Roberto Williams García, Universidad Veracruzana, 1956.

<https://www.youtube.com/watch?v=orM8TVWWwqI>

Torero. Dirigida por Salvador Velo, Cine Restaurado: Filmoteca UNAM, 1956.

<https://www.youtube.com/watch?v=aHFTHViakRk>

Todos somos mexicanos. Dirigida por José Arenas. Instituto Nacional Indigenista, 1958.

<https://www.youtube.com/watch?v=oaPGHxed174>

Apartado 1.1.2

Drifters. Dirigida por John Grierson, British Board of Film Censors, 1934

<https://www.youtube.com/watch?v=pRjNj8LkH5s>

Night Mail. Dirigida por John Grierson, The G.P.O Film Unit, 1936

<https://www.youtube.com/watch?v=KTEZ25sQGmc>

Apartado 1.1.3

Intolerance. Dirigida por David Wark Griffith, 1916

<https://www.youtube.com/watch?v=NzUpCYUDHwk>

Nanook of the North. Dirigida por Roberth J. Flaherty, Revillon Frères, 1922.

<https://www.youtube.com/watch?v=z4DizwKx3Vs>

Capítulo 3

Apartado 3.4

El Despojo. Dirigida por Antonio Reynoso y Rafael Corkidi, Cine Foto, 1960.

<https://www.youtube.com/watch?v=yc9pNAVQwQY>

Magueyes. Dirigida por Rubén Gámez, Producción Gustavo Alatraste, 1962

<https://www.youtube.com/watch?v=TI1RfOH8ILg>

Etnocidio: Notas sobre el mezquital. Dirigida por Paul Leduc, SEP, 1977.

<https://www.filminlatino.mx/pelicula/etnocidio-notas-sobre-el-mezquital>

XV años de Zaachila. Dirigida por Rigoberto Pérezcano, 2003.

<https://www.filminlatino.mx/pelicula/xv-en-zaachila>

Trópico de cáncer. Dirigida por Eugenio Polgovsky, CCC, 2004

<https://www.filminlatino.mx/corto/tropico-de-cancer>

Los Herederos. Dirigida por Eugenia Polgovsky, Tecolote Films, 2008

<https://www.youtube.com/watch?v=CytLKQFp-zs>

Tepeyólotl, corazón del cerro. Miguel Ángel García, CCC, 2005

<https://www.youtube.com/watch?v=oPeH5Hz8bgY>

La frontera infinita. Dirigida por Juan Manuel Sepúlveda, 2007

<https://www.filminlatino.mx/director/juan-manuel-sepulveda-martinez>

Capítulo 4

Apartado 4.3

¡Qué viva México!. Dirigida por Sergei Eisenstein, Mexican film Trust, 1932.

https://www.youtube.com/watch?v=O7ekeFA_ecg

Raíces. Dirigida por Benito Alazraki, Teleproducciones, 1954.

<https://www.youtube.com/watch?v=JMqMO3ZeVN8>

El Despojo. Dirigida por Antonio Reynoso, Cine Foto, 1960.

<https://www.youtube.com/watch?v=yc9pNAVQwQY>

Simon en el Desierto. Dirigida por Luis Bueñuel, Producción Gustavo Alatraste, 1965.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZOQVwbD5o2M>

Judea: Semana Santa entre los Coras. Dirigida por Nicolas Echevarria, 1974.

<https://www.youtube.com/watch?v=nIE8cGVgyTw>

Etnocidio notas sobre el mezquital. Dirigida por Paul Leduc, 1977.

<https://www.filminlatino.mx/pelicula/etnocidio-notas-sobre-el-mezquital>

Trópico de cáncer. Dirigida por Eugenio Polgovsky, 2004

<https://www.filminlatino.mx/corto/tropico-de-cancer>

Los Herederos. Dirigida por Eugenio Polgovsky, 2008

<https://www.youtube.com/watch?v=CytLKQFp-zs>

Bibliografía

- AGUADO, José Carlos, y Maria Ana Portal. *Tiempo, espacio e identidad social*. Editado por el sistema de información científica Redalyc. Universidad Autónoma del Estado de México, 2015
- CASTORIADIS, Cornelius. "El imaginario social instituyente." www.educar.ar. Editado por Luciana Volco. 1997.
- DA SILVA Catela, Ludmila. "Mirar las memorias, vivir el cine." In *Cine y Memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Argentina: Editorial UNC, 2018.
- DE LOS REYES Aurelio. "Cómo nacieron los cines" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13, 1982: 285-296
- DE LOS REYES Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896 – 1930*. Segunda. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- DE LA PEÑA Martínez, Francisco. *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad*. Distrito Federal: Ediciones Navarra, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- DEÓTTE, Jean Louis. *La época de los aparatos*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editara, 2013.
- DOROTINSKY Alperstein, Deborah, Danna Levin Rojo, Alvaro Vazquez Mantecon, and Antonio
- DURAND Gilbert. "La mitocritica paso a paso." *Acta Sociológica*, enero-abril 2012: 105-118.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. España: Editorial Labor, 1991.
- ELIÉCER Martínez, Jorge, and Diego Alejandro Muñoz Gaviria. "Aproximación teórico metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: Apuntes para una comprensión sociológica de la imagen." *Universitas Humanística no. 6*, 2009: 207-221 <https://www.redalyc.org/comocitar.ou?id=79118958010>.
- ESCOBAR, Juan Camilo. *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Edited by Cielos de Arena. Medellín: Fondo Editorial, Universidad EAFIT, 2000.
- ESTRADA Álvarez, Adriana. "Imaginarios tarahumaras: diálogos entre historia, etnografía y arte cinematográfico en el siglo XX." *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales*, 2009: 56.
- FRANZONE, Mabel. "Para pensar lo imaginario: Una breve lectura de Gilbert Durand." *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 2019: <http://ulagos.cl/alpha/Index.html>.
- GARAGALZA Arrizabalaga, Luis. "Hermeneútica del lenguaje y simbolismo." *ENDOXA I* (Facultad de Filosofía, UNED), 01 2005: 245-262.
- GIMÉNEZ Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. 1. 3 vols. México: CONACULTA, 2005.

- GIROLA, Lidia, Martha de Alba. "Imaginarios y representaciones sociales en México." *Imaginarios y representaciones sociales. Estado de la investigación en Iberoamérica* (USTA), 2018: 274-350.
- GOMEZJARA, Francisco A, y Delia Selene de Dios. *Sociología del cine*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- GONZÁLEZ, Manuel Jesus Manrique. "El estado de Hidalgo en blanco y negro. Hidalgo en el cine de los orígenes a los años 60" *Xihmai* (Universidad La Salle), julio-diciembre 2017: 101-119.
- GRAU Rebollo, Jorge. "Antropología Audiovisual: reflexiones teóricas." *Alteridades* (Universidad Autónoma Metropolitana) 22, no. 43 (2012): 161-175.
- JOSKOWICZ, Alfredo. "La formación de los documentalistas y la memoria histórica de México." En *La construcción de la memoria*, 329. México: UNAM, 2008.
- KLUGE, Alexander. *120 historias de cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010.
- LEAL y Fernández, Felipe. "Inicios de la reglamentación cinematográfica en la Ciudad de México." *Revista Mexicana de Políticas y sociales*, 1992: 1-37.
- LIANDRAT-GUIDES, Suzanne. *Estética del movimiento cinematográfico*. Traducido por Maria Teresa Priego. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- MARTÍNEZ García, Ángeles. "Las imágenes del mito en el panorama audiovisual actual." *Siranda. Revista de Estudios Culturales no.3*, 2010: 41-62.
- MARTÍNEZ Posada, Jorge Eliécer, and Diego Alejandro Muñoz Gaviria. "Aproximación teórico-metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: apuntes para una comprensión sociológica de la imagen." enero 2009: 207-221.
- MARTÍNEZ, Mailen, and Ayelen Mufari. "Memorias de una muchacha peronista: Construyendo verosimilitud en la ficción." In *El cine como dispositivo de memoria*. Córdoba: UNC, 2018.
- MENDOZA, Carlos. *Avatares del documental contemporáneo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- NICHOLS, Bill. *Introducción al documental*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- NINEY, Françoise. *El documental y sus falsas apariencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- OCHOA, Maria Guadalupe. *La construcción de la memoria*. Ciudad de México: UNAM, 2017.
- ORDOÑEZ, Gonzalo. "Narrativa y narración en el relato audiovisual. Apuntes para la distinción entre forma y contenido." *Revista de Comunicación y Cultura*, mayo 2018: 90-103.
- PAVIS, Patrice. "Diccionario del Teatro." En *Dramaturgia, estética, semiología*, 512. Buenos Aires: paidís Ibérica.
- PIAULT, Marc Henri. *Antropología y Cine*. Translated by Manuel Talens. Madrid: Catedra, 2001.
- PINEDA, Amo, Cristian. "El documental como estética." *Frame*, Revista de Cine (Universidad de

Sevilla: Facultad de Comunicación), no. 1 (2007): 101-112

PINTOS de Ce-Naharro, Juan Luis. "Orden social e imagiarios sociales." *Papers*, 1995: 101-127.

PLANTINGA, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Traducido por Henry John Muñoz. Ciudad de México: UNAM, 2014

RIFFO, Ignacio, and Rubén Dittus. "Imaginación y cine: la noción de anthros desde la figura del espectador." *Comunicación vol.10, no.2*, 2019: <http://dx.doi.org/10.33595/2226-1478.10.2.384>.

ROMO Morales, Beatriz. "Reseña de Construcción y memoria del relato audiovisual de Teresa Rodríguez García." *Teoría de la Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 2012: 480-484.

SÁNCHEZ, Capdequi, Celso. *El imaginario cultural como instrumento de análisis social*. Editado por el departamento de Sociología. 24 vols. Madrid: Uiversidad Pública de Navarra, 1997.

SAMANO Renteria, Miguel Angel y Leif Korsbaek. "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad." *Ra Ximhai* (Universidad Autónoma Indígena de México)3, no. 1 (enero-abril 2007): 195-224.

SOLARES Altamirano, Blanca. "Gilbert Durand, imagen y simbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico." *Revista mexicana de cinecias políticas y sociales*, vol. 56 no. 211, 2011: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182011000100002.

TRAVERSO, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso historia, memoria, política*. barcelona: Marcial Pons, 2007.

SOLIS Lizama. Miriam, y Patricia Fortuny Loret de Mola. "Otomíes hidalgenses y mayas yucatecos. Nuevas caras de la migración indígena y viejas formas de organización." *Migraciones internacionales* (Colegio de la Frontera Norte A.C.), julio-diciembre 2010: 101-138.

VEGA, Carlos. *Cine de no ficción, géneros y formas*. México D.F.: UAM, 2012.

VERGARA, Abilio (coord.). *Imaginario: horizontes plurales*. Ciudad de México: INAH-CONACULTAH, 2001.

WEINRICHTER, Antonio. *Maestria en Culturas Audiovisuales- Univalle*. junio 13, 2019. <https://www.facebook.com/maestriaenculturasaudiovisuales/videos/master-class-con-antonio-weinrichter-el-cine-en-el-espacio-del-arte/818520345768975/> (accessed mayo 11, 2022).

XAVIER, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transapencia*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

ZIRION Perez. *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación y la experimentación estética*. Ciudad de México: UAM - UNAM, 2017.

ZIRIÓN, Antonio. "Un archivo de cine etnográfico mexicano." *Iztapalapa*, 2021: 2-15.