



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

CAMPUS IRAPUATO - SALAMANCA
DIVISIÓN DE INGENIERÍAS

**“EVIDENCIA Y FUNDAMENTACIÓN
ACADÉMICA DEL CORTOMETRAJE
DOCUMENTAL *TOCI*, PROYECTADO EN GIFF”**

TRABAJO DE TITULACIÓN
EN LA MODALIDAD PORTAFOLIO DE TRABAJO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTES DIGITALES

P R E S E N T A:

ANDREA ALVARADO SÁNCHEZ

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. VÍCTOR MANUEL REYES ESPINO

SALAMANCA, GTO.

2021

AGRADECIMIENTOS

Soy mi madre, soy mi padre, soy mis abuelos y bisabuelos; soy la tierra de donde vinieron. Mis hermanos están en mí y yo estoy en ellos, mi familia está en cada gesto, en cada memoria y en cada sueño. Me conforman mis amigos y todos aquellos que en mí han creído. Soy quien soy gracias a mis maestros, y no estaría aquí de no ser por aquellos que me han tendido una mano, el brazo y su tiempo entero. Agradezco cada circunstancia, desde la más simple hasta la más complicada; la búsqueda no para.

Gracias mamá, gracias papá; por impulsarme y apoyarme cada día. Agradezco a mi abuela por estar siempre y por su amor incondicional; gracias a mis hermanos, a mi familia Alvarado Rodríguez y a mi familia Sánchez Ruíz. Gracias a mis amigas, amigos, maestras y maestros que me acompañaron y aportaron a mi formación en esta etapa. Agradezco a mi director de tesis, el Mtro. Víctor Manuel Reyes Espino por tener la virtud de transmitir la pasión y el conocimiento a través de sus clases, gracias por creer en nosotros. Gracias al *crew*: Alexis, Enya, Jan, Mario, Armando, Alejandra, Brenda, Kenya y Peter; por tantos aprendizajes e inolvidables momentos compartidos, celebro con ustedes su invaluable talento que es lo que nos ha traído hasta aquí. Gracias a los guías y colectivos de temazcal, por abrirnos las puertas de sus vidas y darnos la oportunidad de reflejar un fragmento de su realidad; gracias por hacer de Toci una verdad.

Gracias a todos quienes han contribuido y revelado lo que conforma mi verdad, gracias a los que han sido parte del camino y a lo que ha fungido como el camino mismo. Hoy puedo ver todo en retrospectiva y decir con certeza que soy mi propio camino, que mañana seré diferente que hoy pero mejor. Ante toda la incertidumbre siempre habrá certeza, y sé de cierto que aún hay mucho que descubrir, mucho que comprender; pero sobretodo aun hay mucho que sentir.

Índice

1. CAPÍTULO I: Mirando al cine desde distintos ámbitos: historia, lenguaje, arte y el género documental	5
1.1 Breve historia del cine	5
1.2 Principales movimientos cinematográficos	7
1.2.1 Escuela de <i>Brighton</i>	9
1.2.2 Expresionismo alemán	9
1.2.3 Cine-ojo	10
1.2.4 Neorrealismo italiano	11
1.2.5 <i>Underground</i> Estadounidense	11
1.2.6 <i>Free Cinema</i>	12
1.2.7 Nueva Ola Francesa	13
1.2.8 <i>Blaxploitation</i>	14
1.2.9 Cine posmoderno	14
1.3 El cine como lenguaje	16
1.4 El cine como arte	19
1.5 Géneros cinematográficos	22
1.5.1 El género documental	25
2. CAPÍTULO II: Los realizadores rusos y su legado a la cinematografía mundial. Vertov y la consolidación de una teoría documental	32
2.1 Breve historia del cine ruso y soviético, de 1896 a 1920	32
2.2 Lev Vladimírovich Kuleshov y sus experimentos de compaginador	42
2.3 Dziga Vertov y sus inicios en el cine	45
2.3.1 <i>Kinopravda</i> (1922-1925) (Cine-verdad)	47
2.3.2 <i>Kinoglaz</i> (1924) (Cine-ojo) y la consolidación de una teoría documental	49
2.3.3 El hombre de la cámara (1929) de la teoría a la práctica	52
2.4 El legado de Vertov y los <i>kinoks</i> en el cine	57
2.5 Serguéi Eisenstein	59

2.6 Andrei Tarkovski	61
3. CAPÍTULO III: Evidencia y fundamentación académica del cortometraje documental “Toci”, proyectado en GIFF.....	63
3.1 Preproducción	63
3.1.1 Investigación y construcción del argumento	64
3.1.2 Metodología	68
3.1.3Cinematografía	68
3.1.4 Diseño sonoro	70
3.1.5 Estructura de montaje	71
3.1.6 Presupuesto y financiamiento	72
3.2 Producción	75
3.2.1 Rodaje	75
3.3 Postproducción	78
3.3.1 Montaje	79
3.3.2 Mezcla de audio	80
3.3.3 Colorización	83
3.3.4 Corte final	84
3.3.5 Póster oficial	85
3.3.6 Proyección y premiación en GIFF.....	87
3.3.7 Distribución	88
Conclusiones	90
Anexos	92
Referencias Bibliográficas	112

CAPÍTULO I

Mirando al cine desde distintos ámbitos: historia, lenguaje, arte y el género documental.

1.1 Breve historia del cine

Si nos enfocamos en analizar desde cuándo el hombre ha querido reproducir la realidad, nos podemos remontar a las pinturas rupestres donde se representaba sobre las cuevas diferentes acontecimientos y, si podemos ser aún más analíticos, nos encontraremos con ciertas pinturas de bisontes y jabalíes que se muestran con ocho patas. Estas ocho patas posicionan a la pintura en un nivel mucho más alto de significación y es aquí donde entendemos desde tiempos muy remotos, que la representación del movimiento es un recurso que nos acerca más a la realidad.

Ahora bien, al hablar de una pintura, estamos hablando de una imagen interpretativa nacida a partir de la realidad, sin embargo también existe otro tipo de imagen que rompe con ésta interpretación y pasa a ser una captura fidedigna de lo real: la fotografía, que para entender el surgimiento del cine, es necesario reconocerla como pieza fundamental para su origen, siendo que, el avance tecnológico permitió el desarrollo de un método principalmente utilizado en el ámbito científico y años más tarde usado en el artístico en el cual se exploraron distintas maneras de representar la realidad con fundamentos y justificaciones propias de un punto de vista. Es en este momento donde el ser humano empieza a aprender un nuevo lenguaje confeccionado a partir de las imágenes. (Sontag, 2006).

Conforme pasan los años, la fotografía va abordando infinidad de temáticas, traduce un sinfín de experiencias y logra lo que la pintura no había logrado: el mundo entero en imagen. Está claro que la pintura no ha abordado tantos temas por sus implicaciones técnicas y estéticas que predisponen un proceso más largo, sin embargo es indispensable tomarla en cuenta como el referente directo de las cuestiones estéticas necesarias para la configuración de cualquier trabajo visual. En cambio con la fotografía, los procesos se acortan por la facilidad con la que se puede realizar, predisponiendo este aprendizaje visual consolidado desde la pintura y adecuado a la fotografía. Esta nueva confección del mundo hace posible indagar sobre otras maneras de

representación, logrando el desarrollo de un sistema visual al que hoy en día podemos acceder como lenguaje.

Joseph-Nicépore Niepce (1816), logró fijar imágenes reflejadas a través de una solución química, obteniendo después en 1826 la primera fotografía. Niepce llamó a su invento daguerrotipo. Luego de este logro, los siguientes años, diferentes estudiosos se encargaron de acortar el tiempo de espera para la obtención de una fotografía, todo esto de manera muy rápida gracias a los constantes avances de la ciencia química que acontecían simultáneamente.

Otro factor importante para el nacimiento del cine, es la investigación de Mark Roget (1824) en donde estudia la inercia visual que permite crear la sensación de movimiento en nuestro cerebro, a partir de imágenes, mediante su tesis sobre la persistencia retiniana. De este estudio derivaron diferentes inventos como el zoótropo, fanatoscopio, entre otros, además de que la fotografía evolucionó a la cronofotografía, método fotográfico que permitía tomar una serie de fotos, una tras otra, para después lograr movimiento, al momento de verlas todas en orden.

En 1895 Louis y Auguste Lumière, junto con su padre, Antoine, patentaron un artefacto llamado cinematógrafo, capaz de captar dieciséis imágenes por segundo. En ese mismo año, presentaron su invento en París, Francia, organizando una proyección en el *Grand Café*. Y después proyectaron su primera película de comedia *El jardinero regado* (1895).

Hasta este momento, el cine se veía como un medio de difusión científica, y debido a la gran demanda, los Lumière comisionaron y enviaron a varios camarógrafos por todo el mundo para traer material y proyectarlo, surgiendo así, los primeros noticiarios, documentales y el trucaje, (que es el equivalente al montaje de hoy en día), usado sin términos narrativos, ya que es muy temprano para hablar del cine como lenguaje. (Roman, 2014). El trucaje era entonces utilizado como una técnica para la obtención de efectos especiales, este nuevo recurso se irá desarrollando a lo largo de los años hasta ser conformado como una parte fundamental para la consolidación del lenguaje cinematográfico.

Uno de los primeros grandes ejemplos del uso del trucaje en el cine primitivo es una filmación de George Méliès, donde convierte un autobús en una carroza fúnebre. Esto sucedió mientras grababa en *Place de l'Opera*, accidentalmente se detuvo la grabación para después reanudarse luego de que la carroza tomara el lugar del autobús. (Sadoul, 1972). En éste

accidente, Méliès ve un gran potencial para revolucionar el cine de su época, siendo un autodidacta que como muchos otros, luego de haber presenciado una proyección de los Lumière, consiguió un cinematógrafo en Inglaterra. Con el trucaje decaen los filmes de la vida cotidiana y nace el cine fantástico, en el que gracias a diferentes métodos como las maquetas, sobreimpresiones y fotogramas coloreados a mano, se indagó en nuevas maneras de explorar el cine y que desempeñan las bases de una estructura que años más tarde sería consolidada.

Mientras tanto, en Estados Unidos, Thomas Alva Edison, creador del fonógrafo, inventa también el kinetoscopio en 1891, aparato parecido al de los Lumière, con el que empezaron las proyecciones en todo Estados Unidos. En los siguientes años, surgen empresas dedicadas a la producción, proyección y distribución de películas como *Pathé* y *Gaumont* en Francia, además de un realizador importante de nombre Ferdinand Zecca.

Luego de la llamada gran guerra de patentes generada por Edison y su intención de tener el monopolio del cine al ver en él un gran potencial, en Estados Unidos, surgen otras dos empresas cinematográficas, *Vitagraph* y *Biograph*, con las que acordó compartir el acaparamiento. Un realizador importante que trabajó para Edison: Edwin S. Porter a quién se le atribuye el primer western *Asalto y robo de un tren* (1903).

Debido al monopolio y a las demandas por las patentes de Edison, cuatro empresarios con intenciones de invertir en la industria, tienen que mudarse a California, eligiendo este lugar por su lejanía con Nueva York y su cercanía con la frontera por si debían escapar. Es en Hollywood donde consolidan una empresa, que después se convertirá en la meca del cine mundial.

Así es como empieza la consolidación del cine como industria, empero, aún no tiene un lenguaje, ni es considerado un arte. Es, sin embargo, la obsesión del ser humano por relatar la realidad, y el descubrimiento de manipular el tiempo mediante el elemento específico que conforma al cine y que más adelante se sabrá manejar: el montaje.

1.2 Principales movimientos cinematográficos

A lo largo de la historia del cine, surgen varias escuelas o movimientos que marcan la historia debido a su gran auge e innovación constante, cada una de ellas toma parte en el desarrollo del cine como lenguaje y como arte. Así mismo, Gubern (2014) menciona que el cine es: “un invento

colectivo, fruto de una acumulación de hallazgos y descubrimientos de procedencia diversa.” (p. 11).

Anteriormente se mencionaron los acontecimientos históricos que dieron pauta al nacimiento del cine gracias a los diversos avances tecnológicos y científicos, y de su camino a la consolidación de una industria, sin embargo, aún no se le veía de manera artística, ni como un lenguaje hasta que comienzan a surgir las escuelas y movimientos, conformados por realizadores de todo el mundo con un sentido crítico. Cada escuela tiene alguna particularidad que habla sobre su contexto social, político, económico, ideológico; aportando al descubrimiento del lenguaje fílmico, a sus géneros, y finalmente, al cine como el más joven de todas las artes. Además el cine ha tomado de otras artes para su consolidación y ha desarrollado cada una acorde a sus necesidades, adecuándolas para conformar un lenguaje, es por eso que Woolf (1991) menciona lo siguiente: “Mientras todos los otros artes han nacido desnudos, éste, el más joven, ha nacido totalmente arropado.” Y como lo menciona Sadoul (1972): “Pues pudo un arte nacer ante nuestros ojos porque no surgió en una tierra virgen y sin cultivo: se asimiló rápidamente elementos que tomó de todo el saber humano. Lo que constituye la grandeza del cine es una suma, una síntesis también de otras muchas artes.” (p. 1).

La inmediatez con la que se empezaron a producir filmes resulta impresionante, y a causa de esto es imposible decir con precisión los momentos exactos del inicio del uso del cine como arte, o del inicio de un lenguaje, sin embargo se puede indagar en los distintos movimientos que surgieron intermitentemente en todo el mundo y que cada uno con sus conocimientos, vanguardias estéticas e innovaciones, coadyuvaron a la consolidación de un lenguaje.

Situándonos en la época posterior a la Primera Guerra Mundial, la manera de hacer arte en Europa es revolucionada por una gran cantidad de ismos que surgen velozmente uno tras otro junto a sus respectivos manifiestos que buscan la oposición inmediata de lo anteriormente realizado. Debido a la guerra, los pasos que había dado el cine europeo se ven afectados y detenidos durante cuatro años, mismos que fueron aprovechados por el cine Norteamericano ganando una parte de la industria que a penas estaba siendo cimentada.

1.2.1 Escuela de Brighton

Surge en la playa de Brighton, Inglaterra, durante el Nuevo Imperialismo británico, mediante tres principales realizadores: George Albert Smith, James Williamson y Alfred Collins, dedicados a la fotografía animada. Entre las novedades que añadieron al cine fueron los trucajes ópticos mediante lupas y telescopios, poniendo en pantalla los primeros planos; los planos sucesivos, algunos ligeros movimientos de cámara. Estos movimientos y cambio de planos son sumamente importantes para el desarrollo filmico, pues los realizadores han descubierto que un filme puede tener un sinfín de posibilidades por el simple hecho de cambiar la cámara de posición y dotarle perspectiva a los planos. Éstas nuevas técnicas son las bases de la búsqueda del realismo que más tarde el género documental se ocupó en hacer.

Gubern (2014) menciona: “la cámara ya no es el perezoso observador inmóvil de Méliès, sino un ojo nervioso que salta de un punto de vista a otro, e incluso un plano muestra a los espectadores en *travelling*, captados desde una embarcación que se desplaza.” (p. 104). Aquí Gubern se refiere específicamente a un filme de Williamson donde documenta una competencia de regatas, mostrando a los espectadores, a los competidores y en varias ocasiones filma los sucesos desde una embarcación.

Otra película de Williamson *Ataque a una misión China* (1900), destaca por ser un filme partido en cuatro escenarios diferentes, explorando la capacidad espacial que tiene el cine y suponiendo un gran progreso narrativo para su lenguaje. Además, Smith crea en 1902 el kinemacolor, un dispositivo que capturaba imágenes en movimiento a color. El legado que apreciamos en ésta escuela es la visible ruptura que comienza a haber con la teatralidad a la que Méliès hace tanto énfasis, las nuevas narrativas presuponen cada vez más la indagación a los elementos que conformarán el lenguaje filmico.

1.2.2 Expresionismo alemán

Luego de la Primer Guerra, Alemania busca recursos para compensar el rechazo mundial apostándole al cine enormes recursos para la creación de nuevas grandes producciones que hasta entonces sólo caracterizaban a Estados Unidos, sin embargo fue la llegada de una nueva corriente lo que hizo a Alemania obtener ésta mirada del mundo. El expresionismo antepone la expresión

subjetiva a la representación objetiva de la realidad. Gubern (2014) lo describe de la siguiente manera: “es una actitud estética cuyo rastro nos conduce hasta las formas más primitivas del arte aborigen.” (p. 267). Surge en 1905 como respuesta al impresionismo y al naturalismo, sus características principales son la expresión de sentimientos tocando temas como la angustia, explorando en el sentir del realizador e interiorizando. Los temas recurrentes son fantásticos y de terror, a través de historias sobre monstruos, asesinos y vampiros. La primer obra representativa es *El gabinete del Doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene, donde el director logra una adecuada creación de atmósferas mediante recursos pictóricos, haciendo notorio un recurso más al cual acudir al momento de la consolidación de un lenguaje. F. W. Murnau realiza *El Último* (1924), filme considerado como la primer obra maestra del cine alemán donde se hace notorio un avance del expresionismo gracias a la añadidura de movimientos de cámara, incluidos *travellings* subjetivos y movimientos de grúa, impactando al mundo entero con su técnica. Fritz Lang logra consolidar el apogeo del cine alemán con su ambiciosa película *Metrópolis* (1926) donde destaca la dimensión de las formas arquitectónicas en una representación futurista, dejando atrás los recursos pictóricos que fueron usados anteriormente.

1.2.3 Cine-ojo

En 1922 Lenin declara que el cine debe ser la más importante de todas las artes, usándola junto con la radio como el mayor medio de comunicación, siendo que, la mayoría de la población era analfabeta. Una vez nacionalizada la industria, el cine era elaborado por un solo realizador. Durante la Revolución de Octubre, la única manera de que el cine se desarrollara era mediante el documental, y el primer realizador fue Lev Vladímirovich Kuleshov, cuyo prestigio yace sobre sus experimentos de montaje en los que consiguió producir distintas emociones al jugar con un plano de un hombre yuxtapuesto al de una niña, una sopa y una mujer. Éste experimento es conocido como *El efecto Kuleshov*.

Dziga Vertov, documentalista soviético crea en 1922, la teoría cinematográfica extremista en donde la objetividad, el uso de la cámara como ojo humano; el rechazo al guión, a los decorados, a los actores profesionales; rigen su fundamento y le da más sentido aún con el uso del montaje, siendo éste último elemento el encargado de dar significado a su filmes, contruidos mediante el

uso del ritmo. La película más característica de su ideología es *El hombre de la cámara* (1929). Continuando con el legado de la veracidad en el cine, Serguéi Mijáilovich Eisenstein separa sus filmes de los recursos teatrales al grabar en locaciones reales respecto a sus historias. En su artículo *El montaje de atracciones* (1923), defiende que el uso de las imágenes deben generar sentimientos y luego transportar a una idea. Toda esta teoría la plasma en su obra, siendo en *El acorazado Potemkin* (1925) la más representativa del cine soviético y lo que coadyuva a una evolución exponencial del cine como lenguaje. El gran legado que dejó el cine mudo soviético, se centra en priorización del montaje en el filme. Rodríguez Vela (2019) explica la manera en la que éste recurso, único del lenguaje fílmico, era usado por los cineastas mencionados: “Para los cineastas rusos, uno más uno no eran dos, sino tres, ya que la combinación de imágenes daba como resultado una idea complementaria.” (p. 65).

1.2.4 Neorrealismo italiano

Nace en 1904 mediante la creación de la productora *Manifattura* creada por Filoteo Alberini y Santorini, cuya primera producción fue *La caída de Roma* (1905), filme que destaca por haber capturado cañonazos reales, siendo ésta escuela la pionera en las grandes producciones. Este movimiento se encargó de representar la situación de posguerra del país, sus temáticas son de situaciones morales y políticas en el contexto de la guerra. Los rodajes eran en exteriores y con actores no profesionales. Una característica que comparten los filmes italianos de ésta época es la maestría con la que componían la arquitectura en los planos, ya que no era común hacer uso del movimiento de cámara, los planos todavía no se deslindaban del sentido pictórico, sin embargo estaban bien dotados de composición. Su auge no dura mucho debido a la guerra, sin embargo retoma su camino a partir de 1945. Una de las películas más representativas es *El ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, quien se sirve de distintas angulaciones de cámara además de dotarles un sentido.

1.2.5 Underground Estadounidense

Surge en 1940 como una oposición a Hollywood, a su énfasis en lo industrial y al sueño americano. Es importante resaltar que, debido a la guerra, se encontraban en el territorio

norteamericano muchos teóricos, realizadores e intelectuales europeos, lo que pudo haber influenciado éste movimiento cuya sede fue la ciudad de Nueva York, del otro lado de Hollywood. Sus intenciones fueron publicadas en la revista *Film Culture*, donde se expone el hartazgo por las historias rosas, falsas y cuya única finalidad era —sigue siendo— la de entretener a una sociedad de masas. Fue un cine artesanal influenciado por las corrientes europeas en cuanto a la exploración del lenguaje filmico. Aquí es donde surgen los primeros realizadores independientes, quienes distribuían sus películas por cuenta propia, para un público muy específico, proyectando en universidades y museos, principalmente. Maya Deren es considerada una de las principales realizadoras del movimiento, cuyos filmes abordaban el surrealismo y el psicoanálisis. Su película más representativa es *Un falso despertar* (1943). Tuvo colaboraciones con Duchamp y su legado influye en la filmografía de Cocteau y Buñuel.

1.2.6 Free Cinema

Durante los años sesenta, la necesidad de libertad y oposición se hace latente entre las diferentes generaciones de cineastas en varias partes del mundo, luego entonces, surge el primer movimiento insurrecto en Europa, el *Free Cinema* en Inglaterra como oposición al conformismo social, rechazando al cine nacional que se comportaba ignorante e indiferente ante temas políticos y sociales, que además estaba en manos de la burguesía, logrando su auge gracias al apoyo de revistas, *cineclubs* y el *British Film Institute*. Así pues, nace éste movimiento comprometido con la verdadera sociedad inglesa, por lo que se le da prioridad a la realidad en los filmes, dejando a un lado las puestas en escena, el uso de actores, filmando historias cotidianas en locaciones reales. Sus principales indagaciones fueron sobre el documental, debido a la inquietud por dar a conocer la situación real del país, esto coadyuvó a la preservación de realismo al momento de realizar los filmes de ficción, manteniéndose además, receptivos a la imperfección y naturalidad.

Rodríguez Vela (2019) destaca de éste movimiento el estilo cortante y directo aplicado en las narrativas, sin caer en la frivolidad de la academia a la que se enfrentaban. Una película que caracteriza a ésta vanguardia es *Mirando hacia atrás con ira* (1959) de Tony Richardson a la que hoy en día se le nota la rebeldía. Otros realizadores destacados son Karel Reisz, Lindsay

Anderson y John Schlesinger, cuyos filmes están dotados de modernidad, problemáticas juveniles y controversia.

1.2.7 Nueva ola francesa

Aunque los movimientos cinematográficos en Europa comenzaron en Inglaterra, la *Nouvelle Vague* es el principal debido a múltiples razones. Uno de ellos tiene que ver con el apoyo económico que recibieron los realizadores por parte de diferentes productoras, es por ello que hay tantos largometrajes de éste movimiento. Ésta escuela tiene como objetivo la libertad tanto de expresión como de técnica. Surge en 1950 como una reacción a los rígidos esquemas que imponía el cine clásico europeo y su manifiesto se da a conocer en una revista creada en 1951 por Bazin y Doniol-Valcroze llamada *Cuadernos de cine*. Éste escrito, redactado por François Truffaut (1954) es una crítica a lo que era considerado buen cine francés. A su vez, Bazin expone su postura, misma que se basa en tres principios: el realismo, la puesta en escena y la visión del realizador. Rodríguez Vela (2019) explica ésta teoría:

Bazin propugnaba un tipo de cine en el que el director es no ya una especie de supervisor, sino un verdadero artista cuya visión personal debe quedar plasmada en la pantalla, de la misma manera que un novelista es el único responsable de lo que escribe o un pintor de lo que pinta. (p. 161).

Los jóvenes realizadores pertenecientes a esta corriente, usaban al cine como un ejercicio de autoconocimiento personal, además de abordar temas de soledad y aislamiento ante la Francia de la posguerra. Para éste momento, se hacía uso de la cámara en mano, proporcionando a los filmes un sentido de cercanía con los personajes aunado a largos planos en movimiento. Gracias a la positiva respuesta por parte de la crítica sobre las películas de los jóvenes, diferentes productoras dieron la oportunidad de recibir propuestas de más realizadores, siendo Truffaut, Bresson, Resnais, Varda, Malle y Godard los principales exponentes y los que más películas hicieron. Algunos filmes destacados son *El bello Sergio* (1958), *Fuego Fatuo* (1963) y *Los 400 golpes* (1959).

1.2.8 Blaxploitation

Es en éste movimiento donde se encuentra la época dorada del cine afroamericano, surge a partir de la represión racial durante los años sesentas y principios de los setentas en Estados Unidos, siendo que Hollywood, una industria bastante crecida para ese entonces, tenía patrones específicos para realizar sus filmes cuyos actores representaban al extraordinario hombre blanco en sus aventuras y en las que de alguna manera siempre terminaba como el héroe, donde el actor afroamericano solo podía aspirar a obtener el papel secundario. Aprovechando el auge de los filmes de explotación, los cuales eran géneros que abordaban temáticas específicamente censuradas y opuestas a la ética de la sociedad conservadora estadounidense, como el *britisplotation*, *bruceplotation*, *gaysplotation*, entre otros; surge el *blaxplotation*, nombre que se traduce como filmes de explotación negra. En ellos se exploró sobre las narrativas usadas en la industria Hollywoodense pero con personajes afroamericanos como protagonistas, dotándoles además una identidad rebelde, libre y opuesta al canon ético establecido por la industria.

La película con la que nace éste movimiento es *Sweetback's badass song* (1971), dirigida por Van Peebles y protagonizada por Sydney Poitier, que además ganó un premio de la Academia por la banda sonora de Isaac Hayes que incluye los géneros funk y soul.

La mayoría de éstos filmes se caracterizan por la música representativa de la sociedad afroamericana, interpretada por grandes músicos de la época como Mavin Gaye, Curtis Mayfield y James Brown, por mencionar algunos.

Wendy Sung (2008) argumenta sobre la preeminencia de éste movimiento para los afroamericanos, como el adquirir la posición para abordar temas de injusticia y quejas de tensión racial, sin embargo también enfatiza en el momento en que Hollywood se aprovecha del éxito de éstos filmes y los industrializa a tal grado de manipular las narrativas de la sociedad afroamericana a su conveniencia.

1.2.9 Cine posmoderno

Luego entonces, retomando lo anterior, podemos identificar tres etapas en la historia del cine, la primera es la era clásica donde Hollywood se posiciona como la meca del cine mundial hasta el momento en el que la ideología y la economía se lo permiten. Siendo que a partir de los años

cincuenta, las escuelas comienzan a surgir indagando sobre nuevas narrativas que representarían la realidad del momento, surgiendo entonces la segunda etapa: la modernidad. Finalmente, la tercera etapa nace a partir de los años setentas hasta la actualidad, y lleva el nombre de cine posmoderno.

Para entender las bases sobre las que yace el cine actual, primero debemos tener en claro la ideología anterior a la que se opone. Martha Gutiérrez (2014) destaca de la modernidad a la lógica y al pensamiento como regidores del mundo. El hombre moderno recurre a la ciencia y a la tecnología como objetivo principal del desarrollo, pues esto presupone el progreso de la humanidad.

En el momento en el que el hombre es consciente de que no ha llegado a ningún lado con la modernidad, y al contrario, ha traído graves consecuencias que lo ha orillado a los límites, llega la posmodernidad, un pensamiento opuesto al moderno que cuestiona a la lógica y al pensamiento como camino al progreso. Gutiérrez (2014) indica:

[...] para el hombre posmoderno, el lenguaje moldea el pensamiento humano y por lo tanto el lenguaje es el que crea la realidad que percibimos. No tenemos acceso a la realidad solo a lo que nosotros percibimos como real. En pocas palabras, no existe una realidad o verdad objetiva, mas bien la verdad es subjetiva y moldeada por el lenguaje. (p. 4)

Así mismo, Edel Cadena (2017) explica la idea de Habermas, e indica que la posmodernidad tiene dos variantes: los anarquistas y los conservadores, ambos fundidos en un sentimiento de hastío hacia las terribles consecuencias que el desarrollo científico y tecnológico pueden traer a la humanidad. Además hace una conclusión sobre esta idea explicando el comportamiento humano actual claramente representado en el séptimo arte:

Es, en este sentido, el justo precio por haber desafiado al Universo, la penitencia obligada por sentirse los amos de todo. Así, la única salida a este horror es la locura, la muerte o lo sobrehumano. [...]. Es por eso que en el cine posmoderno estas tres escapatorias son recurrentes. (p. 10).

Así pues podemos encontrar en el cine posmoderno narrativas de sátira, destrucción, crítica y pesimismo, donde la realidad se vuelve completamente un punto de vista por parte del realizador que ya no busca el compromiso ideológico, sino dotar de perspectivas a su filme. En la modernidad se contaban las historias de los protagonistas, ahora se cuentan las de los antagonistas, donde el espectador no juzga ni espera nada, pues todo es relativo dependiendo de

lo que pasa en la película. El mundo real está tan explotado que ahora el realizador se ve en la necesidad de explorar nuevos espacios, como la virtualidad, además de regresar a lo onírico. En cuanto a las cuestiones técnicas, el cine posmoderno es realizado mediante la hibridación de distintos géneros, estilos y narrativas, no hay continuidad en los espacios ni en el tiempo, los cortes en el montaje son abruptos, sin embargo el espectador ya no los nota.

Ahora bien, la película que marcó la transición entre estas dos etapas es *La naranja mecánica* (1971) de Kubrick, a partir de ahí, surgen un sinnúmero de filmes que retratan fielmente el malestar del individuo en la posmodernidad, por ejemplo *Blade Runner* (1982), *Terciopelo Azul* (1986) y *Tacones lejanos* (1991).

Ya que tenemos una idea general de lo que aconteció en el ámbito cinematográfico a partir de la creación del cinematógrafo hasta la época actual, podemos analizar los elementos del lenguaje filmico que hoy en día permiten la vehiculización de ideas y ha encontrado una escritura propia luego de una serie de experimentaciones cada vez más elaboradas, capaz de prevalecer en el tiempo y en el espacio de quienes miran un filme.

1.3 El cine como lenguaje

Luego del importante desarrollo tecnológico que coadyuvó en la obtención de los instrumentos y recursos que hacen posible el cine, aunado a los años siguientes en los que los realizadores de diferentes lugares del mundo se percataron de su potencial y exploraron las diversas maneras en las que se puede filmar mediante algunos géneros, estilos y movimientos; obtenemos los cimientos de un nuevo lenguaje. Un lenguaje formado por otras artes, que conforme pasan los años, sigue puliéndose en una constante búsqueda de un perfeccionamiento y una autonomía, que en su momento le permitió deslindarse del teatro, sus decorados y sus actuaciones; encontrándose con los elementos que lo consolidarían como el séptimo arte que ahora conocemos.

Una definición muy simple, pero certera sobre el cine, es la que escribe Bazin (s.f.) “El filme se presenta siempre como una sucesión de fragmentos de realidad dados por la imagen, sobre un plano rectangular de dimensiones fijas, de tal manera que el orden y la duración de lo que vemos

determinan su «sentido» .” (p.138). Aquí encontramos algunos elementos propios del cine como son la imagen, el soporte, el montaje y la idea final de la película.

Se puede decir que el cine buscó un lenguaje desde el momento en el que surgió, para la obtención de las bases y la educación visual tanto de los realizadores como de los espectadores con el fin de lograr una comunicación eficaz transmitida a través de los signos en las imágenes, por lo que es importante mencionar que para que exista un lenguaje, debe haber un emisor, un vehículo de comunicación y un receptor; así como se debe comprender el lenguaje para hacer una película, se debe comprender también el lenguaje para descifrar un filme. Como bien expone Antonin Artaud (1927): “El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone inmediatamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar.” (p. 22).

Serguéi Eisenstein (1934) se cuestiona:

¿Con qué métodos debe manejarse el hecho ilustrado filmicamente para que muestre simultáneamente no sólo *lo que es* el hecho, y la actitud del personaje hacia él, sino también *cómo* se relaciona el autor con él y cómo quiere el autor que lo reciba, lo sienta y reaccione ante él el espectador?. (p. 142).

Partiendo de ésta interrogante es como surgen las distintas maneras de representación filmica que han establecido las bases para un lenguaje. Cada decisión creativa conlleva un signo, la suma de todas estas decisiones conforman sintagmas, mismos que será leídos conforme la película avance obteniendo finalmente la sintaxis.

Es prudente abordar el tema del lenguaje desde un análisis semiótico, por lo que se analizará una explicación realizada por Pasolini (1970):

Creo que una reflexión sobre el cine como lengua expresiva no puede comenzar actualmente sin tener al menos presente la terminología de la semiótica. Porque, en términos muy simples, el problema es este: mientras los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental, posesión común de todos los parlantes, los lenguajes cinematográficos no parecen fundarse sobre nada: no tienen, como base real, ninguna lengua comunicativa. [...] En suma, los hombres comunican con las palabras, no con las imágenes: por consiguiente un lenguaje específico de imágenes se presentaría como una pura y artificial abstracción. Si, como parece, este razonamiento fuese justo, el cine no podría existir físicamente: o, de existir, sería una monstruosidad, una serie de signos insignificantes. No obstante, el cine comunica. Quiere decir que también él se basa en un patrimonio de signos comunes. La semiótica se sitúa imparcialmente frente a los sistemas de signos [...]. (p. 163).

Pasolini justifica el lenguaje cinematográfico desde un ejemplo sobre el lenguaje hablado y escrito. Explica entonces que el lenguaje está englobado en un diccionario y cada persona tiene así mismo un diccionario en su cabeza, incompleto pero perfectamente adecuado a sus condiciones tanto individuales como colectivas. Por lo tanto, el escritor busca, adecúa, complementa cada palabra para que juntas formen el significado que quiere comunicar a través de su escrito o discurso. Sin embargo, el realizador cinematográfico no tiene un diccionario de imágenes sino que tiene que darles el significado a ciertas imágenes que son tomadas de la realidad para que actúen como signos. Estos signos surgen de la inmediatez del mundo y son universales debido a que muchas de las imágenes operan como símbolos que hacen eficaz su interpretación aún cuando el espectador no tiene el contexto ni del realizador ni de la película misma.

Así mismo, Marcel Martin (2002) discierne al lenguaje del cine en sus partes más importantes, siendo la imagen el elemento básico que actúa en varios niveles de realidad y que mediante un proceso, unificando varias imágenes, concluirán en una experiencia estética. Así, pues, la imagen conlleva ciertas características que conforman el lenguaje, una de ellas es el movimiento siendo este lo que separa inmediatamente a la fotografía del cine. El sonido es otro elemento que conforma a la imagen agregando dimensiones, espacios y entornos. El montaje es el único elemento completamente nacido del cine y funciona mediante la relación entre las imágenes. Existen además, otros elementos que fueron tomados de otras artes a los que Martin les llama elementos no específicos del cine, los cuales son la iluminación, el vestuario, los decorados, el color y el desempeño actoral; estos son separados debido a que no nacieron en el cine, sino que fueron adecuados a él a lo largo de los años.

El lenguaje cinematográfico opera a partir de tres momentos o niveles de realidad que hacen posible su lectura. El primer momento es el de la imagen, cuando se está reproduciendo lo real, es decir, cuando el espectador está captando las imágenes presentadas en pantalla. El segundo nivel es el de los sentimientos, ciertas imágenes evocarán al espectador alguna afección que puede suscitarse por diferentes cuestiones, únicas de cada individuo. Es por eso que cada filme puede tener tantos significados como espectadores. Finalmente, el último, el más complicado e importante nivel, el de la idea. Es en este momento donde todo lo ocurrido anteriormente toma

sentido, la serie de imágenes vistas deben ser digeridas cautelosamente conforme a las emociones obtenidas para concluir con la obtención de la idea. Martin (2002) menciona: “si el sentido de la imagen depende del contexto filmico creado por el montaje, también depende del contexto mental del espectador”. (p.33).

Cada una de las decisiones tomadas dentro de toda área en una producción cinematográfica está directamente ligada al objetivo final de la película. Podemos encontrar películas con una ejecución lingüística impecable, pero carente de dote artístico ya que no todas las producciones buscan transmitir significados ideológicos y morales, pues su finalidad es entretener a las masas que desean consumir un cine cuyo propósito es quedarse en el espacio de los sentimientos, y cuyos espectadores no compromete a la tarea de buscar ciertos significados. En cambio, el cine que busca la indagación más allá de la evocación de los sentimientos tiene grandes responsabilidades, no solo en la creación de la película, sino en los significados que se transmitirán al espectador. De este tipo de cine es del que se hablará a continuación.

1.4 El cine como arte

Para poder definir al cine desde el ámbito artístico, hay que entender en primera instancia lo que es el arte. Éste ha surgido con el hombre por el deseo de expresión, de comunicación, de creación y de perpetuidad. El ser humano, a lo largo de su vida, trata de entender su entorno pero también a sí mismo, siempre ha tenido la necesidad de estar libre de incertidumbres y en cierta manera, ha estudiado y entendido al mundo desde sus posibilidades y exigencias, ha tomado en cuenta otros conocimientos, adecuándolos a su propia existencia.

Andrei Tarkovski (1991) expone dos maneras en las que el ser humano puede apropiarse del mundo, desde el entendimiento científico y desde el ámbito artístico. Estas dos vertientes comparten un objetivo en común: la búsqueda de la verdad, sin embargo el arte opera desde diferentes realidades debido a que se afronta con situaciones fuera de las experiencias tangibles, mismas que la ciencia se ocupa de explicar.

Otra de las diferencias entre estos dos ámbitos, es su nivel de “vigencia”, es decir, la ciencia se ha desarrollado a lo largo de miles de años, todos los conocimientos previos han contribuido al conocimiento actual, esto presupone una constante actualización de conocimientos que

sustituyen a otros obsoletos, teniendo entonces, cada conocimiento una vigencia que aunque no está definida, llegará un momento en el que ese conocimiento se desplazará por la llegada del más reciente. De lado contrario, el arte opera como esferas, siempre está vigente, su interpretación puede carecer de tiempo y espacio, en el arte existe la posibilidad de representar lo infinito, haciendo este tipo de cualidades, perceptibles a la mente humana. (Tarkovski, 1991). Así mismo la ciencia presupone un completo uso del intelecto, en cambio el arte, además de conllevar procesos anímicos, configura la ideología, cuestiones éticas, morales, y se plasma sobre elementos materiales que evocan elementos intangibles.

En cualquier caso, para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser «consumido» como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan solo enfrentarlo a este interrogante. (Tarkovski, 2002, p. 59).

El arte no existe para convencer a un público, dar respuestas o definir certezas; el arte interroga, juzga y hace visible aquello que incomoda, aquello que no se quiere ver. Luego entonces, el cine es una representación artística si así se le denota desde la concepción de una película. En éste caso todas las decisiones creativas se llevarán a cabo de acuerdo a tal objetivo que será cumplido cuando la persona que recibe el filme lo descodifique de acuerdo a sus experiencias y trascienda en él los significados leídos en pantalla. Así pues, el arte cinematográfico conlleva una serie de procesos, desde metodológicos hasta de significación. En éste último podemos destacar toda la experiencia de ver una película: estar en una sala oscura e íntima, abonando a una experiencia colectivamente individual, donde cada espectador crea una lectura única del filme.

Hay teóricos que comparan al acto de la cinematografía con el estado de ensoñación, entre ellos Pasolini, Brunius, Buñuel y; Morin (1956) siendo éste último citado a continuación:

Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia. (p. 91).

Así mismo menciona:

Al fin podemos «visualizar nuestros sueños» porque se han lanzado sobre la materia real. [...] Son fabricados industrialmente, compartidos colectivamente. [...] Volvemos a asimilarlos, socializarlos, útiles, o bien se pierden en nosotros, o nos perdemos

nosotros en ellos. Ahí están, ectoplasmas almacenados, cuerpos astrales que se nutren de nuestras personas y nos nutren, archivos del alma. (p. 193)

La sala de cine es un lugar y varios al mismo tiempo, donde se puede conocer a una infinidad de personas o a sí mismo, donde se explora el pasado, el presente o el futuro. Es un lugar de redescubrimiento de los sentidos, de los sentimientos, en donde sólo se está con la pantalla que representa el mundo y su humanidad. El espectador entra en ella y sale con una visión más amplia de todo aquello que lo rodea. El acto cinematográfico une dos mentes, la del espectador y la del filme, evoca la experiencia humana en la propia experiencia del espectador. Al mismo tiempo que está siendo representado el mundo en la pantalla, en la mente del espectador está tomando sentido.

Algunos otros teóricos, como Eisenstein, Rohmer, Godard y Braudel, mencionan que éste es el arte que ha superado a todas las demás artes que lo preceden, pues se ha alimentado de todas ellas, perfeccionándolas en un lenguaje. Jacques Aumont (2002) dice:

Al solicitar todos los sentidos y todas las emociones, el cine es un arte múltiple, plural, arte del espacio y arte del tiempo, arte del relato y de la descripción, arte del diálogo y arte musical, arte de la danza y de la pose escultórica, del dibujo y del color: absorbe, sin siquiera estar obligado a «resolverlas», las principales cuestiones estéticas de las artes tradicionales que le precedieron. El cine es un arte total, que contiene a todas las demás artes, las excede y las transforma. (p. 154).

Luego entonces podemos concluir que el cine como arte ha nacido de una necesidad de representación de la realidad, y aún cuando muchos de los críticos mencionan que el cine no ha nacido como un arte, ni como un lenguaje, pues los primeros filmes eran grabaciones que afirmaban la genialidad de la mente humana al crear un aparato que guarda momentos actuales para proyectarlos después, es importante recordar cómo el hombre primitivo se dio cuenta de que podía trascender el mundo sobre las paredes de una cueva.

Ciertamente la esencia del cine siempre ha estado ahí y aunque podemos ver el desarrollo de lenguaje aunado a la obtención de una gran diversidad de recursos tecnológicos que lo hacen más rico, el arte cinematográfico puede prescindir de éstos elementos, pues su esencia radica en aquello que evoca en el espectador y la capacidad de configurar el pensamiento. El arte fílmico exige obligaciones estéticas, éticas y de razonamiento.

Igualmente, éstas exigencias pueden ser representadas de diferentes maneras, siendo una decisión creativa que el realizador debe tomar para saber cómo será desarrollada la película, todo esto ligado a lo que se quiere decir y lo que se quiere producir en el espectador, es decir, si el filme causará miedo, angustia, tristeza, risa, etcétera. Éstas formas de representar presuponen una convención entre ciertas esferas de las cuales se hablará adelante, mismas que cumplen con diferentes funciones tanto en la realización del filme como en la lectura del mismo.

1.5 Géneros cinematográficos

Durante los primeros años del cine, las películas eran meras filmaciones de la vida cotidiana, sin fines narrativos, sino más bien con el objetivo de mostrar al mundo lo que se podía hacer mediante un nuevo invento —“fotografías animadas” según Morin (2001)—. Con el paso del tiempo, los realizadores se dan cuenta de que el público se ha acostumbrado a los mismos filmes de siempre, así que se comienza a indagar sobre otras maneras de satisfacer a los espectadores. Es entonces que el cine se acerca al teatro, explorando sobre cuestiones narrativas y llegando finalmente, por coincidencia y experimentación al cine de fantasía, sacando cada vez más provecho a un invento que en primera instancia fue pensado para el ámbito científico, pero adecuado a una nueva industria con un enorme potencial. Así pues, mientras surgían nuevos realizadores y productoras cuya mirada estaba en ese potencial de la industria naciente del cine, se fueron creando las películas primitivas y se fueron agrupando de acuerdo a su contenido, para la conveniencia del público, de la industria y de los realizadores.

Actualmente, existen diferentes maneras de agrupar las películas: por su duración, por su sonido, por ser apta para ciertas edades, por su técnica, estilo o formato, sin embargo, al referirnos al género de la película, estamos hablando de la temática, el contenido y lo que produce en el público. Rick Altman (2000) define el corpus genérico como una agrupación de películas cuyos temas y estructuras son similares. (p. 46).

Los teóricos abordan los géneros desde la literatura, destacando tres principales, base de todos los nuevos surgimientos e híbridos que se han ido desarrollando, los cuales son el épico, lírico y dramático. Así mismo, se ha definido al género como procesos, patrones, formas, estilos,

estructuras, sistemas, fórmulas, etcétera, sin embargo, es prudente empezar con una idea sencilla que Altman (2000) cita de Richard T. Jameson:

Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos —el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror— y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual. (p. 33).

La funcionalidad de los géneros cinematográficos va más allá de ser solo una clasificación para agrupar a los filmes dentro de un campo semántico, siendo que éstos ayudan al espectador a presuponer e indagar sobre el filme. Desde el momento en que el espectador sabe el género de la película, puede entonces hacer una configuración previa de sus expectativas, reconociendo el campo donde operarán los personajes y los acontecimientos, y su relación con ellos, es decir si lo que ocurre lo hará sentirse triste, feliz o asustado; delimitando donde operará el pacto de realidad del filme. En otras palabras, el género en primera instancia precisará la verosimilitud de una película siendo entonces que el espectador tendrá límites más amplios en una película de ciencia ficción en comparación a una película dramática, ya que cada género presupone ciertas reglas, leyes y normas. Steve Neale (2000) lo explica de la siguiente manera:

Los géneros no consisten únicamente en películas: también consisten en sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con los mismos films durante el transcurso de su visión. Estos sistemas proveen a los espectadores de un medio de reconocimiento y comprensión. Ayudan a que los films y los elementos que hay en ellos se vuelvan inteligibles y, por lo tanto, explicables. Ofrecen una manera de dilucidar lo que está pasando en la pantalla: por qué tienen lugar ciertos acontecimientos y acciones, por qué los personajes están vestidos de cierta manera, por qué se comportan, hablan y lucen de la manera en que lo hacen, etc. (p. 157).

Todo lo anterior sucede gracias a una convención configurada por la industria y el lenguaje cinematográfico, aceptada y comprendida por los espectadores, sin importar tiempos ni espacios, generando un contexto que prepara y facilita a la lectura del filme. Altman (2000) menciona lo siguiente: “En la práctica habitual, el acto de identificar un género requiere que los textos en cuestión sean arrancados de su tiempo y situados en un área intemporal que los acoge como si fueran estrictamente contemporáneos” (p. 41).

El género no sólo sirve al público, sino también a la industria, al momento de identificar qué es lo que dará al público, cómo llegará a él y de qué manera lo hará; desde el momento de la

postproducción hasta la distribución. Sirve a los realizadores al momento de la configuración de la película, pues deberán acercarse al género o a los géneros que más le sirvan para dar a conocer lo que quiere decir con su filme. Y finalmente, sirve a los críticos para hablar específicamente sobre cierto filme, saber de dónde viene y en el mejor de los casos, si éste ha dejado algún legado. Por lo tanto se puede confirmar que la configuración de los géneros cinematográficos, es una convención creada y aceptada entre la industria, el lenguaje, los críticos y el público.

Para complementar lo anterior, Altman (2000) explica una teoría realizada por los críticos donde presentan cuatro presupuestos que un filme debe cumplir para ser considerado de cierto género:

1. La película, desde la concepción de la idea hasta el fin de su distribución, se llevó a cabo bajo la configuración del género en cuestión.
2. La película cumple con la estructura básica del género con el que se identifica.
3. Al momento de ser exhibida, la película es identificada conforme a su género.
4. El público reconoce e interpreta a la película de acuerdo a su género.

También se han conformado híbridos entre géneros siendo que una película puede englobar varios al mismo tiempo sin importar el abismo diferencial entre uno y otro. Por ejemplo, antes era impensable siquiera imaginar un western de ciencia ficción, sin embargo hoy en día se podría citar varias películas que comparte estos dos géneros.

Los críticos del cine y estudiosos sobre el género están de acuerdo en que es un tema amplio y de poca profundización debido a la inmediatez con la que suceden las modificaciones constantes en las estructuras genéricas clásicas en los filmes. Además, es un tema en el que no se ha indagado lo suficiente y cuyos estudios son muy pocos en comparación con la gran cantidad de filmes generados desde su surgimiento.

Sobre todos los géneros existentes, es común separar los filmes en ficción y no ficción. La diferenciación entre estos dos géneros recae en la manera en la que cada uno se acerca a la verdad, siendo el género de ficción reconocido por recrear la realidad a diferencia del de no ficción que la interpreta. A continuación se explorará sobre éste último, desde el género documental, sus definiciones, un resumen del surgimiento y las implicaciones ideológicas,

históricas, sociales y tecnológicas que han soportado los temas en los que los grandes cineastas han puesto sus ojos.

1.5.1 El género documental

Desde el surgimiento del cinematógrafo de los Lumière se encuentra manifestado el documental, siendo los primeros filmes meras representaciones de la vida cotidiana, cuyo nombre para clasificarlos era el de “temas actuales”, a pesar de que no existiera la noción del género. Sin embargo, es en la fotografía donde el documental tiene su origen real y consciente, a partir de que en 1935 la *Farm Security Administration* emite una convocatoria para retratar a la América en crisis. De aquí nace la idea de documentar como el arte de capturar la realidad tal cual es, con una noción de objetividad.

Jean Breschand (2004) reconoce éste nacimiento del documental como una pauta para el desarrollo del cine, destacando la precisión que el nuevo invento otorga y la subjetividad del ojo humano:

[...] estos orígenes encarrilan al cine como un medio capaz de restituir la realidad, de reproducirla. Como el cinematógrafo es una máquina con la precisión de un instrumento científico, ya que lo arbitrario de la mano, es decir, la subjetividad del intérprete, no entra en el automatismo del registro, se le atribuye a una virtud singular: la objetividad.(p.11).

Años más tarde, *Pathé* y *Gaumont*, presentan los *travelogues*, filmes que mostraban diferentes escenarios del mundo actual, llamándolos *Journal* y *Actualités*, respectivamente. Así mismo, Breschand destaca a dos cineastas que revolucionaron el documental debido a su capacidad para retratar la realidad con una cercanía al objeto de estudio jamás antes vista, ellos son: Robert Flaherty y Dziga Vertov. La película que marca una pauta dentro del crecimiento del género, que se encontraba estancado para esos años, es *Nanuk el esquimal* (1922), de Flaherty, con ella logra redescubrir el género documental debido a la manera en la que narra la vida de un esquimal y su familia, mostrando a los personajes y su vulnerabilidad respecto al entorno en el que habitan. Para lograr este avance, Flaherty vive con ésta comunidad por meses, creando una estrecha relación con los personajes, lo que facilitó la naturalidad con la que interactúan y se

desenvuelven aún siendo filmados, abonando al pacto de realidad que el documental demanda y la obsesión por la ilusoria objetividad que tanto se le atribuye.

Por otro lado, a partir de 1918, Vertov trabajó el *Kino-Nedelia*, un noticiario del gobierno soviético, donde recurría siempre a planos de otras películas y tomas reutilizadas debido a la insuficiencia de filmes. Gracias a esta limitante y a su previa experimentación sonora a partir de diferentes grabaciones obtenidas de un fonógrafo, descubrió la manera de unir planos sin obedecer a las reglas de continuidad comunes cuyas acciones rigen el filme. Vertov innovó yuxtaponiendo planos en contrapunto, dotando de poética a sus filmes, siendo que la película la creaba con el montaje. Luego entonces, durante 1922 a 1924 se encarga del *Kino-Pravda* (cine-verdad), una revista en la que desarrolla una teoría fundamentando su estilo que más tarde llevará a la práctica y que repercutirá fuertemente en el cine como lenguaje. Esta idea parte de la importancia de filmar la vida objetivamente de improviso pues las acciones, las personas y las cosas están dotadas de una verosimilitud que la cámara es capaz de captar, solo hace falta dotarlas de significación. Cabe destacar que este gran legado de Vertov fue considerado como tal cuarenta años después en Europa.

Sin embargo, para 1929 surge un documentalista influenciado por Flaherty y Vertov, John Grierson, quien destacó por representar al mundo de una manera poética, además del uso del montaje con sentido simbólico. Algunas de sus películas sobresalientes son: *Pescadores a la deriva* (1929), *Inglaterra Industrial* (1933) y *Correo Nocturno* (1936). Para éste momento, el documental se ha convertido en un canal entre personas, ciudades y clases, según lo indica Breschand (2004, p. 34).

Durante la Segunda Guerra Mundial, la propaganda política recurre al cine documental para dar a conocer la imagen del mundo según les convenga a los sectores más poderosos. Es en este momento donde se pone a prueba la idea de objetividad en un género donde se le es fiel al momento actual sin ninguna intervención, cuando claramente, el simple hecho de colocar un artefacto que captará la realidad en cierto lugar, a cierta hora, durante cierta acción, para después montar ese plano filmado de cierta manera, dotará de subjetividad el filme.

Para los años cincuenta, otro avance tecnológico permite la apoteosis de un peldaño más en la evolución del cine documental, siendo que en el año de 1953 se inventa *Nagra*, un magnetófono

de cinta magnética y portátil, que cinco años después se logra sincronizar con el video. Este gran avance, aunado a la invención de la cámara al hombro, admite una serie de posibilidades técnicas que enriquecen la significación de los filmes. Las tomas se dotan de un movimiento y una duración que antes era impensable, además de introducirse la palabra como recurso narrativo. Jean Rouch crea la voz en *off* en *Yo, un negro* (1958) lo que presupone un acercamiento directo con el personaje, generando entre la imagen y la narración, una intimidad especial con la audiencia. Para entonces, Breschand (2004, p. 34) destaca al documental como un recurso donde el ser humano indaga sobre sus objetivos en el mundo.

Una vez mencionados los referentes principales que contribuyeron a la evolución del documental como género cinematográfico, podemos indagar sobre los aspectos estructurales y de lenguaje que lo configuran. Por un lado, Breschand (2004) hace una clasificación sobre los territorios donde opera la investigación del documental y destaca tres tipos de realizadores, cada uno con objetivos distintos: el que ve en la cámara un medio de representación poética del mundo, el que hace uso de la cámara como observador social y el que utiliza la cámara como un medio de experimentación. Estos tres acercamientos al documental surgen de manera cronológica de acuerdo a los sucesos tecnológicos, históricos e ideológicos antes mencionados, sin embargo, hoy en día el realizador se acerca al territorio que mejor le convenga dependiendo de su intención y compromiso social que tenga a decir con su filme.

Por otro lado, Bill Nichols (1997) identifica cuatro modalidades dentro del género documental, la expositiva, la de observación, la interactiva y la reflexiva; —estas modalidades comparten ciertos rasgos con los territorios de Breschand— a las que podríamos llamar subgéneros, donde cada uno está regido por ciertas características que lo representan y que así mismo han evolucionado desde su surgimiento abonando cine como lenguaje y al desarrollo del mismo género.

La modalidad expositiva nace como oposición al cine de ficción y por la necesidad de retratar objetivamente el mundo real, lejos de la finalidad de divertir y entretener al espectador. Debido a la ubicación temporal de su aparición, éste tipo de documental carece de sonido sincrónico, por lo que hace uso de la narración dirigida al espectador acompañado de las imágenes. El montaje utilizado en ésta modalidad es lineal y está regido por la palabra del comentarista quien es el que

domina el discurso. Es considerado el medio más efectivo para transmitir información debido a la imparcialidad con la que exponen los juicios. En ésta modalidad, se aborda una solución de manera dramática sobre una problemática, generándole al espectador la sensación de causa y efecto entre secuencias. Claudio Celis (2012) se refiere a ésta modalidad como la forma más común de representación documental, cuya estructura está basada en la del relato clásico: “orden, alteración y recuperación del orden inicial” (p. 51).

Por otra parte, la modalidad de observación surge a partir de los nuevos recursos tecnológicos que permiten la sincronización del video con el audio, además de la posibilidad de mover la cámara tanto como se requiera y como oposición a los objetivos morales del documental expositivo. Nichols (1997) destaca la manera en la que estos avances recaen en un estilo y menciona lo siguiente: “Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.” (p. 66). Aquí la intervención del realizador es completamente nula, dejando que las acciones sean registradas por la cámara, siendo éstas las que rigen el filme, es por esto que los planos comienzan a alcanzar duraciones muy extensas. El montaje suele ser utilizado para reafirmar el espacio y tiempo en el que ocurren los sucesos, realzando el sentido de no manipulación del material y su inmediatez, donde además los «actores sociales» —como les llama Nichols a las personas que aparecen en el filme— se comunican únicamente entre ellos, omitiendo otro tipo de comentarios o narraciones externas al del espacio y tiempo que se ven en el filme.

El reto del documentalista de observación recae en la certera selección y organización de planos cuya relevancia logre generar la narrativa deseada. Es una modalidad muy cercana al cine de ficción, pues los actores sociales se desenvuelven en su propio contexto mientras van erigiendo el desarrollo del filme. Aquí el espectador genera un sentido de empatía —al igual que con los personajes de las películas de ficción— gracias a la cercanía que le es permitida con el actor social y que depende de qué tanto logra desaparecer la idea presente de la cámara, es decir, la relación entre el espectador con el actor social será posible de acuerdo a qué tan invisible sea el realizador durante el filme. Este tipo de documentales destacan en su capacidad de fijar una realidad histórica de acuerdo al espacio y tiempo donde fue filmada.

La modalidad interactiva se manifiesta por las mismas razones que las del documental de observación adicionando la aspiración del realizador por hacer más notoria su visión, pero sin recaer en la modalidad expositiva. Así pues, aparecen las primeras entrevistas y comentarios obtenidos tanto de actores sociales como de otras fuentes que testifican alrededor de una idea principal. En ésta modalidad el realizador juega el papel de provocador, detonando las acciones y dirigiendo, mediante la estructuración de las preguntas en la entrevista, al actor social. El uso de montaje en estos filmes es similar al de la modalidad anterior, pues su objetivo es conectar a las personas en cuadro con su contexto espacial-temporal. De igual manera, el público puede percibir la cercanía con las acciones reales, incluso con un mayor impacto ya que la historia está siendo contada directamente al espectador por los mismos actores sociales.

Para Celis (2012), el documental de observación y el interactivo son semejantes, esto puede deberse a que surgieron al mismo tiempo, a partir del mismo avance tecnológico, donde la palabra toma el protagonismo y cuya característica principal es que ambos dejan que las imágenes “hablen por sí solas” (p. 51) diferenciándolas únicamente en la manera en que el realizador se acerca a capturar estas imágenes, siendo que en la modalidad de observación, el cineasta toma la postura de espía, en cambio en la interactiva, se convierte en incitador.

Breschand (2004) señala: “Es preciso encontrar el modo de enfrentarnos a lo infilmable, de invocar una imagen de lo que no tiene rostro ni medida, lo que no se ve y sin embargo palpita de presencia irradiando el presente.” (p. 47). Luego entonces surge la modalidad reflexiva, siendo la más compleja e introspectiva, a partir del desarrollo ideológico que da a luz la modalidad anterior, pero con la finalidad de indagar sobre la esencia documental extremando los recursos y posibilidades utilizados en las modalidades anteriores, —razón por la cual se le considera un híbrido— demandando del espectador una total atención para descifrar el filme. Se desataca la forma sobre todo lo demás, es decir, el objeto de estudio pasa a segundo plano, pues la manera en la que habla del mundo es lo que importa, o como Nichols (1997) lo expresa “aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico.” (p.93). La motivación del realizador no es la de plasmar su propia ideología y transmitirla a través del filme, sino acercar al público con los planteamientos sobre cierta situación para que ellos se cuestionen sobre su relación con lo que se vio representado. La siguiente cita es una definición de Celis (2012): “es aquel donde el

ontenido se torna hacia la pregunta por la escritura documental en sí. El proceso de representación se convierte así en el objeto de reflexión [...] hace visible el verosímil al que responde el género documental en cuanto tal.” (p. 51).

Ésta modalidad hace uso del montaje *ostranenie*, un efecto denominado por formalistas rusos, que consiste en la yuxtaposición inesperada de imágenes, causando extrañamiento y enfatizando en la esencia de los objetos de estudio, más allá de los objetos mismos. Aquí yace una de las grandes diferencias que separan a ésta modalidad de las anteriores, mientras que en las otras el montaje es usado con limitantes de tiempo, espacio y forma, en la modalidad reflexiva existe cierta ambigüedad en estos elementos, poniendo como prioridad una construcción verosímil de lo real. Así mismo, la impresión que el espectador tiene de éste tipo de obras es opuesto a la totalidad y cierre discursivo, en el mejor de los casos estos filmes, haciendo total uso de los recursos del lenguaje cinematográfico, generan el apuro de cuestionar más allá de la obra, trascendiéndola a la propia realidad del espectador, ahora transgredida debido a una modificación de la visión del mundo.

Dicho esto, podemos concluir, no sin antes dejar en claro que el documental no es un reportaje, de hecho se encuentra lejos de serlo. Aún cuando ambos hacen uso de los mismos recursos técnicos, el reportaje representa la presteza de comunicar hechos cuyos orígenes carecen de importancia, no existe objeto de estudio ni son trascendentales ya que abordan los temas de manera superficial. Ahora bien, el documental tiene la capacidad de interrogar lo real, lo verosímil, dejando en el espectador la necesidad —o al menos la curiosidad— por cuestionar sus verdades. Breschand (2004) determina que “una de las facultades del documental es la de unir estaciones, confrontar épocas, medir el tiempo que transcurre y ver qué es lo que se transforma.” (p. 43). Hablamos entonces de una experiencia estética con la capacidad de dotarnos la memoria del mundo, porque va más allá de conectarnos con nuestras experiencias personales, pues no trata solo de un personaje, ni de un lugar o de un acontecimiento, sino que hace coincidir el mundo creado en el filme con el mundo del espectador mediante el lenguaje cinematográfico, de aquí que nos sintamos identificados con películas ajenas a nuestra cultura, ideales y experiencias.

Así mismo Breschand (2004) determina que el documental:

[...] no es otra cosa que el medio para experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños. Se transforma así nuestra relación con la historia y con el presente, al mismo tiempo que el cine se abre a nuevos posibles. (p. 71)

Es cierto que el documental, como cualquier otra arte, existe para entender el mundo y nuestra inscripción en él, pero además está dotado de una cualidad potencial: la de preservar un momento histórico que servirá para entender el pasado.

CAPÍTULO II

Los realizadores rusos y su legado a la cinematografía mundial.

Vertov y la consolidación de una teoría documental.

2.1 Breve historia del cine ruso, de 1896 a 1920

Para poder analizar la historia del cine ruso es fundamental destacar los sucesos históricos que acontecieron desde la llegada del cinematógrafo a Rusia. Siendo que el cine ha suplido diferentes necesidades en el mundo, en un principio, en la tierra rusa fue usado principalmente como entretenimiento barato, innovador e impactante, hasta que llegó a su madurez, convirtiéndose en un arte a través de los realizadores que influyeron internacionalmente en muchos otros directores y grupos a lo largo de los años. Rusia ha dejado un legado que ha logrado trascender en la cinematografía mundial, ejemplo de ello, son los filmes de los realizadores Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein y Andrei Tarkovski cuya obra fue creada a partir del año 1920, sobre una teoría que se fue desarrollando a lo largo de los años e influyendo en sí mismos, hasta consolidar un lenguaje perfectamente empleado. A continuación se abordará brevemente la historia del cine ruso clásico, para después entrar en los experimentos y teorías creadas por los principales realizadores del cine soviético.

Ahora bien, para llegar a ese punto tenemos que iniciar en el momento en que el cinematógrafo tocó la tierra soviética. Esto sucedió a partir de que los Lumière enviaran a dos de sus *cameraman* a Moscú, Charles Moisson y Francois Doublier, quienes se encargaron de filmar la coronación del zar Nicolás II. Jay Leyda (1965) cita el tormentoso testimonio de Doublier sobre el rodaje de ese acontecimiento en el cual ocurre una tragedia debido a la multitud que estaba recibiendo regalos por el nuevo zar cuando accidentalmente se cae un armazón provocando que muchos se quedaran atrapados entre las zanjas y otros hayan sido aplastados por la estampida que esto desencadenó, muchas personas murieron ese día. Después del espantoso suceso, la prensa rusa no mencionó nada al respecto y la actitud de la población favoreció a que no se hablara más del asunto.

En Mayo de 1896 se realizó la primer muestra del cinematógrafo en Rusia, proyectando los filmes que Moisson y Doublier habían grabado de la coronación del zar, días después, la misma

industria Lumière abrió la primera sala cinematográfica en ese país. Leyda (1965) hace mención de una nota periodística que hizo un espectador llamado Máximo Gorki, donde habla de la impresión que le ha causado el nuevo invento y profetiza de manera muy acertada, un gran potencial para esa industria:

Sin temor de exagerar, se puede predecir un amplio uso de este invento debido a su tremenda novedad. Pero ¿cuán grandes pueden ser sus resultados, comparados con el desgaste de energía nerviosa que requiere? ¿Es posible que sea aplicado con suficiente utilidad como para compensar ese desgaste nervioso que produce en el espectador? Y un problema más importante aún es que nuestros nervios se vuelven más débiles y menos confiables; estamos reaccionando menos ante las sensaciones naturales de nuestra vida diaria y anhelamos más vehementemente nuevas sensaciones fuertes. El cinematógrafo nos las proporciona, ¡excitando los nervios por un lado y embotándolos por otro! La sed que despierta por tales extrañas, fantásticas sensaciones, crecerá aún más y cada vez estaremos menos dispuestos y aptos para captar cada día las impresiones de la vida ordinaria. Esta sed por lo extraño y lo nuevo puede llevarnos lejos, muy lejos[...]. (p. 5 y 6).

Los hermanos Grünwald compraron la concesión a los franceses, abriendo su sala de cine llamada *Kuznestski Most* y aprovechando al máximo su máquina con la que filmaban escenas cotidianas de Moscú, proyectando los filmes en su sala y copiando los positivos de las películas que al día siguiente serían mostradas. Aún con toda la creatividad de los realizadores que habían decidido cimentar su carrera en Rusia, nada superaba los primeros filmes de los Lumière los cuales impactaron de por vida a los espectadores. Mientras tanto, los franceses se valían de la alianza política entre su país con Rusia, circunstancia a su favor para acaparar todo el terreno de la industria del cine en esas tierras extranjeras, siendo Pathé y Gaumont las principales empresas desde 1904, y que arrebataron a otros empresarios rusos la oportunidad de crecer en el gremio.

El empresario Libken de Iroslav se dedicó a invertir en la compra de copias a estas grandes empresas para después alquilarlas en pueblos y ciudades, sus ganancias lo llevaron a abrir diferentes sucursales, entre ellas *Nordisk* y *Vitagraph*, compañía danesa y estadounidense, respectivamente. Gracias a ésta nueva modalidad de negocio dedicado a alquilar filmes, los empresarios dedicados a la exhibición dejaron las giras y comenzaron a adecuar edificios cada vez más cercanos a las calles más transitadas para hacerlos lugares de proyecciones. Otro empresario exitoso fue I. A. Gutzman, quien en 1903 abrió dos “Salas eléctricas” en Moscú, y para 1905 ya tenía otras tantas más. Leyda (1965) anota que las salas “Cristal” y “Progreso”

fueron visitadas múltiples veces por Sergei Eisenstein cuando era niño, acompañado de su nodriza. (p. 11).

A partir de 1904, año en que Rusia entra en guerra contra Japón, las salas de cine siguen creciendo aumentando su capacidad, sin embargo para 1905 el entretenimiento deja de ser prioridad para la población. El Domingo Sangriento fue un lamentable suceso que sirvió como inspiración para la creación de escenas y filmes, siendo *Motín en Odesa* (1905) de Lucien Nonguet la primera recreación del acontecimiento, representando el levantamiento de Potemkin. El único *cameraman* que operaba en Rusia era Félix Mesguich por parte de la empresa británica *Warwick Trading Company*.

Durante 1906 y 1907, el cine sobrevivió en ferias y en ciudades, apostándole a un nuevo método que resultó sumamente efectivo para atraer a las multitudes; la publicidad. Luego entonces, en 1908 la industria cinematográfica logra expandirse de tal manera que el gobierno tuvo que intervenir a petición del gremio teatral; así pues, para desprestigiar a la industria filmica, la prensa comenzó a advertir a la sociedad los peligros de acudir a las salas de cine, fundamentándose en los múltiples accidentes de incendios que anterior y simultáneamente ocurrían, muchos de ellos con trágicos resultados.

Leyda (1965) destaca dos filmes que fueron muy populares durante esa época, el primero *La Vie et la Passion du Christ* (1902) por la industria Pathé, fue censurada en Rusia por violar los Evangelios, sin embargo volvió a exhibición para 1907. El segundo filme, *La Civilitation à travers los Âges* (1908) de George Méliès, provocó múltiples desmayos y ataques histéricos entre el público, siendo también censurada y a la vez aumentando su popularidad.

A raíz del sentimiento antinacionalista de la sociedad rusa luego de la guerra contra Japón, en 1906 el gobierno otorgó la total libertad de expresión a la prensa, misma que se erradicó luego de cinco meses, ordenando que las películas fueran examinadas antes de ser proyectadas públicamente. Luego entonces se desarrolló un protocolo de inspección que consistía en que cada vez que una sala de cine renovara su programa, ésta tenía que ofrecer la proyección privada de los filmes recién adquiridos al inspector quien dictaminaría la aprobación, el rechazo o las condiciones bajo las que serían proyectadas las películas en cuestión. Los temas que estaban rotundamente prohibidos eran sobre la Revolución Francesa, cualquier filme que mostrara una

violenta muerte de algún miembro de la realeza y las películas pornográficas, conocidas como películas parisinas. Por otro lado, surgió un cine llamado Cine Teatro Político, inaugurado por el grupo La Unión del Pueblo Ruso, apoyado por los Cien Negros, un grupo antisemita muy conservador. Éste cine no duró mucho ya que ningún productor quiso involucrarse en sus realizaciones.

En 1907 se inaugura el primer estudio cinematográfico ruso, operado por Aleksandr Drankov, fotógrafo que laboró para diarios nacionales e internacionales en Londres y Francia. El surgimiento de éste estudio tenía como objetivo abastecer la necesidad del pueblo ruso por producciones nacionales. A su vez, Pathé produjo *Los cosacos del Don* (1908) filme que tuvo gran éxito y que motivó la producción de una serie de veintidós documentales bajo el título *Rusia pintoresca*, los cuales no obtuvieron el éxito de la película anterior.

Simultáneamente la popularidad de Drankov seguía incrementando con cada filme realizado, para febrero de 1908 ya contaba con diecisiete películas, todas ellas representaban lo que el público ruso demandaba, posicionándolo en la cima de la industria en Rusia. La fama de Drankov también llegó hasta los monarcas y durante el verano encabezó la Exposición Internacional de la Industria Cinematográfica, llevada a cabo en Hamburgo, donde logró crear vínculos con distribuidores franceses, proclamándose el primer ruso en exportar sus filmes al extranjero. En consecuencia de todos los éxitos de Drankov, el director y empresario Aleksandr Janzhonkov se propone opacar la carrera del realizador, creando una disputa entre los dos equivalente a la de Francia con Pathé y Gaumont; y a la de Estados Unidos con Vithagraph y Lubin. Luego entonces se creó una especie de alianza entre la productora italiana *Itala-Film* y Janzhonkov, tenían como objetivo crear más filmes de los que Drankov pudiera crear por cuenta propia. Como respuesta a sus rivales, Drankov optó por filmar al personaje más importante de Rusia en ese momento: Tolstoi. Las tomas de Tolstoi causaron gran impacto en la sociedad rusa y aunque ese impacto no fue bueno, Drankov siguió ganando dinero por la controversia generada, en cambio Janzhonkov creó dos películas, más no fue hasta su tercer filme cuando logró superar a su rival.

Luego, Drankov creó un filme de diez minutos en el cual logró crear un personaje que retratará al pueblo ruso, *Stenka Razin* (1908) obtuvo grandes recaudaciones económicas y una

excelente respuesta del público. La última hazaña de Drankov antes de su retiro temporal, fue su conferencia “*La relación entre el relato y la realización de una película cinematográfica*” que tuvo lugar en el ciclo de las Sociedades Técnicas Imperiales. Sincrónico a éstos sucesos, llegan por primera vez a Rusia los dibujos animados de Émile Cohl, producidos por la industria francesa Gaumont.

La Rusia conservadora forjada a partir de la Constitución de los años 1909 a 1913, protegía el capital extranjero, por lo que las industrias alemanas, francesas, belgas e inglesas aprovecharon para establecerse de manera que comenzaron a asentar sus estudios en Rusia, siendo Pathè la primera en realizar un filme ruso, adaptando una obra literaria de Tolstoi al cine, misma que causó indignación en los espectadores. Este suceso dio pauta a que la empresa decidiera magnificar sus producciones, enviando equipos completos que incluían técnicos, directores, adaptadores y todo el equipo técnico. Estas nuevas producciones rusas de Pathè fueron proyectadas en Septiembre de 1909 con el pasado glorioso ruso como tema. Así pues, Pathè y Janzhonkov se encargaron de poner en pantalla a los antepasados héroes históricos rusos.

La mayor contribución fílmica creada a partir de una obra de Tolstoi, fue *Ana Karenina* (1911) realizada por Pathè. Leyda destaca de esos años que “durante ese período de cuatro años - primer escalón en el desarrollo del cine ruso- se produjeron 351 películas... 139 fueron dramas, y 212, noticiarios y documentales.” (p. 51). Para éste momento del cine, el guión era mejor conocido como una lista de tomas escrito por cualquier persona de la producción, que guiaban al encargado de la cámara y al director mismo en el rodaje. Y para comienzos de 1910, los realizadores comenzaron a percatarse de que la técnica actoral heredada del teatro no tenía por qué ser utilizada en las películas, dado que el cine tiene la posibilidad de acercar al personaje con el público tanto como se desee a través de otros recursos propios de la cinematografía. Estas indagaciones poco a poco empiezan a dar pie a la separación de las limitaciones en las que nació el cine. Los nombres en cartelera de actores como Max Linder, Valdemar Psilander y por supuesto la actriz danesa Asta Nielsen, eran capaces de llenar una sala entera al poco tiempo de ser publicado el programa. Sus actuaciones destacaban por su naturalidad ante la cámara, de manera nunca antes vista, se ponía en práctica lo anteriormente mencionado, al despojarse de

técnicas provenientes del teatro y adecuarse a las necesidades de una industria que apenas comenzaba a florecer.

En ese mismo año, Lenin proclamaba la victoria del zarismo ante Rusia, al mismo tiempo que el pueblo decaía en un sentimiento deprimente, por lo que las búsquedas se regían en torno al misticismo y la religión. La literatura fue el primer sector en demostrar éste sentir del pueblo, dotando de un realismo pesimista a toda obra creada en ese periodo, sin embargo al llegar al cine fue cuando detonó la decadencia social. Leonid Andreiev escribió un manifiesto titulado “*Cartas sobre el teatro*” (1911) donde exhortaba al teatro a que se enfocara en los temas pertenecientes a la existencia y al sentir humano, y dejara al cine la superficial proyección de la vida. Un año después, realiza su primer guión, siendo éste una adaptación que Thiemann y Reinhardt dirigieron. A partir de éste suceso, otros escritores de teatro comenzaron a adaptar sus obras para guión cinematográfico. Ciertamente la literatura había dotado de mucha fuerza al cine, pues ahora los realizadores priorizaban el argumento, abonando al avance del lenguaje filmico. Leyda (1965) menciona lo siguiente: “La idea de que el supremo elemento en el rodaje de una película era el argumento, estaba ganando fuerza en todo el mundo. Solo en América se confiaba todavía en la ingeniosidad de la cámara, la acción vivaz y los llamativos efectos del movimiento.” (p. 56). Todo lo anterior conllevó a que la relación entre el teatro y el cine mejoraran, así como los escritores, los actores de teatro comenzaron a buscar su lugar en el área filmica.

El cine como industria cambia su estrategia de atraer al público a través del nombre del escritor, sustituyéndolo por una cara reconocible, surgiendo así las estrellas de cine. Luego, se empezaron a popularizar las revistas cinematográficas y en 1913 ya circulaban semanalmente alrededor de nueve diferentes. Así mismo, el cine comenzaba a popularizarse entre la familia real, pues el mismo zar contaba con una cámara, una sala privada y un fotógrafo que retrataba los momentos importantes o banales de la realeza para luego proyectarlos en las salas, lo que conllevó a la aprobación de éste tipo de entretenimiento entre la aristocracia y la burguesía. Las salas cinematográficas como *El Teatro Soleil* y *Quo Vadis?* fueron las frecuentadas por éste público, pues además de ser salas de lujo, exhibían únicamente filmes internacionales.

Como se mencionaba anteriormente, gracias a la literatura comenzaba a surgir la noción del cine como arte, siendo el guión el puente que unía a estos dos lenguajes, sin embargo, debido a la

expansión de la industria a través de contados monopolios en su mayoría extranjeros, surgieron algunas opiniones que causaron controversia en la toda la sociedad, pues para ese momento el cine ya era un tema cotidiano de conversación. Leyda (1965) destaca dos opiniones, la primera, despojaba al cine la responsabilidad de causar daño a la sociedad, y lo dotaba de la capacidad potencial que tenía de convertirse en arte. En cambio exponía a la industria y los empresarios como los verdaderos responsables cuyo único objetivo era sacar provecho a cualquier costa, lo que impedía que el cine se acercara a su verdadero destino. La segunda opinión, escrita por Vladimir Osipovich Zelenski, donde criticaba la banalidad de las historias dramáticas, militares y sacras, exponiendo la falsedad del comercio y moda, de lo que se alimentaban las masas. Así mismo reconocía los filmes fugaces que en ocasiones eran proyectados, filmes con profundidad que retrataban vidas reales, problemáticas sociales y riqueza literaria, profetizaba un cine que alcanzara la cualidad artística.

El 20 de Julio de 1917, día en que se declara oficialmente la guerra en Rusia, todos los negocios se adaptaron a las necesidades militares. El cine, al igual que el teatro solo ofrecía temas bélicos, sustituyendo el pasado literario que a penas comenzaba. A pesar de todo, se veía una buena racha para la industria filmica, pues el cine suponía ser una eficaz herramienta al ofrecer información e historias que enorgullecieran y entretuvieran a la sociedad rusa. Leyva (1965) comenta lo siguiente: “La guerra fue una clara bendición para la industria cinematográfica rusa. Libre de la competencia extranjera, iba a precipitarse hacia una producción más intensa y eficaz. Se formaron nuevas compañías, se construyeron nuevos estudios y se tentaron nuevos destinos.” (p. 78). Para Andreiev, la guerra significaba un renacer social en el heroísmo y el humanismo.

Al contrario que durante la guerra contra Japón, ésta guerra había reforzado los ideales nacionalistas rusos, la población se encontraba animada y estimulada por lo que estaban viviendo. Esto se vio reflejado en las historias heroicas y bélicas tanto del cine como del teatro, ya no importaba si era el pueblo quien alimentaba éste sentir a la industria filmica y teatral o viceversa. Luego entonces, el zar decide subir el precio del vodka y como consecuencia incrementó la recurrencia de las salas de cine, a continuación una cita de Leyda (1965) donde podemos observar el papel que ésta industria tenía en la sociedad: “Y de este modo el conflicto

de nuevo se volvió provechoso para el cine, como sustituto de la bebida. Si uno no podía emborracharse, en cambio le era posible pasar una noche sin gasto en el cine.” (p. 79).

Luego de un tiempo en guerra, comenzó a dificultarse la obtención de materia prima para la realización filmica, sin embargo, el cine seguía floreciendo. Un ejemplo de ello es la renovada técnica actoral de Ivan Mozhujin, quien fuera la estrella en “*Vida en la muerte*” (1914) un filme de Bauer. En ésta película el talento relata que le fue pedido interpretar un personaje que había sufrido la pérdida de su amada, por lo que la lógica indicaba que para representar el dolor, el personaje debía hacer una serie de exagerados movimientos acompañados de lágrimas de glicerina. En cambio, Mozhujin se quedó completamente inmóvil logrando además llorar lágrimas reales. Leyda (1965) cita al actor, que menciona: “Más que el éxito de la película me hizo feliz el sentir que ahora entendía el cine.” (p. 85).

Entonces todo en Rusia comenzó a decaer: la guerra perdió su popularidad, el gobierno volvía a reprimir la libertad de expresión, además de la crisis económica que obligaba a las salas de cine a subir los precios, lo que conllevó al cierre de las salas más modestas y a la pérdida de un importante y gran sector que conformaba la audiencia. Sin embargo el sector que podía darse el lujo del entretenimiento, demandaba del cine y del teatro argumentos e historias alejadas de la realidad que vivían, la sociedad se encontraba harta de la guerra. La película “*Los grandes días de la Revolución Rusa desde el 28 de Febrero al 4 de Marzo de 1917*” fue lograda gracias a la reunión de esfuerzos de varios realizadores.

Luego, los trabajadores de todos los gremios se reunieron para exigir la creación de sindicatos que les garantizaran horarios laborales adecuados y para suspender la censura, principalmente; por lo que para el 6 de Marzo se convocó a una reunión en la que acudieron industriales, distribuidores, directores, obreros, agencias, salas, laboratorios, escritores de prensa y de argumentos, actores, decoradores, *cameramen*; en Moscú, donde se creó un comité temporario conformado por veinticuatro personas: propietarios de salas, industriales, artistas y un par de obreros. Debido al descontento por el resultado de ésta reunión, se lograron tres asociaciones profesionales: la Unión de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, la Unión de los Empleados de Oficina de la Industria Cinematográfica y la Unión de los Trabajadores Artísticos del Cine. Además, surgieron los diarios *Pravda* en Moscú y *Social-Democrat* en Petrogrado

donde se divulgaba el descontento por las soluciones y campañas propuestas por el Gobierno provisional. A pesar de todo, la Revolución de Febrero no causó cambios en la industria filmica que operaba en Rusia.

Por otro lado, en el estudio de Bauer se encontraba Lev Kuleshov, quien laboraba como decorador y publicó su artículo "*Las tareas del artista en el cine*" (1917), donde exponía las problemáticas del artista de decorados, siendo la postura del productor y director la principal dificultad pues se le otorgaba nula importancia a las cuestiones del área referida. Leyda (1965) explica brevemente el artículo: "la tarea del decorador en la película no consiste meramente en pintar la escenografía, sino en coordinar todos los elementos de composición y ritmo, es decir, que sugería una identidad entre el decorador y el director." (p. 124). Así mismo, Kuleshov escribió sobre el argumento del filme, diciendo que éste debía ser lo mismo que el filme terminado, y no un borrador como usualmente se acostumbraba; además se atrevió a mencionar que el que debía encargarse del guión era el director. También, indagó sobre el lenguaje cinematográfico, expresando aspectos referidos a una comunicación entre el compositor y el intérprete, mediante una descodificación.

Luego entonces, gran parte de la población comenzó a emigrar, incluidas las personas dedicadas al cine. La industria que se quedó, se movió a Odesa, convirtiéndose en un punto de reunión comparado a Hollywood, pero por la incertidumbre de ese tiempo, la mayoría de las producciones quedaban inconclusas. El primer director que emigró con todo su equipo de trabajo, películas incompletas y copias de sus éxitos moscovitas, fue Iermolev; estableciéndose en París a partir de la exhibición de "*La dama de pique*" (1916). Otros realizadores probaron la suerte de Iermolev que resultó en un intercambio estilístico y de técnica entre el cine ruso y el francés, los empresarios franceses comenzaron a buscar la adopción de realizadores rusos para la producción de nuevos filmes, pues la población francesa estaba encantada con la llegada de los extranjeros y su cine. A su vez, los realizadores rusos se fijaron en la literatura francesa para adaptar sus guiones y llevarlos a la pantalla. Pocos años más tarde, el cine ruso en Francia comenzó a decaer a tal grado que los realizadores fueron cediendo a realizar otras actividades que les garantizaran un sueldo para sobrevivir en ese país.

Así como en París, hubieron otros realizadores que optaron por Berlín como su destino, sin embargo no alcanzaron el auge esperado porque los mismos alemanes no permitieron que eso sucediera, al contrario, se quejaron de los refugiados por quitarles el trabajo. Otros tantos rusos, especialmente directores y actores, fueron reclutados por la industria hollywoodense.

Una vez proclamados los tres decretos de Lenin que garantizaban paz, la abolición de la posesión de la tierra y aseguraba el pan para toda la población rusa, se realizó la primera organización cinematográfica soviética “*kinopodotdel*” bajo la dirección de Nadezhda Krupskaja. Así pues, empezó la nacionalización del séptimo arte, el gobierno comenzaba a expropiarse algunas salas de Petrogrado y en respuesta de éste atentado en contra de la industria fílmica, se creó la Unión de Trabajadores del Arte Cinematográfico, quienes publicaron en Enero de 1918, en la *Kino-gazeta* su descontento, los empresarios comenzaron a cerrar sus salas y estudios, e incluso algunos siguieron los pasos de los que habían huido desde antes de la Revolución de Octubre. Sin embargo el *soviet moscovita* esclareció sus intenciones en un decreto donde aseguraban que no se apoderarían de las empresas de cine.

En 1919 surgen a partir del análisis crítico de las películas que se estaban realizando, los *agitka*, “agitación” un nuevo estilo filmográfico; pues las películas que se estaban viendo en Rusia no satisfacían las necesidades del régimen por lo que publicaron un comunicado el 4 de Febrero donde se invitaba a toda la industria a filmar películas de “agitación revolucionaria” obteniendo trece *agitki*, a finales del mismo mes. Cuando el tren se detenía, ofrecía funciones para niños y adultos. El objetivo gubernamental de estos programas era el acercamiento de los trabajadores al arte que hasta ese momento eran exclusivos de la burguesía, siendo además todo de propaganda comunista.

Entonces se hace oficial la nacionalización de la industria cinematográfica y simultáneamente circula una película que impactó al menos los siguientes diez años del cine soviético, se trata de “*Intolerancia*” (1916) de Griffith. Hay varios rumores que explican la razón por la cual tal película logró llegar a Rusia y ser tan exhibida, unas teorías hablan de que la película pasó gracias a la ayuda de otras industrias que pudieron ocultarla y luego entregarla a las manos correctas para que fuera distribuida en varias salas, otra teoría señala al mismo Lenin como el responsable y que buscó a Griffith para levantar el cine en Rusia. Leyda (1965) destaca la

opinión del aclamado actor Pudovkin sobre el filme de Griffith, y la mencionó como uno de sus principales impulsos para dejar la química e ingresar al mundo del arte.

Había visto *Intolerancia*, de D. W. Griffith, que me causó una tremenda impresión. Esta película se convirtió en el símbolo del futuro arte del cine para mí. Después de verla me convencí de que el cine era en realidad un arte, y un arte con grandes posibilidades. Me fascinó y además me sentía ansioso de ingresar en este nuevo campo. (p. 178).

Para el invierno de 1919, la República Soviética además de haber cerrado fábricas y detenido los tranvías, decidió cerrar teatros y salas cinematográficas con la finalidad de ahorrar agua y electricidad. El único filme que fue realizado durante 1919-1920 fue "*Polikushka*", una adaptación de un libro de Tolstoi que se logró reuniendo esfuerzos, sobretodo para conseguir la película virgen. Una vez finalizada, se distribuyó bien y causó una buena respuesta entre el público ruso e incluso el extranjero. Luego de éste logro, todos los estudios fueron ocupados por el gobierno soviético y un "tren de agitación" comenzó a circular de nuevo, donde un nuevo joven del ejército rojo se encontraba: Sergei Eisenstein.

En ese tiempo, el Estado inauguró la nueva escuela de cinematografía y presentó al alumnado en una obra de agitación. Leyda (1965) incluye un relato de Kuleshov sobre cómo en dicha escuela enseñaban una técnica completamente apegada al teatro, y que los maestros no tenían conocimiento meramente cinematográfico además de considerar las nuevas técnicas nacidas del cine como innecesarias. Entonces, se encontró con una alumna con quien trabajó para que presentara su examen, Kuleshov prestó suma atención en cada movimiento, en cada detalle y cuando la alumna presentó el examen, los maestros quedaron muy satisfechos del resultado, luego, Kuleshov ayudó a muchos otros alumnos empleando la misma técnica que empleó con la alumna mismos que obtuvieron las más altas calificaciones. Después de esto, Kuleshov fue invitado a dar clases en la escuela de cinematografía del estado.

2.2 Lev Vladimírovich Kuleshov y sus experimentos de compaginador.

Kuleshov fue una pieza clave para el avance del cine como lenguaje, lo demostró desde sus escritos sobre el decorado, sin embargo uno de sus legados más grandes y significativos fueron sus experimentos sobre el montaje, con los que evidenció que el cine está creado de la yuxtaposición de las imágenes. Es entonces donde comienza un descubrimiento del montaje

como un recurso creativo de lenguaje, único del arte cinematográfico. A partir de la compaginación de tomas de película filmada, creó espacios geográficos, personajes inexistentes y dotó de significado psicológico al actor, cada experimento lo llevó al planteamiento de una nueva hipótesis que enseguida comprobó, obteniendo como resultado tres breves secuencias principales que se abordarán a continuación. Leyda (1965) los cita, estos fueron publicados en *Kino-gazeta* en 1923, donde Kuleshov relata su experiencia como compaginador.

El primer experimento lo dedicó a la creación de espacios, la secuencia se trata de una mujer y un hombre que vienen de rumbos opuestos, se encuentran en un punto donde se toman de la mano, miran hacia la audiencia, caminan juntos y después suben unas escaleras. Cada toma se realizó en un lugar diferente, y enseguida de la toma de la mirada al público, Kuleshov agregó una filmación de la Casa Blanca. Siendo que al momento de proyectarlo parecía que evidentemente subían las escalinatas de la Casa Blanca cuando todo se grabó en Rusia. Además, el compaginador menciona que no tuvieron tiempo de grabar un plano a detalle de los talentos tomándose de las manos, así que tuvo que hacerlo con otras dos personas diferentes que usaron los mismos abrigos de los talentos originales, sin embargo el público pasó desapercibido el error inteligentemente solucionado. Leyda (1965) cita a Kuleshov quien explica:

Para hacer esto no habíamos empleado ningún truco, ni doble exposición; este efecto se obtuvo solamente ordenando la materia prima de acuerdo con un método cinematográfico. La escena demostraba la increíble fuerza del montaje que, en apariencia, era tan poderosa que podría alterar el conjunto básico de imágenes de aquel material. De esta escena aprendimos que la principal fuerza del cine está basada en el montaje, porque con él se puede destruir, reparar o remodelar todo el contenido. (p. 197).

A partir de lo descubierto al momento solucionar la toma a detalle de las manos con talentos diferentes sin que el público lo notara, el segundo experimento importante de Kuleshov se trató de la creación de un personaje a partir de varias talentos. Para esto filmó a una joven sentada viéndose al espejo maquillándose los ojos, pestañas y labios, amarrando sus zapatos. Cada una de estas acciones la filmó en planos a detalle con una mujer diferente cada vez, es decir, filmó los ojos de una mujer, los labios de otra y los pies de una tercera. Al momento de acomodarlos y compaginarlos daba la impresión de que las tomas a detalle pertenecieran a una sola mujer que se alistaba para salir. De nuevo, Leyda (1965) cita a Kuleshov quien una vez más demostraba el poder del montaje en la cinematografía: “En ninguna otra parte se puede obtener nada más que

con materiales sueltos tales cosas absolutamente inesperadas y casi increíbles. Esto es imposible en cualquier otra forma de espectáculo que no sea el cine, en el que ese resultado se logra no con trucos, sino solo por medio de la organización de los materiales ” (p. 197).

El último de los experimentos es también el más conocido y citado por autores de libros técnicos sobre cine, incluso explicado por el mismo Hitchcock y que tiene por nombre “El efecto Kuleshov”, y que será el detonante más directo del “*Montaje de atracciones*” (1923) de Eisenstein. Ésta práctica trata de explicar la importancia del montaje sobre la psique del actor filmado que después será interpretado por el espectador dependiendo de la yuxtaposición de las imágenes. Se trata de una filmación principal en la que se observa a un hombre en plano medio frente a la cámara, además de otras tres tomas: la primera es un plato con sopa, la segunda es un ataúd y la tercera es una mujer. Entonces Kuleshov monta después de estos tres escenarios al hombre, obteniendo como resultado lo siguiente: sopa y hombre; ataúd y hombre; mujer y hombre. Luego entonces el resultado de la psique del actor dependería de la imagen que le antecediera, siendo que en la primera su estado psicológico se relacionaría con el hambre, en la segunda con la muerte y en la tercera con el amor. Así mismo, Leyda (1965) cita al autor quien expresa lo siguiente: “El juego escénico de un actor llega al espectador exactamente como lo desea el compaginador, porque el propio espectador completa las tomas unidas y ve en ellas lo que le ha sido sugerido por el montaje.” (p. 198).

Estos tres experimentos presuponen el nacimiento del montaje como recurso narrativo único del arte cinematográfico, pues podemos observar que en el primer experimento mencionado, Kuleshov aclara que lo conseguido no fue gracias a un trucaje, siendo éste el recurso más cercano al montaje en el cine en ese momento. Con sus experimentos, Kuleshov acercó el montaje al cine como un elemento único del lenguaje desde donde el realizador puede crear el filme y que a partir de ese significativo momento, los realizadores pondrían mayor atención a la compaginación dando mayor significado la obra cinematográfica.

La teoría de Kuleshov se basaba en la mirada analítica de cada parte del material filmado, siendo que para él cada una de estas partes tenía una fuerza que se modificaría o aumentaría de acuerdo a su relación con otras partes al momento de ser compaginado. En otras palabras, Leyda (1965) cita de Pudovkin el método empleado por el realizador:

Kuleshov sostenía que el material de la técnica cinematográfica consiste en trozos de película, y que el método de compaginar es su unión en un particular orden concebido en forma creadora. Sostenía que el arte cinematográfico no comienza cuando los actores actúan, y se filman las distintas tomas: esto es solamente la preparación del material. Ese arte empieza en el momento en que el director comienza a combinar y unir los distintos trozos de película. Por su unión en varias combinaciones, en diferentes órdenes, obtiene diferentes resultados. (p. 211).

Éste descubrimiento obtenido desde la investigación de la compaginación presupone el inicio de una teoría que será el punto de partida de otros realizadores y que como nunca antes en la historia del cine prioriza la técnica del montaje como fundamento del arte filmico, elemento que conlleva la escritura de un nuevo lenguaje.

2.3 Dziga Vertov y sus inicios en el cine.

Denis Abramovich Kaufman nace en 1896 en el seno de una familia judía, en una ciudad rusa donde ahora es Polonia. Su primer acercamiento al ámbito artístico es a través de la música, al ingresar al conservatorio de su ciudad que abandona debido a la Primera Guerra Mundial. Él y su familia se establecen en Moscú, luego Denis busca su camino en San Petersburgo para después estudiar medicina y psicología. Simultáneamente tiene algunos pasatiempos como la poesía y escritura de relatos, influenciado por la poesía futurista de Maiakovsky también se interesa por la experimentación y creación de poemas sonoros.

A partir del estallido revolucionario, cambia su nombre a Dziga Vertov; Leyda (1965) menciona que comienza su carrera cinematográfica al ofrecerse como voluntario de compaginador en el nuevo comité cinematográfico. Por otro lado, Carlos Valmaseda (2010) expresa que fue contratado en 1918 como secretario del Comité de Cine de Moscú en el departamento de noticiarios, gracias a un amigo que además era jefe del departamento. Su trabajo consistía en el montaje de fragmentos de película bélica que le eran llegadas de las filmaciones realizadas en los trenes y barcos de “agitación”.

El 1º de Junio de 1918 se estrena entonces el primer número de *Kinonedelia* (cine semana), y para el 2 de Julio, Vertov queda como jefe de la sección de noticiarios, donde laboraría principalmente como compaginador en todos los números, participando simultáneamente en la producción de otros filmes, como “*El aniversario de la Revolución*” (1918) y “*Batalla por Tsaritsin*” (1918), siendo ésta última considerada una práctica experimental. En otoño de 1919,

monta las filmaciones de dos *cameramen* del barco de agitación “*Estrella Roja*” (1919) donde intentó poner en los títulos “Director: Dziga Vertov”, sin embargo ésta propuesta fue rechazada ya que se consideraba innecesario que un documental tuviera un director. Luego de 43 números, *Kinonedelia* desaparece a finales de 1919 a causa del agotamiento de recursos y materia prima para llevar a cabo tal producción como la ausencia de película virgen, el caos en el transporte y la falta de electricidad. Las producciones de los siguientes años serían cortos o medimétrajes, muchos de ellos inconclusos por las mismas razones.

Vertov se lanza junto a Ermolov en un tren del ejército. Durante ese tiempo hace algunas películas experimentales sobre la vida de los militares en el ejército y para el 6 de enero de 1920 ya era el jefe del vagón de cine en el tren de agitación “Revolución de octubre”. Algunos de sus filmes como montajista durante los trenes de agitación de 1919 a 1921 son: “*El cosaco rojo*”, “*El Cáucaso soviético*” y “*Tren de agitación del VTsIK*”. Valmaseda (2011) cita la opinión de Aleksandr Levitski, quien conoció a Vertov en un tren de agitación: “«Dziga Vertov era por aquel entonces un joven de veintidós años, interesado en la dirección izquierdista y ultraizquierdista en el arte. Fue precisamente por esta mirada opuesta sobre el arte por lo que trabamos amistad. Yo siempre había sido, y seguía siendo, un seguidor del realismo, no admitiendo en la pintura o la literatura la tendencia ultraizquierdista. Vertov, por el contrario, rechazaba toda la trayectoria del arte del pasado, declamaba poesías de los imaginistas y en la pintura admiraba el cubismo. Tuvimos con motivo de esto numerosas batallas, las cuales, en esencia, eran para ambos completamente ociosas»”.

Durante las proyecciones de los trenes de agitación, Vertov observaba a la audiencia mientras la película estaba siendo proyectada, analizaba las reacciones de los espectadores ante las imágenes. Valmaseda (2011) cita a Vertov quien anota cómo una audiencia es incapaz de ver el significado de las imágenes, pues se trata de campesinos que no han tenido tanto contacto con el cine, sin embargo, contrasta una experiencia hipotética mencionando que si hubiera proyectado un filme cómico o dramático con talentos, entonces la audiencia se “colgaría de la pantalla”, criticando tajantemente a los falsos filmes de ficción:

Los espectadores, campesinos analfabetos o poco alfabetizados, no leían los intertítulos. En el contenido había cosas en las que no podían profundizar. Miraban momentos separados [...] Estos espectadores, todavía inocentes, no comprenden las

convenciones teatrales [...] es la primera o segunda vez que ven una pantalla de cine, todavía no entienden el gusto por el garrafón cinematográfico y cuando tras los 'ajtores' empalagosos del drama aparecen en la pantalla auténticos campesinos, todos se reaniman y se quedan colgados de la pantalla. [...] En la pantalla lo suyo, lo verdadero. La pantalla no descubre ni un falso movimiento teatral, no le roba su confianza campesina. Este límite ostensible entre la percepción de los dramas y las crónicas se observaba en todas partes en las que las sesiones de cine se celebraban por primera, por segunda, por tercera vez. En todas partes donde el veneno no había penetrado profundamente todavía, donde aún no se había creado la necesidad de la ponzoñosa dulzura de los malos dramas de los besos, los suspiros y los asesinatos.

A partir de esta postura del realizador podemos observar claramente su formación como documentalista, rompiendo por completo con los cánones del cine clásico ruso e incluso mundial, pues evidentemente para él la prioridad del cine no era la del entretenimiento, sino la de educación. Ésta postura también puede venir desde una ideología revolucionaria, pues Vertov se formó desde los ideales y objetivos del cine propagandista, aunada al estallido de las nuevas vanguardias artísticas que surgían principalmente en Europa, pero que eran vistas como protesta en contra del arte clásico y la vieja mentalidad. Siendo más puntuales, una corriente artística que específicamente influye en el estilo del realizador, es el constructivismo, cuyo ideal es el de armar mediante trozos o partes de varios elementos, un todo. La esencia de ésta vanguardia se puede encontrar en la obra del realizador, desde sus inicios, quizás por la metodología que tuvo que emplear debido a la escasez de filmes que tenían que ser reciclados para obtener los números y por que la misma técnica de un compaginador consiste en armar un todo de varias partes, sin embargo, a lo largo de su carrera desarrolla esa misma metodología llevándola a la consolidación teórica con fundamentos sólidos sobre su manera de ver el mundo y la necesidad de darla a conocer mediante una mirada desnuda y verosímil.

2.3.1 *Kinopravda* (1922-1925) (Cine-verdad).

En 1919, Vertov escribe el primer manifiesto que será publicado hasta 1922, en el que desprestigia al cine de ficción cuyo único objetivo era el de entretenimiento y no era recíproco con las necesidades de sus compatriotas, promoviendo el cine documental, pues sentía un gran compromiso social por relatar la vida de la actualidad y darla a conocer en toda la Unión Soviética. Para él, los elementos principales para realizar un filme eran el cerebro, ojo y cámara de su *cameraman*; las manos del compaginador y la mente del compositor. Leyda cita a Sergei

Tretiakov, quien describe al realizador de la siguiente manera: “El director común *inventa* la trama para el argumento; Dziga Vertov la *descubre*. Él no construye una ilusión de vida con la ayuda de autores, actores, y decoradores-carpinteros; confía en las lentes de su cámara dirigidas a los centros multitudinarios de la vida real.” (p. 213).

Para 1921 la actividad de los trenes y barcos de agitación decae y surgen los “automóviles de agitación”. Luego entonces el primer número de la serie *Kino-pravda* (cine verdad) de Vertov se proyectó el 21 de Mayo de 1922. Éste filme es considerado el primero de su carrera, al posicionarlo como uno de los directores más importantes de la historia del cine mundial. Así mismo, Leyda (1965) menciona:

Esta serie famosa, realmente un diario cinematográfico en un estilo completamente nuevo y vivaz que había sido desarrollado en los años que pasó Vertov en la mesa de montaje, a su vez fue el terreno de adiestramiento para películas más grandes y ambiciosas que dieron a Vertov un lugar permanente en la historia del cine. Vertov siempre se refirió a los veintitrés números de *Kino-pravda* como el primer trabajo en que su futuro desarrollo puede ser claramente previsto. (p. 193)

Leyda (1965) cita de Vertov las precarias condiciones en las que pasaba las noches en compañía de su colega Ielizaveta Svilova, compaginando los filmes. El sótano que utilizaban de estudio estaba inundado de agua de caño, oscuro y lleno de lodo. La humedad no era bueno para los rollos compaginados pues no pegaban del todo. Trabajaban toda la noche pero siempre lograban números nuevos de *Kino-pravda*. La metodología que aplicaba Vertov como director era muy peculiar, pues establecía radios en diferentes lugares del *soviet* en los que sus *cameramen* operarían, sin embargo, también les daba libertad de moverse por otros lados, de acuerdo a lo que ellos consideraran importante filmar. Así era como Vertov conseguía una variedad de miradas desde distintos ángulos. Leyda (1965) expresa al respecto lo siguiente: “De este modo, el material de los noticiarios llovía al sótano-taller por docenas de temas totalmente variados, y allí él y su ayudante de compaginación, Ielizaveta Svilova, daban a esos trozos de película la forma de átomos de la vida soviética observada con agudeza desde muchos ángulos por el ojo del cine.” (p. 194).

Vertov realizó un total de 23 números de *Kinopravda* todos ellos causaron gran impacto a la sociedad a tal grado que eran considerados indispensables por su valor innovador, político, ideológico y educativo. Para ese momento, el joven realizador se había ganado la aprobación de

muchas personas, principalmente la del gobierno, reflejándose en la libertad creativa que ahora poseía y presuponiendo la consolidación de una teoría que ha desarrollado desde el inicio de su carrera y que se hará más fuerte conforme pasan los años, posicionándolo como el padre del documental.

2.3.2 *Kinoglaz* (1924) (Cine-ojo) y la consolidación de una teoría documental.

Vertov creó *Kinoglaz*, un grupo que inició con un solo integrante pero creció incluyendo a la compaginadora Ielizaveta Svilova y al encargado de cámara Mijail Kaufman, para comenzar a dar evidenciación de su propia teoría, de una manera más autónoma, pues ahora tenía completa libertad creativa ya que había demostrado que sus ideales sobre el cine eran compatibles con los del gobierno soviético. Luciana Lange (2012) expone la teoría de éste grupo en una breve explicación: “[...] el cine-ojo va a ser un método de estudio científico experimental del mundo visible, es decir una especie de enfrentamiento entre la acción y la ficción, ganando obviamente la acción y lo real, la “explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre”.” (p. 34).

A continuación exploraremos la fundamentación teórica de los *kinoks*, transcrita de “*Memorias de un cineasta bolchevique*” específicamente de un extracto de “*El ABC de los kinoks*” por Romaguera y Alsina (1989), empezando por la definición y los objetivos del movimiento *Kinoglaz*, abordando la metodología de montaje empleada, considerado el principal elemento filmico. En primer lugar, se define al *Kinoglaz* mediante la siguiente fórmula: “cine-ojo = cine-grabación de los hechos.” (p. 32). Aquí podemos analizar la traslación que se le hace al ojo humano respecto a la cámara, presuponiendo la verosimilitud con la que están dotados los filmes, pues es equivalente a ver la vida misma.

Los *kinoks* exponían su teoría como un método “científico-experimental” de estudio sobre el mundo, basado en dos etapas:

- a) La visión planificada sobre los acontecimientos de la vida, es decir, la visión del hombre plasmada a través de la cámara. O traducido en materia, se refiere a los trozos de filme.
- b) La estructura planeada de lo obtenido en la primera etapa, es decir, la compaginación de los fragmentos obtenidos en el rodaje, obteniendo como resultado final el documental.

Luego entonces, los *kinoks* exponen su firme postura sobre el significado de *Kinoglaz* y lo proclaman como: “un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última.” (p. 33) Además aclaran que no se trata de una corriente artística, ni el simple nombre de una película. Continúan exponiendo:

El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, [...] es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales. [...] es el tiempo vencido [...] es la concentración y la descomposición del tiempo. [...] es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano. (p. 33).

Ahora bien, el manifiesto aborda la técnica empleada en el montaje, declarando que:

El cine-ojo utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film. [...] Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, «escribir» el film mediante las imágenes rodadas, y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas «escenas» (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria). (p. 34).

Así mismo mencionan que el montaje comienza desde la concepción del filme hasta la culminación de la película y se conforma por tres etapas:

Primera etapa: Recopilación de datos documentales que llevará al tema tratado, teniendo como resultado el “plan temático”. Ésta recopilación puede ser en forma escrita o física, puede ser un fragmento filmado, una fotografía, un libro, un fragmento de prensa, etcétera. Segunda etapa: Observaciones sobre el plan temático, donde surge el plan de rodaje, filmación de la vida de acuerdo al plan temático. Tercera etapa: “Montaje central. [...] Asociación de los fragmentos filmados de idéntica naturaleza. [...] Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que todos estén colocados en un orden rítmico donde los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales.” (p. 35). Es en esta etapa donde todo toma su lugar, luego de una gran cantidad de experimentaciones de diferentes montajes, donde el resultado final es el que más representa el objetivo inicial.

A partir de estos tres periodos, podemos conocer la metodología empleada, donde todo se aborda desde una perspectiva de montaje, comenzando con la concepción de la idea, luego la

planeación y observación de la imágenes que serán filmadas, finalizando con la yuxtaposición de los elementos obtenidos en el rodaje, respondiendo a un ritmo sujeto al sentido, que a su vez viene desde la concepción de la idea. En cuanto a la construcción del filme en el tercer periodo, el cine-ojo plantea que se debe construir en base a los “intervalos” entre cada imagen, es decir, se refiere a la transición que genera un pedazo de filme yuxtapuesto a otro. En otras palabras, la película debe ser montada a partir de la correlación entre las imágenes. Los kinoks definen la palabra “intervalo” al movimiento entre las imágenes.

Estos intervalos están conformados a partir del resultado de la unión de diferentes correlaciones, siendo las principales mencionadas a continuación: de los planos, de las angulaciones de toma, de los movimientos en las imágenes, de la iluminación y de las velocidades de rodaje. Así mismo, se mencionan otras determinaciones en las que se basarán las correlaciones: “a) el orden de alternación, el orden de sucesión de los fragmentos filmados; b) la longitud de cada alternancia [...] es decir, el tiempo de proyección, el tiempo de visión de cada imagen tomada separadamente.” (p. 36).

En resumen, las correlaciones conforman intervalos y a su vez, los conjuntos de intervalos conforman el filme. Para entenderlo mejor, los elementos anteriores corresponderían a las palabras, las frases y una obra literaria, respectivamente. Ahora bien, el resultado final de la yuxtaposición entre cada pedazo de filme debe ser la que más se acerque a la idea inicial a transmitir en el primer periodo. Siendo que el filme terminado ha logrado reducir todas las posibilidades en una sola fórmula.

A continuación se presenta una lista donde se plantean las necesidades generales que debía cubrir el material de filmación, citado por Leyda (1965):

- 1) lo nuevo y lo viejo; 2) niños y adultos; 3) la cooperativa y el mercado abierto; 4) ciudad y campo; 5) el tema del pan; 6) el tema de la carne, y 7) un largo tema que mostrara el contrabando de licores, juegos de azar, la bebida, los fraudes, las drogas, la tuberculosis, la locura, y la muerte en contraste con la salud y el coraje. (p. 214, 215).

A partir de ésta estructuración de tomas requeridas para la elaboración de los filmes, podemos identificar más a detalle la metodología empleada en el segundo periodo anteriormente mencionado, además de entender la razón por la cual sus películas eran tan “reales” y tan diferentes, pues demostraban la vida cotidiana expuesta, de la sociedad soviética, que se veía a sí

misma en pantalla como nunca antes. Sin actores, sin decorados, sin argumentos dramáticos, presentando como protagonista a la sociedad misma.

Para 1924, las únicas películas que circulaban en Moscú eran los documentales realizados por el grupo *Kinoglaz*, debido a un manifiesto gubernamental que exigía al cine soviético películas documentales. Por supuesto que la industria cinematográfica expresó su inconformidad, alegando la dificultad del desarrollo cinematográfico como para seguir poniendo más trabas a la industria, sin embargo, el grupo *Kinoglaz* tenía muchos puntos a su favor; Leyda cita a Osip Brik, quien destaca el trabajo de Vertov como una manera futurista de retratar el mundo: “Es necesario escapar del limitado círculo de la común visión humana; la realidad debe ser registrada no por medio de la imitación, sino ampliando la extensión que ordinariamente abarca el ojo humano”. (p. 215).

El manifiesto de los kinoks es una tesis perfectamente estructurada, pues se basa en una fórmula que contiene todo lo que ellos realizaban: Observación, escritura o filmación y montaje. Cada periodo realizado por cada encargado: Vertov, Kaufman y Svilova. A pesar de que la metodología y fundamentación teórica de su técnica estaba establecida en estos manifiestos y escritos desde 1919, la cúspide de la filmografía de los kinoks está demostrada con *El hombre de la cámara* (1929), un filme del que se hablará a continuación.

2.3.3 El hombre de la cámara (1929) de la teoría a la práctica.

El hombre de la cámara (1929) es la obra más figurativa de la teoría del cine-ojo y es un filme que logra representarse así mismo en un metalenguaje. La película comienza haciendo las siguientes advertencias:

Atención, espectadores: Éste filme es un experimento de comunicación cinematográfica sobre eventos reales. Sin la ayuda de intertítulos, sin la ayuda de una historia, sin la ayuda del teatro. Éste trabajo experimental tiene como objetivo la creación de un verdadero lenguaje internacional de cine basado en su absoluta separación del lenguaje teatral y literario.

En la primer secuencia aparecen en contrapicado un *cameraman* encima de una gran cámara. Luego observamos un teatro vacío, en la sala de proyección se coloca el rollo y se prepara para ser proyectado; el auditorio también se empieza a preparar, el telón se abre, las bancas se bajan. La gente empieza a llegar, la orquesta se prepara, el director a punto de dar la señal, múltiples

instrumentos en tomas cerradas con la misma duración, diferentes ángulos, creando una tensión increíble y la sensación de que algo está por comenzar. El proyector abre la ventana donde sale la luz y entonces todo empieza. Ahora las tomas de los músicos tomando los instrumentos, y finalmente toda la orquesta tocando, yuxtapuesto a lo anterior, el rollo avanzando.

La película empieza, nos presentan la pantalla, nos introducen a ella y al mundo. Dos tomas de contexto: el acercamiento a una ventana y el cielo que indica que es de mañana, luego una cama en la que yace una mujer sin que se le vea el rostro. Tomas de anuncios que observan a la mujer dormida. Otras tomas de la mujer, su mano, su cuello, su otra mano encima de su cabeza mas no vemos su rostro. Otras personas dormidas en diferentes lugares, casas, edificios, ventanas, una ciudad. Varias tomas de la ciudad, de pronto llegamos a la industria. Máquinas, engranes, la ciudad empieza a despertar.

Un coche avanzando llega a una casa de la que sale un hombre con un cinematógrafo, el *cameraman* sube al coche. Una imagen de un anuncio con una mímica de silencio nos recuerda a la mujer que duerme, la mujer es la ciudad misma. Los hombres comienzan a grabar el tren, una toma desde abajo del tren despierta a la mujer que se encontraba dormida. La mujer se sienta en la cama, aún desconocemos su rostro, el tren se está yendo y la mujer se pone los zapatos, luego se viste, se empieza a lavar la cara, y también vemos cómo las calles están siendo lavadas. Las personas dormidas empiezan a despertar, la ciudad ha despertado.

Entonces vemos tres imágenes en yuxtaposición, una ventana con una persiana que se abre, el lente de la cámara y la mujer secándose la cara. Vemos los ojos de la mujer, yuxtapuestos al lente y cuando ella parpadea la persiana se cierra. Una imagen desenfocada de un exterior que luego se enfoca. Los medios de transporte empiezan a trabajar, unas avionetas, los tranvías y camiones salen del garage. Un ojo se ve en el lente de la cámara. Imágenes de la ciudad con gente caminando por todos lados, coches y trenes pasando, las personas se dirigen a algún lado. Las fábricas, máquinas comienzan a funcionar. Así mismo el comercio, las tiendas comienzan a subir sus cortinas, la ciudad ya funcionando; ahora somos parte de ella, las personas pasan a lado nuestro, estamos en medio de los tranvías, debajo del tren, arriba del tren. En un coche van varias personas, el hombre de la cámara está arriba de un coche grabando a esas personas. De pronto, se nos muestran imágenes fijas, fotografías de personas en la ciudad. Una foto del celuloide en el

que se observa una niña, varios rollos de celuloide colgando, esta transición nos ha trasladado al estudio de montaje. Stands con muchos rollos clasificados, rollos de celuloide, personas en el celuloide, Ielizaveta compaginando, una foto del celuloide en el que se observa un niño, luego se ve el video del niño. Las imágenes fijas que anteriormente fueron mostradas, ahora se ven en video, y eso nos regresa a la calle, donde se sigue viendo al hombre con la cámara.

Ahora estamos en el registro civil, una pareja llega a casarse, el semáforo cambia, una pareja llega a divorciarse. Un funeral, una boda y un parto. Un bebé nace, es limpiado y entregado a su mamá. De nuevo en la ciudad, unos van otros vienen, unos salen, otros entran. La cámara sigue grabando, una toma con velocidad añadida, todo empieza a subir de ritmo, un ojo a detalle se mueve, yuxtaponiendo imágenes cortas con diferentes movimientos bruscos. Todo cada vez más rápido. El ojo humano está viendo, haciendo alusión al lente que filmaba. ¡Es el ojo filmico!

Han llamado por una emergencia, la ambulancia toma su camino y detrás lo sigue el auto con el cinematógrafo. El filme alcanza una velocidad muy alta, las todos los sectores sociales trabajando, desde sus entrañas en las minas, todo haciendo alusión a la compaginación. De pronto todo para, tenemos un descanso y la ciudad es libre de hacer lo que prefiera en ritmo lento, tomas de personas bañándose y descansando en la playa. Gente platicando, niños viendo un acto de magia, pero en todos lados el hombre con la cámara está presente. Deportes, empezamos con más movimiento de nuevo, atletas, personas jugando basquetbol, futbol, y gente observando, un cambio de papeles en el que los espectadores están en la pantalla. Luego un carrusel, y unos motociclistas, compaginados juntos con un mismo movimiento, como si los motociclistas estuvieran montando un caballo del carrusel y los del carrusel estuvieran en una moto.

Estamos en la ciudad, encima de un edificio el hombre con la cámara posiciona su tripié, y desde arriba lo graba todo. Personas siguen pasando el rato en una cantina, beben, ríen, el hombre de la cámara sale de un vaso que es llenado con bebida. Personas jugando ajedrez, leyendo el periódico, un hombre haciendo música con trastes de cocina yuxtapuesto a caras que ríen mientras lo observan. Una toma del teatro nos lleva a ese espacio, para después ver caras de gente que ve la proyección. En la pantalla un tripié se arma solo y de un maletín sale el

cinematógrafo que se acomoda por cuenta propia, el cinematógrafo ha cobrado vida, el hombre de la cámara y el cinematógrafo son uno.

Vemos el auditorio completo y la pantalla se pone negra por un momento. Luego bailarinas de ballet, unas manos que tocan un piano y una cantante. Volvemos a la ciudad, donde el hombre con la cámara continúa grabando. Una multitud es vista en pantalla, en ocasiones vemos desde el teatro la misma película que ven los espectadores, nosotros somos los espectadores. El ritmo vuelve a acelerar, Ielizaveta ve pasar cada vez más rápido el rollo de celuloide, los planos son cada vez más cerrados a su mirada y yuxtapuesto sigue el celuloide avanzando a gran velocidad junto a imágenes de la ciudad. Es la mirada impresa en el montaje. Lo que ella ve es lo que estamos viendo en pantalla, lo que ella acomodó para que nosotros estemos viendo en pantalla.

Finalmente el lente omnipresente se cierra, sin embargo, el ojo no se ha cerrado. ¿Qué nos querrá decir? Efectivamente, la omnipresencia del ojo filmico trasciende al filme. Buitrago y Victoria (2018) citan el manifiesto del cine-ojo en el que Vertov declara en un pequeño discurso, toda la película:

Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo. Yo atravieso las muchedumbres a gran velocidad, yo precedo a los soldados en el asalto. Liberada de las fronteras del tiempo y el espacio, yo organizo como quiero cada punto del universo. (p. 99).

Ahora bien, analizando más detalladamente los elementos recurrentes en el filme, nos encontramos con la postura de Buitrago y Victoria (2018) quienes mencionan que a pesar de la primera declaración que se hace al público en el filme sobre la separación cinematográfica con el teatro y la literatura, es evidente el uso literario como construcción filmica:

[...] tiene una gran cercanía con la literatura, específicamente en el uso de elementos de la lingüística y la retórica como formas de construcción discursiva. El uso de significaciones alegóricas como metáforas y metonimias, está presente a lo largo de la construcción del film. Igualmente la presencia de la cámara como un *ojo filmico* es continúa durante el mismo. (p. 90).

Sin embargo, aunque tienen razón con que el filme está construido desde una estructura literaria, no comparto la idea de que la teoría del cine ojo haya sido rota por este filme. Dado que el manifiesto de los *kinoks* se refiere a la separación teatral y literaria, en cuanto a la literaria se refiere a la oposición por representar novelas, cuentos, guiones teatrales en el ámbito cinematográfico. Luego entonces la teoría del cine ojo se acerca a la literatura en cuanto a una

construcción del lenguaje, por lo tanto no viola su propio manifiesto ni es incoherente con su postura como los autores lo exponen.

Así mismo estos dos autores mencionan la aparición de tres figuras que nos acompañan a lo largo del filme:

1. El hombre de la cámara: el *cameraman*.
2. El ojo filmico: el lente omnipresente, mayor que el *cameraman*, pues al ser máquina es superior a la visión humana ya que la precisión con la que capta los acontecimientos es completamente objetiva y real.
3. La cámara-hombre: ente subjetivo que se hace presente en nuestra conciencia cuando podemos observar al *cameraman* trabajando, también aparece ocasionalmente junto al hombre de la cámara. (p. 94 y 95).

La película hace evidente los tres momentos en la metodología del cine ojo: yo veo, yo escribo, yo organizo; siendo que el “cine yo veo” está presente en todo el filme a través del ojo filmico que siempre está presente viéndolo todo. Así mismo el “cine yo escribo”, representado por el hombre de la cámara, quien acude a lo anteriormente visto para entonces filmarlo. Finalmente el “cine yo organizo”, donde se ve la compaginación rítmica de la vida misma que después es proyectada en el cine.

Ahora bien, Bouhaben (2018) destaca de Vertov no solo su técnica artística sino su metodología científica cuyo método empírico lo llevó a realizar y comprobar su teoría filmica:

El cine penetra en el mundo y conforma una impresión sensible que, posteriormente, es armonizada mediante el montaje. Es decir, se trata de ir de los datos concretos de la experiencia sensible a su ordenamiento científico a través de un proceso inductivo. (p. 17).

Además compara los tres momentos de la metodología del cine ojo con el método científico, pues las observaciones conllevan a la realización de una hipótesis que se verá reflejada en el trabajo de compaginación. (p. 18).

De igual manera, Bouhaben (2018) explica dos tipos de montaje. El primero, el montaje de atracciones de Eisenstein, del cual se hablará más tarde; y el montaje usado por los *kinoks*. Éste último es aquel que: “no somete a las imágenes a la identidad de la forma del concepto, sino que las libera de todo encasillamiento y de toda delimitación o lugar para que fluyan en un espacio y

un tiempo dinámicos. Y es este dinamismo, este movimiento, esta pluralidad de centros y perspectivas sobre los hechos [...]” (p. 20). Es decir, las transiciones entre espacios y tiempos que unen cada pedazo de filme es lo importante para la teoría del cine ojo, en donde un momento del filme puede estar conectado con cualquier otro, sin necesidad de sumar significados, y estando siempre presente el constante cuestionamiento a lo largo del filme:

[...] cada imagen varía o difiere con cualquier otra y, por tanto, no es imprescindible que sean consecutivas: toda imagen se puede conectar con una imagen lejana, puede circular sin necesidad de girar en torno a un único centro. Cada imagen, en tanto diferencia o imagen cualquiera, fluye y difiere con las demás en un espacio gaseoso [...]. (p. 21).

Nos encontramos ante una obra que define una teoría desarrollada a partir de diferentes ámbitos: político, filosófico, literario, científico y musical. Y que a su vez rompe con los esquemas establecidos sobre la realización cinematográfica. Esta es la teoría es considerada como cimiento del cine documental cuya responsabilidad social predomina ante cualquier otro objetivo. Además de ser rechazada en la época de su apoteosis, años más tarde es vista, encontrada y adoptada por otras miradas extranjeras, quienes se encargan de darle continuidad que trasciende hasta nuestros días.

2.4 El legado de Vertov y los *kinoks* en el cine

Ciertamente Vertov logró crear una doctrina cinematográfica basada en diferentes ámbitos que describían al mundo contemporáneo y cultural en el que se desarrolló. Es decir, cada etapa de su vida influyó en la siguiente para finalizar con la consolidación de una teoría documental, empezando por su etapa de poeta fundamentalista, a través de su interés por la música y creación de poemas sonoros, su fijación por la metodología científica, su formación comunista; hasta llegar a las entrañas del cine como compaginador donde tuvo la oportunidad de experimentar para después posicionarse como realizador. Sin embargo, también podemos mencionar las múltiples dificultades de los *kinoks* en el ámbito cinematográfico a partir del momento en el que adquirieron completa libertad creativa, debido a que su cine no era intelectualmente accesible, por lo tanto era despreciado, criticado e infravalorado.

No fue sino hasta 1968 y en Francia, donde un revolucionario realizador se inspiró a través de la obra de los realizadores rusos, siendo que comenzaba en varios países, —principalmente en

Francia— una revolución cultural en la que el cine tomó un papel muy importante. Así pues, Jean-Luc Godard desarrolla su filmografía documental creando el Grupo Dziga Vertov, un proyecto que le permitiría mostrar fielmente los sucesos que agitaban a la sociedad y a partir del cual cuestiona dos tipos de filmes: el cine *hollywodense* y el cine soviético. Bouhaben (2018) aborda a estos dos tipos de cine citando al director: “la respuesta de hollywood la resume Godard de la siguiente manera: “el cine es cuestión de dinero, el cine es un proceso productivo donde alguien da dinero a alguien que finge ser artista.” La respuesta del cine soviético, por el contrario, viene a decir que “el cine consiste en poner la cámara en todas partes, en tratar de filmar todas las cosas, en mirar los fenómenos colectivos”. (p. 22.). Así mismo expone las reflexiones del cineasta y separa por objetivos a estos dos tipos de cine, “el cine-social y el cine-espectáculo. O lo que es lo mismo: la diferencia entre el cine como instrumento para entretener, —y en muchos casos alienar, someter a estereotipos y delinear los afectos—, con producciones de muchísimo dinero, y el cine como instrumento para pensar y actuar en la sociedad.” (p. 22.)

Las condiciones sociales fueron lo que acercaron a Godard con el cine de Vertov, de quien toma desde cuestiones ideológicas hasta estéticas. Siendo que la teoría del realizador ruso satisfacía las búsquedas de Godard para ese momento. Gómez (2018) destaca del Grupo Dziga Vertov lo siguiente: “Su observación no pretendía ser neutra y ni siquiera se preocupaban mucho de la observación como tal, sino de tejer una red de relaciones visuales y sonoras que concienciaran al espectador sobre la imposibilidad de aprehender esa revolución tan deseada.” (p. 221).

Godard puede ser considerado el mayor precursor de la ideología de Vertov, sin embargo, su influencia también resuena en otras vanguardias que reinventan el lenguaje cinematográfico, destacando la *Nouvelle Vague*, a Lars Von Trier y Thomas Vinterberg con la realización de *Dogma 95*, a Jean Rouch y Frederick Wiseman cineastas del *Direct Cinema*. Bouhaben (2018) plantea el legado de Vertov de la siguiente manera: “el cine deja de ser un espectáculo para adoptar una dimensión social, histórica y revolucionaria.” (p. 23).

Luego entonces podemos concluir recordando los objetivos del cine documental, siendo que Gómez (2018) aborda la narrativa documental de la siguiente manera: “Es la paradoja que el director exhibe sin complejos. La narración histórica no es únicamente una memoria recuperada, es también una creación. La memoria es creación.” (p. 225). El cine documental es un gran

compromiso social debido a que el pacto de verdad opera sobre la realidad misma, convirtiéndose en una manera de preservar la memoria de un momento, lugar y espacio determinado; esta memoria es creada al momento de la realización cinematográfica. Y para finalizar, una observación que hace Kornhaber (2016) sobre la filmografía de Vertov:

El cineasta nos pide constantemente que miremos dos veces lo que tenemos ante nosotros, que nos demos cuenta de nuestros simples patrones de contemplación y comprensión y que intentemos cambiarlos para ver el mundo con ojos nuevos. Lo que vislumbramos cuando lo hacemos es un reino en el que todo se ha reordenado de manera muy cuidadosa para nosotros, convirtiéndolo en un universo compuesto de trabajo y placer y poco más. [...] Vertov muestra a sus espectadores un mundo que va más allá de la política, un mundo que tienen completo derecho a reclamar como enteramente propio y en el que, en realidad, ya viven. (p. 28, 29).

2.5 Serguéi Eisenstein

Anteriormente mencionamos a otro de los grandes cineastas cuyo legado trasciende en el lenguaje filmico y a continuación analizaremos su perspectiva como realizador y rescataremos algunos puntos importantes que expone en *La Forma del Cine* (1949), una compilación de ensayos de su autoría en los que manifiesta su fundamentación teórica y técnica en el ámbito cinematográfico. En ésta recopilación, el director menciona una serie de elementos que lo influyen en su labor como director de cine.

En un inicio, Eisenstein se dedicaba al teatro, pero en varias ocasiones las limitaciones espaciales y materiales impedían que la narrativa de sus obras tuvieran la fuerza que él imaginaba a la hora de la concepción. Consecuentemente, a la edad de veinticinco años abandona el teatro y se aventura en la creación filmica. Desde su primera película utilizó locaciones reales, logró captar reacciones reales de no actores y de los mismos actores. “Ahí me di cuenta de que me había topado con algo nuevo: un elemento teatral real-materialista.” (p. 15). El director habla de que al principio, en sus películas hacía uso del trucaje. Sin embargo al descubrir el montaje, desarrolla una técnica con la que establece su firma filmográfica.

Luego entonces, explica su teoría de montaje ejemplificando con diferentes lenguajes, y plantea una nueva visión que rompe con otras teorías de montaje —incluidas las anteriores mencionadas realizadas por Kuleshov y Vertov— en la cual expresa las limitaciones expresivas de la yuxtaposición entre dos imágenes, y acentuando la importancia de un tercer elemento el

cual también encuentra en muchas otras áreas. Así pues, ejemplifica ampliamente a partir de la cultura japonesa y específicamente su estudio recae sobre la escritura. La forma de escritura japonesa es a partir de jeroglíficos y destaca porque cada jeroglífico representa una palabra, pero además hay un jeroglífico para cada letra. Cada jeroglífico representa un concepto y la combinación de dos conceptos da como resultado un ideograma, es decir, otro concepto. Eisenstein ejemplifica lo anterior con elementos simples:

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan “llorar” [...] ¡Esto es montaje! [...] En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son *representativas*, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series *intelectuales*. (p. 34, 35).

También menciona su desacuerdo con Kuleshov, quien veía el montaje como una cadena: “ladrillos arreglados en serie para *exponer* una idea.” (p. 41). Menciona que al abordarlo de esa manera, no se le está interpretando como un lenguaje y decae el significado. Contrario a esto, el realizador expone que él ve el montaje como un “choque”: “[...] del choque de dos factores dados *surge* un concepto.” (p. 41). De esta manera existen un sinnúmero de combinaciones, de las cuales surgen nuevos conceptos. De otro modo, el montaje solo se limitaría a las simples combinaciones. Una vez ejemplificado, le da el nombre a los elementos, siendo que, del choque entre la tesis y la antítesis, se obtiene como resultado una síntesis. Éste tercer elemento está en un plano superior a la tesis y la antítesis. Así mismo, Eisenstein explica la dialéctica mediante el cine y lo que hace primeramente es fundamentar una filosofía en la que operan el ser y la síntesis. Ésta última es el resultado de la oposición entre tesis y antítesis. De la misma manera expone el principio dialéctico artístico, el cual puede estar contenido en tres ámbitos distintos:

1. Con su misión social: le corresponde al arte exponer las contradicciones del ser. “Formar puntos de vista equitativos agitando las contradicciones en la mente del espectador, y forjar conceptos intelectuales adecuados del choque dinámico de las pasiones encontradas.” (p. 49).
2. Con su naturaleza: ya que menciona que la naturaleza es el resultado de la existencia en oposición a la creatividad. “Entre la inercia orgánica y la iniciativa con propósitos.” Lógica orgánica o naturaleza y lógica racional o industria. (p. 49).
3. Con su metodología: “El arte, según su metodología, es siempre conflicto.” (p. 51).

Eisenstein dota de dos cualidades a una obra de arte: dinamismo, el cual se genera a partir de la interacción de la tesis con la antítesis, cuya forma espacial es la expresión; y la presión de la tensión, es la extensión del intervalo, es decir, el ritmo. Luego entonces, el director reflexiona sobre la moda y sus consecuencias en el analfabetismo filmico, señala que el lenguaje del cine está empezando a llegar a su cúspide, y ataca el nulo uso del lenguaje pues no ve interés por los espectadores y creadores de darles provecho potenciarlos desde la realización u observación.

Finalmente se citará del autor una idea sobre el montaje, siendo el principal legado tanto de Eisenstein como de la cinematografía soviética:

Para los capaces, el montaje es el medio de composición más poderoso para contar una historia. Para quienes no saben de composición, el montaje es una sintaxis para la construcción correcta de cada partícula de un trozo filmico. Y, por último, el montaje es simplemente una regla elemental de la filmografía para aquellos que equivocadamente colocan juntos trozos de película [...]. (p. 106).

2.6 Andrei Tarkovski

Luego entonces podemos mencionar brevemente a otro sobresaliente realizador ruso cuya obra surge a partir de 1956 y que ha impactado grandemente en la cinematografía del mundo por su estilo, sus temáticas y su narrativa. Se trata de Andrei Tarkovski, y como mencionábamos antes, creó un cine verdaderamente artístico, rompió con los parámetros impuestos desde el otro lado del mundo y demostró una poética inigualable en cada una de sus películas. Aunque solo realizó siete filmes, —pocos, considerando el año en el que se desarrolló como realizador— a cada uno lo dotó de sus ideales como artista, y un elemento importante que destaca Solana (s.f.) es el siguiente:

La característica más reseñable de Tarkovski es la utilización del tiempo como herramienta de trabajo. Como ya hemos visto en su ideario sobre el arte y lo que debe representar el cine, el cineasta apuesta por una imagen poética que hable de la realidad, de la verdad absoluta para que pueda ahondar en el interior del espectador y este así poder reflexionar sobre la idea lanzada por el artista. (p. 5).

A diferencia de Eisenstein, Tarkovski, además de dejar su filmografía como legado, dejó una serie de escritos en los cuales plasma su ideología artística. Siendo que Eisenstein deja una teoría filmica, Tarkovski opta por reflexionar sobre su quehacer como cineasta y se abre a los espectadores de sus películas recibiendo cartas y contestando de vuelta. Esto lo ayuda a

comprender su arte a través de diferentes visiones, siendo que sus películas siempre fueron hechas fuera del molde impuesto en cada una de las épocas en las que pudo realizar.

A pesar de las diferencias en cuanto a las técnicas y metodologías en el quehacer cinematográfico, un punto en común que comparten los realizadores mencionados es su papel como artistas. Vertov, Eisenstein y Tarkovski manifiestan explícitamente un compromiso a través de su obra en la cual incitan al espectador a una búsqueda constante, rompen con los esquemas establecidos por el cine clásico convencional y ofrecen a la sociedad retratos del mundo que todos deberíamos ver al menos una vez en la vida.

CAPÍTULO III

Evidencia y fundamentación académica del cortometraje documental “*Toci*”, proyectado en GIFF.

3.1 Preproducción

Luego entonces nos adentraremos a explicar cada etapa del proceso de producción del cortometraje documental *Toci*, desde su concepción hasta su distribución. Este proyecto nació debido a la intención de ser parte de un concurso universitario guanajuatense llamado *Identidad y Pertenencia* que cada año organiza el Festival Internacional de Cine Guanajuato (GIFF), el cual tiene la finalidad de formar a seis equipos, cada uno integrado por diez jóvenes estudiantes de diferentes universidades para que a lo largo de seis meses desarrollen una producción profesional que hable de la actualidad local en un máximo de diez minutos. Para éste momento el *crew* ya estaba conformado por ocho estudiantes de la licenciatura en Artes Digitales: Alexis Solórzano Rodríguez, Juan Manuel Ruíz Mendoza, Enya Flores Gutiérrez, Alejandra Marroquín Anaya, Kenya Lobato Guzmán, Brenda Gómez Maldonado, Pedro Luis Hernández Jaime y yo, Andrea Alvarado Sánchez. Además de un estudiante de la licenciatura en Gestión Empresarial: Mario Luis Castro Cruz y uniéndose también Armando Romero Gutiérrez, mes más tarde.

Cabe destacar que desde el inicio los objetivos fueron claros y lo que evolucionó fue la manera de contar la historia. Este desarrollo fue posible gracias al papel desempeñado por nuestro asesor, el Maestro Vctor Manuel Reyes Espino, quien se involucró en el proyecto desde que se expuso la intención de participar en dicho concurso, brindándonos una visión externa a nuestros procesos diarios, enfatizando en la importancia de ser fieles a nuestros objetivos y coadyuvando al encuentro de la forma ideal de abordar la narrativa del documental.

Así pues, al ver una oportunidad para mostrar lo que vivimos como sociedad salmantina se indagó en señalar la violencia e inseguridad que desde hace años han torturado a la ciudadanía y que han incrementado exponencialmente en los últimos cuatro años. Asesinatos, balaceras, cuotas a comercios, balas perdidas, secuestros, extorsiones, robos y asaltos son acontecimientos que se han hecho parte del día a día en la ciudad de Salamanca. A pesar de la necesidad por dar a conocer al mundo lo anterior, se quiso dar de la misma manera, una parte esperanzadora que nos

recordara la importancia de la búsqueda de la verdad del individuo. A partir de ésta idea, nos encontramos con una práctica ancestral con beneficios físicos, mentales y espirituales; el temazcal, misma que nos serviría para narrar las dos necesidades mencionadas anteriormente. Estas ideas se consolidaron como los cimientos del documental.

Una vez construido lo anterior, a lo largo de la primera semana de Enero del 2019 se redactó en una carpeta la sinopsis, el argumento, los actores sociales, el *crew*, el desglose de producción, las locaciones y un cronograma de actividades; con la finalidad de cumplir con los requisitos que pedía el GIFF para aplicar a la convocatoria, misma que sería un primer filtro. El proyecto en ese entonces titulado “*De vuelta a nuestras raíces*”, quedó semifinalista (Ver Anexo A) y luego de realizar un cineminuto que plasmara la estética de la historia fuimos uno de los seis equipos seleccionados para realizar el documental. Ésta etapa se llevó a cabo a partir del 23 de Enero y finalizó a principios de Abril.

3.1.1 Investigación y construcción del argumento

Nuestro primer acercamiento al temazcal fue con José Moreno Serrano, quien ofrecía la ceremonia en el Ecoparque de la ciudad de Salamanca. Luego de asistir a una de ellas, él accedió a una breve entrevista en la que nos introdujo al significado de los baños de vapor que son uno de los grandes legados de las culturas Mesoamericanas. A pesar de que se buscó información externa en libros y artículos, se obtuvo más conocimiento a partir del estudio de campo, pues al ser partícipes de las ceremonias obtuvimos un importante acercamiento con José, quién fungió como una guía a lo largo de nuestra investigación. Además, el involucrarnos de ésta manera nos permitió entender el sentido de comunidad de estos colectivos que coadyuvó a la obtención del desenlace del documental. Así pues, a lo largo de la etapa de postproducción y producción recopilamos una gran cantidad de información sobre la práctica del temazcal, misma que se expondrá a continuación.

La palabra *temazcalli* es de origen náhuatl y está compuesta por “*temaz*” vapor y “*calli*” casa. La construcción de estas casas de vapor data a la época prehispánica y fueron creadas con el objetivo de brindar una limpieza física, espiritual y mental de manera simbólica, razón por la cual cada elemento tiene un significado, desde la edificación hasta el orden de la ceremonia. A lo

largo de la historia se han encontrado estas estructuras construidas de diferentes maneras y con distintos materiales, sin embargo, la mayoría guardan una forma de cúpula con una pequeña ventana circular concéntrica y de igual manera, una pequeña puerta. Los materiales más comunes con los que se construyen son adobe, ladrillos y cemento, palos y tapetes de yute o tule. Esta construcción simboliza el vientre materno, lugar al que se vuelve para sanar, purificarse y renacer.

El ritual comienza desde la preparación de la fogata en donde se calentarán piedras volcánicas durante varias horas, colocadas una por una. Estas piedras, a las que se les llama abuelas, junto con el agua producen el vapor y simbolizan a los ancestros que son la memoria de la tierra, transmitiendo sabiduría, sanación y purificación. Minutos antes de ingresar al temazcal, la persona encargada de llevar a cabo la ceremonia, hace sonar un caracol en dirección a cada rumbo, luego los participantes son limpiados con incienso uno a uno, para luego entrar al lugar sagrado en el que permanecerán durante dos horas aproximadamente o “cuatro puertas”, es decir, la ceremonia se divide en cuatro momentos, cada uno dedicado a un elemento: tierra, agua, aire y fuego; a un rumbo: *Huitztlampa* (sur), *Tlahuiztlampa* (este), *Mictlampa* (norte) y *Cihuatlampa* (oeste); y al Gran Espíritu, siendo este último conformado también por *Tlaltecuhтли* el señor de la tierra, *Tláloc* el dios de la lluvia, *Ehécatl* el dios del viento y *Huehuetéotl* el dios del fuego.

El fuego calienta las piedras, las piedras representan la tierra; el agua, al tener contacto con las piedras calientes produce el vapor, siendo la representación del aire. La ceremonia del temazcal es una experiencia individual, donde el ser humano vuelve a las entrañas de la tierra a reencontrarse. Es un volver al origen, en donde la búsqueda a través de los elementos más básicos conllevan un alto impacto mental, físico y espiritual. Simultáneamente, es también una experiencia grupal en donde todos son uno dentro de una colectividad y la empatía mutua genera una sinergia que abona a la experiencia.

A partir de lo anterior, se encontró en esta ceremonia un espacio que fungiría simbólicamente como el personaje del documental: el espacio interior del individuo que busca su verdad. Esto con la finalidad de criticar a la sociedad moderna cuya vida está cimentada en lo superficial, en la monotonía y en el consumo, desde estructuras impuestas de una forma en que el beneficio lo obtienen solo unos cuantos a costa de los más susceptibles y con una profunda irreverencia hacia

la naturaleza; una sociedad conformada por individuos vacíos, incapaces de conocerse a sí mismos por miedo o conformismo; personas cuyas búsquedas no trascienden más allá de la satisfacción de sus deseos inmediatos y banales, generados a partir de modas cuya caducidad acelera a pasos agigantados. El autoconocimiento y la introspección son actividades indispensables que el ser humano se ha olvidado de ejercer, el desinterés del individuo por saber su origen, conocer sus pasiones y forjar sus ideales nos ha dirigido a una época de sinsentido y hastío. Es por esto que necesitamos detenernos, reencontrarnos y comenzar a escudriñar profundamente dentro de nosotros mismos, dirigirnos a la búsqueda de nuestra verdad. Ésta búsqueda es prolongada, es de por vida, y rompe con la inmediatez que nos ha sido implantada. Erich Fromm (1964) menciona lo que el hombre debe hacer para despojarse de la pasividad y la dominación sistemática:

Debe volver a adquirir un sentimiento de ser él mismo; debe ser capaz de amar y de convertir su trabajo en una actividad concreta y llena de significado. Debe emerger de una orientación materialista y alcanzar un nivel en donde los valores espirituales — amor, verdad y justicia— se conviertan realmente en algo de importancia esencial. Pero cualquier tentativa de cambiar sólo una sección de la vida, la humana o la espiritual, está condenada al fracaso. En verdad, el progreso que tiene lugar en una sola esfera atenta contra el progreso en todas las otras esferas. (p. 11).

Esta importancia de introspección, conlleva a un bien colectivo. Consecuentemente, el bienestar físico, mental y espiritual del individuo, generará que sus relaciones interpersonales sean sanas, honestas y pacíficas, desarrollando la consolidación de una sociedad desde el sentido de comunidad. A su vez, esta colectividad conlleva una conciencia respecto del entorno en el que el individuo se encuentra, abonando en cada uno de los ámbitos en los que el ser se desenvuelve; Fromm (1964) lo menciona de la siguiente manera:

El hombre sólo podrá protegerse de las consecuencias de su propia locura creando una sociedad sana y cuerda, ajustada a las necesidades del hombre (necesidades que se nutren en las condiciones mismas de su existencia); una sociedad en la cual los hombres estén unidos por vínculos de amor, en la cual se hallen arraigados por lazos fraternales y solidarios más que por ataduras de sangre y suelo; una sociedad que le ofrezca la posibilidad de trascender la naturaleza mediante la creación antes que por la destrucción, en la cual cada uno tenga la sensación de ser él mismo al vivirse como el sujeto de sus poderes antes que por conformismo, donde exista un sistema de orientación y devoción que no exija la deformación de la realidad y la adoración de ídolos. (p. 13).

En el documental se muestra el ritual del temazcal como una manera de salir de lo habitual donde nos encontramos como sociedad, e invita a dejar las cargas personales para encontrar una perspectiva humana en donde el cambio individual conlleva a un cambio colectivo y social. Ahora bien, la narrativa fue estructurada a partir de dos espacios: el espacio interior que fue representado a través del temazcal; y el espacio exterior, en el que se expone la realidad que vivimos, señalando específicamente la monotonía, la inseguridad y desconexión respecto al entorno. Así mismo, se ideó como un documental poético, —de carácter reflexivo de acuerdo a las modalidades de documental de Breschand— sin entrevistas, optando por la relación entre el diseño sonoro y la estética visual, guiado por una narración que se obtuvo a partir de reflexiones de uno de los guías del temazcal. Luego entonces se acordó que se cambiaría el nombre inicial del documental a *Toci*, siendo ésta una palabra de origen náhuatl cuyo significado directo es “nuestra abuela”, haciendo referencia a las piedras que se usan en la ceremonia.

Además de múltiples ejercicios de observación que se hicieron simultáneamente a la etapa de investigación en las ceremonias del Ecoparque de Salamanca, mismos que nos ayudaron a entender el orden del ritual fungiendo así como meros contempladores de las acciones ocurridas delante de nosotros, de manera que los actores sociales involucrados se enfocaran a vivir fielmente la ceremonia, obteniendo como resultado tomas de los actos reales, filmando sin intervenciones; se realizó entonces, un *scouting* en la comunidad de Comanjilla, donde se filmaría una ceremonia de temazcal realizada por el mismo temazcalero, José. Además de asistir como observadores al menos una vez a cada uno de los temazcales, esto con la finalidad de tener un mayor control durante la producción del cortometraje.

Una de las influencias que repercutieron en la estética, estilo y ritmo del documental es la obra de Godfrey Reggio específicamente su trilogía *Qatsi*: *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002); así como las películas *Baraka* (1992) y *Samsara* (2012) de Ron Fricke. Estas películas corresponden a la modalidad de documental reflexivo de Breschand y se narran a través de planos extremadamente contemplativos junto a un diseño sonoro que abona a la poética y cuya homogeneidad expresa, critica y aborda de manera única al mundo desde una perspectiva contemporánea.

3.1.2 Metodología

La metodología empleada para la realización del documental fue influenciada por la teoría *kinok*, pues todo se abordó desde la perspectiva del montaje en los tres momentos de producción: concepción e idea del mundo; captura de imágenes y filmación de la vida de acuerdo al plan temático; y finalmente el montaje, prestando mayor atención a ésta última etapa y a los intervalos, es decir, al movimiento que genera la transición entre las imágenes. O citando de nuevo a Vertov: “Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que todos estén colocados en un orden rítmico donde los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales.” (p. 35).

Así pues, la primera etapa surgió a partir del análisis simbólico de la ceremonia del temazcal, la cual funge como el planteamiento temático y corresponde a la etapa de preproducción. Seguido por la segunda etapa, donde se realizaron las investigaciones de campo de acuerdo al plan temático, y dentro del periodo de producción se llevó a cabo el rodaje. Finalmente, en la tercera etapa, que corresponde al montaje, se abordó a partir de la estructura propuesta en la primera etapa, sin embargo se hicieron una gran cantidad de cambios de tal manera que el ritmo coadyuvara a cada uno de los momentos del cortometraje, haciendo uso de los contrastes generados por los dos espacios expuestos, potenciados por a la parte visual y sonora.

De acuerdo a esta metodología nos fue posible encontrar el punto medio entre ser observadores de los acontecimientos filmados, y la relación con los actores sociales que nos permitieron ser parte de sus procesos a lo largo de las ceremonias. El optar por esta metodología, también influyó en el tipo de documental que hicimos, misma que nos acercó a las modalidades y las distintas formas de realizar en lenguaje cinematográfico una historia de no ficción. A su vez, nos permitió indagar en la diversidad de maneras en las que podíamos abordar la narrativa y proponer la que más se acercara a nuestros objetivos, de tal forma que la metodología empleada, fue delimitando no solo el aspecto de producción sino cada uno de los departamentos creativos.

3.1.3 Cinematografía

Luego de establecer los objetivos, estructurándolos en la línea argumental del documental, se fundamentó la estética y plástica visual, desarrollada y ejecutada por Alejandra Marroquín y

Brenda Gómez, delimitando una relación de aspecto de 1.85:1 para retratar los espacios de una manera panorámica y que al mismo tiempo nos permitiera reflejar los dos ambientes mencionados. Así mismo, las tomas serían en su mayoría fijas o con poco movimiento objetivando que los espacios y las acciones se expresaran por sí solas. Consecuente a lo anterior, se elaboró un *storyboard* en donde se planearon cada una de las tomas para así visualizar de una manera más precisa el material que era necesario filmar, de tal manera que se separó la organización de estas tomas requeridas en dos partes: tomas urbanas y tomas de la ceremonia.

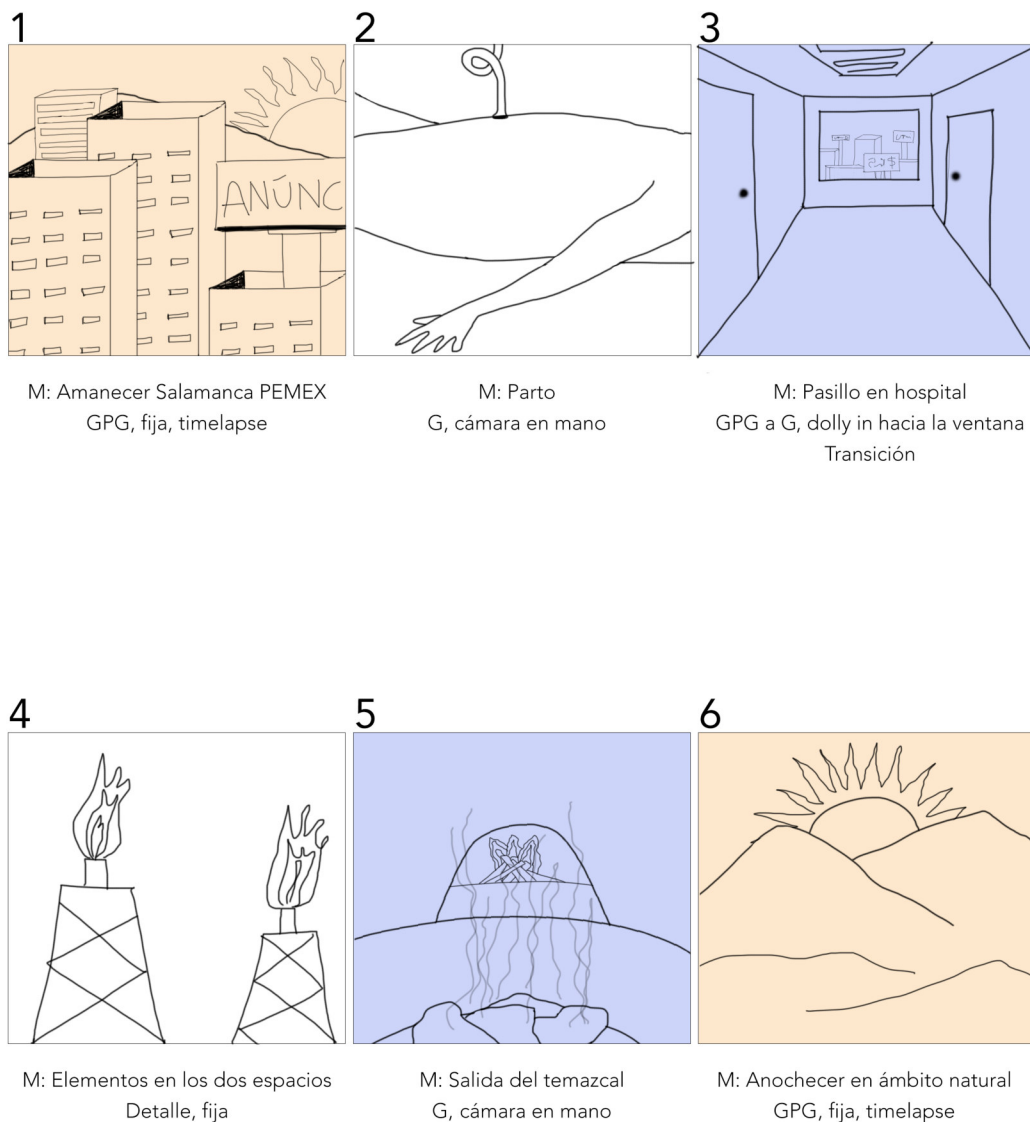


Figura 1 *Storyboard*, en el que se aborda la forma de ejecución de las seis tomas fundamentales. Formato de autoría propia.

En cuanto a las tomas urbanas se planeó que se filmaría un amanecer, un parto, un hospital, trabajadores petroleros, patrullas, periódicos, ciudad, calles, policías, militares, la flama de la refinería Pemex, el Río Lerma, personas fumando y el basurero municipal. Además se planeó que estas tomas serían abiertas y medias, sin angulaciones, para retratar la vida de una manera general. Contrario a esto, se planeó que se filmarían diferentes ceremonias de temazcal enfatizando en el caracol, las piedras calentándose, pies caminando sobre la tierra, personas quitándose la ropa, la fogata, la entrada al temazcal, la fila de personas para entrar, el saumerio, el sudor en distintas partes del cuerpo, bocas cantando y hablando, personas saliendo del temazcal, el baño después del temazcal, personas compartiendo fruta y agua luego de la ceremonia, y un anochecer en una zona natural.

De la misma manera se consideró hacer una notoria diferenciación entre estos dos espacios por lo que se estructuró una transición simbólica en la que se mostraron los cuatro elementos en su estado transgredido —urbano— y en su estado puro —ceremonia—. Se ejecutaron tomas del basurero municipal, el Río Lerma, vapor de una fábrica y la flama de Pemex; contrarias a un cerro, un lago, un saumerio y una fogata; respectivamente, siendo ésta última la que nos introduce a la ceremonia del temazcal.

Referente a cuestiones de equipo, se planificó que se grabaría a dos cámaras, usando una para planos generales y otra para planos a detalle, de esta manera tendríamos más cobertura a los acontecimientos. Así mismo se acordó que se utilizaría una cámara Canon EOS 7D con los lentes 24 - 70 mm y 10 - 18 mm; y una Canon Rebel T6s con un lente 18 - 125 mm, además de que se previó una GoPro 6, en caso de que las condiciones impidieran usar las cámaras anteriormente mencionadas debido al calor, vapor y humedad. Para las tomas más abiertas y cenitales se acordó que se utilizaría un *drone* modelo DJI Mavic *air fly*. Una vez obtenida toda ésta planeación visual se estructuró un guión técnico o escaleta (ver anexo B), que se usó como guía para el rodaje y donde se incorporó también la propuesta sonora que se aborda a continuación.

3.1.4 Diseño sonoro

De la misma manera que en la parte visual, se diseñó a partir de las propuestas de Alexis Solórzano y Armando Romero, una estructura sonora que coadyuvara a la creación de los

espacios, creando una experiencia inmersiva, y generando dos sensaciones: estrés e intimidad. Luego entonces, se planeó que los sonidos del primer espacio fueran principalmente diegéticos, también se planeó que se agregarían otros ajenos al espacio filmico como narraciones de un *spot* televisivo que habla sobre la violencia local, el ruido de una fábrica, el ruido del tráfico, el ruido de la ciudad, todo esto sumándose en capas; mientras que en el segundo espacio se planeó una atmósfera en la que se involucran los sonidos de la ceremonia del temazcal, aunado al sonido de los tambores. Así mismo se acordó que se grabarían diferentes reflexiones realizadas por los temazcaleros, para usarlas como línea narrativa dentro del ritual y poder dar dirección al argumento. Ésta narración sería de suma importancia pues operaría de manera simbólica en el documental, ya que sería un conductor tal como lo existe en la ceremonia del temazcal. Además, al no tener un personaje convencional al cual presentar respondiendo una serie de preguntas enfrente de la cámara, representaba un reto encontrar la narración ideal que nos condujera a lo largo de la historia.

Con la intención de abonar al contrapunto entre estos dos espacios, se planeó que se grabaría en estéreo analógico, usando dos micrófonos de lápiz condensador RODE NTG3, dos cañas para micrófono *Boompole* de RODE, dos monturas y Zepelin para micrófono BLIMP RODE y una grabadora de sonido ZOOM H6. De esta manera el sonido sería más fiel al ambiente además de que se generaría una experiencia sonora muy redonda y completa. Así mismo, para las grabar las reflexiones por parte de los guías de temazcal, se usaría un micrófono de solapa, lo que nos permitiría capturar limpiamente la voz, potenciándola en la postproducción.

3.1.5 Estructura de montaje

Luego entonces se planificó junto a Juan Mendoza, la presentación de los dos espacios de una manera lineal, comenzando por la ciudad y concluyendo con el temazcal. Siguiendo la teoría *kinoki*, donde los realizadores no interfieren con los acontecimientos delante de la cámara, sino más bien operan como observadores, con la finalidad de captar el mundo tal cual es, se omitió la elaboración de un guión, siguiendo únicamente la estructura anteriormente mencionada y que se adaptaría conforme lo filmado.

De la misma manera se tomó en cuenta la transición y enfatización entre los espacios, lo cual representó un gran reto, pues se debía encontrar el punto en el que el movimiento entre los ambientes fuera orgánico pero al mismo tiempo muy notorio, a partir de estos momentos clave se construiría el montaje completo de acuerdo a lo filmado, planeando entonces, cinco estructuras imprescindibles que resolverían lo anterior:

1. Un amanecer en el ámbito urbano.
2. Parto.
3. Una toma en un pasillo de un edificio que nos introdujera mediante un *dolly in* al ámbito urbano.
4. Clips cortos en planos a detalle de los cuatro elementos en sus dos estados: urbanizados y naturales.
5. Una toma dentro del temazcal que nos sacara de la ceremonia mediante un *dolly in*.
6. Un anochecer en el ámbito natural.

3.1.6 Presupuesto y financiamiento

Así mismo, el equipo de producción conformado por Enya Flores y Mario Luis Castro, elaboró un presupuesto que englobó toda la producción, obtenido a partir del análisis y previsión de una serie de actividades a realizar en cada una de las etapas de producción (ver Anexo C). Para esto se dividieron las necesidades en dos: Viáticos y recursos materiales, ésta última se obtuvo a partir de las mismas propuestas sonoras, de montaje y de fotografía, eligiendo cuidadosamente, de la mano de los departamentos, el equipo que solventara las necesidades estéticas y creativas, pero que al mismo tiempo fuera realista en cuanto a nuestras posibilidades adquisitivas. Cabe mencionar que el presupuesto es la traducción del coste total de la producción, es decir, el valor monetario absoluto de Toci, considerando que, como se mencionó anteriormente, el festival organizó se nos brindaran diversos talleres impartidos por profesionales de la industria cinematográfica, desde el momento en que quedamos seleccionados hasta el momento en que entregamos el corte final, mismos que abonaron a la producción del cortometraje, tanto en el área creativa como en el área administrativa. Dichos talleres se llevaron a cabo los fines de semana en la ciudad de San Miguel de Allende ó en la Ciudad de México, por

lo que la producción debía prever también esos gastos adicionales. Todo éste cálculo permitió visualizar el total de los gastos a cubrir y se muestra de manera breve en la siguiente tabla:

<i>Resumen del coste total de la producción</i>			
Viáticos			
Talleres			
No. de personas	No. de días	Gasto unitario por día	Coste total de tres personas por treinta días
3	30	\$2,256	\$67,680
Scouting			
No. de personas	No. de días	Gasto unitario por día	Coste total de tres personas por tres días
3	3	\$3,000	\$9,000
Rodaje			
No. de personas	No. de días	Gasto unitario por día <small>*gastos aproximados de acuerdo al cálculo de viáticos</small>	Coste total de diez personas por veinte días
10	20	\$14,000	\$72,000
Edición			
No. de personas	No. de días	Gasto unitario por día	Coste total de cuatro personas por veinticinco días
4	25	\$250	\$25,000
Distribución			
No. de festivales con cuota de inscripción		Coste total de inscripciones	
10		\$2,023	
Recursos materiales			
Equipo de sonido	\$81,761		
Equipo de cinematografía	\$143,893		
Equipo de edición	\$21,150		
Totales			
Coste total de viáticos	\$175,703		
Coste total de recursos materiales	\$246,759		
Coste total de la producción	\$422,507		

Tabla 1 *Resumen presupuestal total del documental, realizada por la producción.*

Una vez obtenido el costo total de la producción se hizo una investigación con el fin de iniciar el reclutamiento de patrocinadores y medios alternativos para conseguir los recursos necesarios. En primera instancia, por parte del festival, se nos canalizó con la Comisión de Filmaciones Guanajuato, acreditando a un apoyo de hasta \$60 mil pesos mexicanos; y con *Kickstarter*, una empresa dedicada a la difusión de proyectos diversos en etapa de preproducción que facilita el patrocinio en línea de manera global. En ésta última campaña se logró obtener un total de \$30 mil pesos mexicanos gracias al apoyo de familiares y amigos de todo el equipo de producción.

Luego entonces se continuó en la búsqueda de otros patrocinios tanto en efectivo como en especie y se logró el sustento por medio de comercios locales salmantinos, vallenses, leoneses, y guanajuatenses entre los cuales se encuentran Massimo Gelato, Pyro Graphics, Mezcal Ruiseñor, Alberto Santos Fotografía, Pikikos, Arvic, Vector Impresiones, Peters, El Gaucho Tradicional y Museo Gene Byron; e instituciones como la Universidad de Guanajuato que nos apoyó con un transporte y con el préstamo de la mayoría del equipo de video y audio. De la misma manera, algunos colectivos de temazcales solventaron las necesidades de alimentación y hospedaje según la necesidad requerida. Y para completar el presupuesto, se realizaron algunas rifas entre amigos y compañeros de la comunidad universitaria.

Así mismo, se planeó una campaña de difusión a cargo de Kenya Lobato, comisionada de las relaciones públicas de la mano del encargado de *making off* Pedro Jaime, cubriendo distintas plataformas de redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter, enlazando vínculos con familia, amigos, compañeros y patrocinadores, haciendo posible la comunicación a partir de los medios digitales, dando a conocer el proceso de cada etapa de producción, a partir de fotografías y videos, misma que hasta el día de hoy sigue vigente.

3.2 Producción

Aunado a lo anterior, se realizó un plan de rodaje (ver Anexo D) en el que se programaron los días y horarios en que se filmaría en orden conveniente iniciando el 14 de Abril, aprovechando las vacaciones de Semana Santa, abarcando las ciudades de Valle de Santiago, Salamanca, Irapuato, León y Comanjilla; realizando cada una de las tomas previstas más lo que se agregara conforme los acontecimientos. El rodaje inicial duró un total de quince días, de los cuales los fines de semana serían usados para revisión de material. Los colectivos de temazcal a los que acudimos son El Clan del Fuego de Valle de Santiago, Nanamiztli de El Carrizal, Cenyello de León, y el temazcal del Ecoparque en Salamanca.

Para las tomas del parto, se buscó a una mujer con algún vínculo a los integrantes del *crew* que estuviera embarazada, por lo que nos acercamos a Adriana Ruiz, que para el momento en que se le solicitó su colaboración le faltaba alrededor de un mes para dar a luz, así pues, se creó una comunicación directa entre la familia Solís Ruíz y los integrantes de la producción, con la finalidad de estar alerta, ya que el parto no tenía una fecha específica y sería en el mes de Marzo, así pues, el área de producción elaboró de manera urgente el papeleo correspondiente con el hospital y personal médico.

3.2.1 Rodaje

La primer secuencia que se logró obtener fue precisamente la que más nos preocupaba debido a que sólo contábamos con una única oportunidad de llevarla a cabo. El día 21 de Marzo, aproximadamente a las 13 horas, se nos notificó que Adriana estaba por dar a luz, por lo que acudimos algunos miembros del *crew* a la clínica, aunque la única que pudo estar durante el nacimiento fue Alejandra, quien estuvo desde el momento en que ingresaron a Adriana y hasta que recibieron a la recién nacida Natalia.

Luego entonces se comenzó el rodaje, en la ciudad de Valle de Santiago el día Domingo 14 de Abril, siendo que se había planeado comenzaríamos a rodar en el temazcal del Clan del Fuego, sin embargo, se nos canceló una noche antes, por lo que se acordó grabaríamos en la Hoya de Álvarez, una zona rural cercana a Valle de Santiago de la que obtuvimos algunas tomas de naturaleza de video y audio.

Del Lunes 15 al Jueves 18, se filmaron diversas tomas urbanas en la ciudad de Salamanca de la ciudad, policías y militares, incluidas algunas tomas acordadas como principales: la toma del amanecer en el ámbito urbano, capturada en *time lapse*; así como los detalles de casi todos los elementos en la forma transgredida: el fuego, obtenido de la flama de Pemex; el agua, del Río Lerma; y el aire, de la chimenea industrial de la empresa Daltilo.

Así mismo, se tenía la intención de grabar la entrada de los trabajadores petroleros en la puerta 4, sin embargo, además de negarnos el permiso, los militares que resguardan ese acceso nos pidieron que abandonáramos el lugar, debido a la tensión ocasionada a partir de recientes acontecimientos relacionados con el crimen organizado. Para el Viernes 19 nos trasladamos a la ciudad de Irapuato, donde se filmó el pasillo de hospital, otra de las tomas principales; además de filmar en las instalaciones de imprenta del Periódico AM, mientras se producían los periódicos que saldrían el día siguiente. De acuerdo al plan de rodaje, se había acordado que los dos días consecuentes, regresáramos a Salamanca a revisión de material obtenido hasta el momento, actividad que se llevó a cabo únicamente durante el Sábado, pues el Domingo asistimos al temazcal de Valle de Santiago, donde se lograron varias tomas de la ceremonia.

Luego entonces, el día Lunes 22 nos trasladamos a la ciudad de León y desde temprano filmamos en la calle Adolfo López Mateos, aprovechando la multitud aglomerada en la salida del estadio, filmando de la misma manera la ciudad con *drone*. Así mismo acudimos a la terminal Delta, de donde parten muchas de las rutas de autobuses urbanos, logrando hacer otras tomas en *time lapse* de multitudes de gente trasladándose en diferentes direcciones. Al día siguiente, acudimos al temazcal Ceneyello, donde logramos grabar principalmente audios de cantos, rezos, sonidos del fuego, del agua e instrumentos prehispánicos.

Para el día 24 de Abril, teníamos programada la ida al temazcal de Comanjilla, pero debido a que nos cancelaron, optamos por regresar a Salamanca para revisar el material de audio y video, ejercicio que nos permitió tener una idea de lo que nos faltaba grabar y reprogramar las tomas que hacían falta; retomando el plan al día siguiente, rodando en Comanjilla durante el 25 y 26 de Abril, de donde se obtuvo material de la ceremonia. Éste temazcal fue el que más abonó tanto estética como simbólicamente, pues estaba dentro de la tierra, es decir, se construyó

excavando un hoyo en una pared del cerro, de tal manera que las personas que tomaron en baño se tenían que meter a la cueva.

El Domingo 28 de Abril, acudimos al temazcal del Ecoparque donde obtuvimos otra de las tomas específicas: el *dolly in* para salir del temazcal, realizado con *drone*; además de varias tomas a detalle de las pieles sudando, así como el sonido del agua convirtiéndose en vapor al tener el contacto con las piedras. La particularidad de ese temazcal es la acústica, debido al material y a la forma en la que está edificado lo que coadyuvó en la construcción de la atmósfera sonora de dicho espacio planeada desde la propuesta.

A partir de ese momento comenzó la etapa de postproducción, pues inmediatamente después de terminar el rodaje se revisó de nueva cuenta todo el material, clasificándolo de tal manera que se pudiera montar más fácilmente, tanto en el departamento de foto como en el de audio. Sin embargo nos percatamos de la carencia de tomas sobre las ceremonias y además nos faltaba la última toma indispensable del anochecer. De la misma manera, el audio que se tenía pensado montar para dirigir y explicar la parte de la ceremonia en el documental, carecía de claridad, contexto y profundidad, por lo que se optó programar otros cuatro días más de rodaje, contactando además a otro colectivo de temazcal ubicado en la comunidad del Carrizal, Irapuato; y planeando una locación más, de donde se obtendría la toma del anochecer en zona natural. Esos cuatro días de rodaje adicionales se distribuyeron de la siguiente manera: dos días en el Carrizal; un día en la Sierra de Santa Rosa, Guanajuato; y finalmente, se programó una entrevista con el guía de temazcal del Clan del Fuego en Valle de Santiago. El proceso se abordará desde la postproducción, pues, aunque hubo un momento en que el rodaje y el montaje se hacían simultáneamente, el empezar la edición abonó a identificar con exactitud las tomas requeridas para abonar al ritmo y al movimiento del cortometraje.



Figura 2 *Fotografía del crew en el primer día de rodaje en la Hoya de Álvarez, Valle de Santiago, Gto.*

3.3 Postproducción

El proceso de postproducción fue arduo, ya que como *crew* tuvimos que ser sumamente críticos con lo que veíamos y escuchábamos, siempre con la finalidad de encontrar el orden que mejor contara la historia. Una vez clasificadas las tomas potenciales que conformarían el cortometraje, se comenzó a montar el documental, y a mediados del mes de Mayo el festival comenzó a pedirnos el primer corte, por lo que se tuvo una junta en la que se nos cuestionó sobre la narrativa lograda hasta el momento y se nos sugirió introducir un personaje humano —un guía de temazcal, para ser más precisos— que relatara su vida respecto a la práctica ancestral, sin embargo, consideramos que dicha suscitación además de ser precipitada, rompería por completo el argumento que habíamos estado trabajando los últimos cinco meses, por lo que decidimos seguir firmes a nuestra idea inicial ejerciendo una completa libertad creativa. De la misma manera tuvimos otras tres juntas en las que mostramos avances y mejoras, siendo hasta la tercera cuando se nos aprobó la entrega del corte final.

Estas reflexiones nos ayudaron a percatarnos que aún terminado el rodaje, nos faltaba mucho para llegar al resultado deseado, pues debíamos encontrar el punto medio entre la claridad y la condescendencia del documental respecto a los espectadores, es decir, nuestro

objetivo fue evitar la obviedad sin alejarnos de hacer uso de un lenguaje entendible, aún cuando estuviéramos lejos del estándar aprobado por el festival.

Así pues, llegó un momento en que todos los departamentos trabajaban sincrónicamente: el área de edición comenzaba a montar las secuencias a manera de un rompecabezas; el departamento de mezcla sonora empezaba a editar el sonido capturado; los departamentos de foto y audio se alistaban para filmar las nuevas ceremonias de temazcal programadas; así mismo la producción se encargaba de que todo estuviera funcionando en tiempo y forma, además de estar al pendiente de las necesidades de cada uno de los integrantes del *crew*; mientras que relaciones públicas y *making of* difundían el proceso de la producción.

3.3.1 Montaje

Como se explicó anteriormente, la propuesta de montaje parte de la finalidad de enmarcar los dos espacios mencionados, acordando que se abordaría en primera instancia el ámbito urbano y en segundo lugar la ceremonia de temazcal; la diferenciación entre estos dos espacios se obtuvo a partir de una transición simbólica de los cuatro elementos, presentados en los dos ámbitos. La delimitación de las secuencias que se habían planeado desde la preproducción fungieron como la guía para realizar el montaje, luego entonces se decidió comenzar con una toma introductoria que nos pareció sumamente importante debido a que se trata de la contextualización de un lugar específico al mismo tiempo que es uno de los elementos en estado transgredido. Se trata pues, de un *travel* en plano corto de la flama de la refinería Pemex de madrugada, para después continuar con un *time lapse* en plano general de un amanecer sin Sol, en un contexto industrial.

Todo lo filmado en el ámbito urbano alcanzó para tener lista esa primera parte, sin embargo aún nos faltaba montar la segunda mitad del documental. Aunque teníamos ya, varias tomas seleccionadas de la ceremonia, decidimos esperar a tener el material del temazcal del Carrizal, la entrevista con el guía temazcalero y la última toma, para entonces comenzar con la edición. Este proceso fue contrario a la manera en la que se trabajó la primera parte del documental. Luego entonces acudimos a la ceremonia obteniendo muchas secuencias de personas cantando, tocando diferentes instrumentos, niños y niñas bañándose, las piedras al fuego vivo,

sudor, lodo y vapor. Así mismo, obtuvimos la secuencia final del anochecer filmando en la Sierra a manera de *time lapse* para cerrar de la misma manera como se inició el documental.

Para enfatizar en el contraste entre los dos espacios, se acordó que se pondría el nombre del documental justo a la mitad, aunado con el sonido del caracol, tal y como se hace al iniciar la ceremonia de temazcal a manera de dar a entender que el ritual está por comenzar. Una vez obtenidas cada una de las tomas faltantes, se procedió a montarlas de tal manera que se hicieron diferentes pruebas obteniendo como resultado la adecuada para resaltar los espacios, encontrando un ritmo conveniente que coadyuvó al clímax del cortometraje y que se potenció gracias a la mezcla de audio. Este proceso se logró mediante el programa Premiere Pro de Adobe.

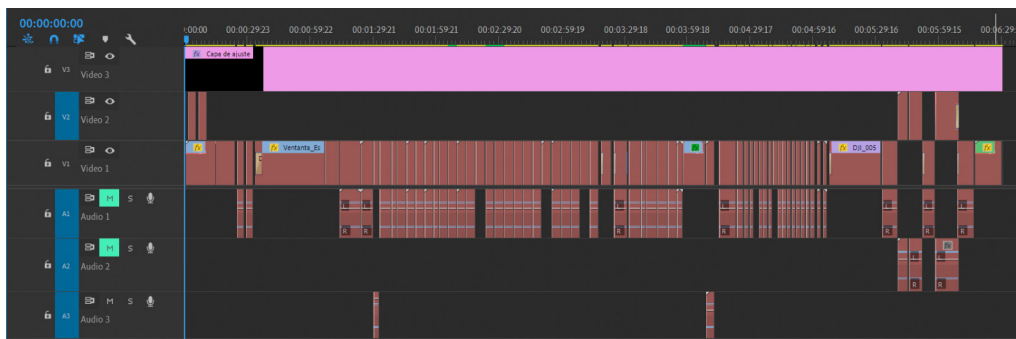


Figura 3 Línea de tiempo del cortometraje montado en el programa Adobe Premiere, por Juan Mendoza.

3.3.2 Mezcla de audio

Antedicho, se tuvo una reunión con el guía del temazcal Clan del Fuego, José Luis León Quintero, quien nos compartió un gran análisis, evitando cuestionamientos. La dinámica fue pedirle que nos explicara en qué consiste una ceremonia y el significado de estar en una, obteniendo como resultado una larga y significativa reflexión. Cabe resaltar que el timbre y la tonalidad de la voz de José Luis agregó cierto misticismo que más tarde sería potenciado en la mezcla de audio, simulando una reverberación como la que se escucha dentro de un temazcal. Esta reflexión abonó grandemente al documental ya que le dio un sentido muy específico, pues no queríamos dar a entender que exponíamos a la práctica ancestral como un único medio para llevar a cabo una introspección, sino más bien como uno de los tantos conductos

que existen para lograr tal objetivo, y José Luis lo abordó de tal manera que hablaba a partir de su propia vivencia, es por eso que decidimos terminar con una frase con la que también terminó esa plática: “Esta es mi verdad, esto es lo que soy.”

Luego entonces, se optó por comenzar con el sonido del cuenco tibetano como una especie de premonición al temazcal pues mostraríamos un nacimiento real, que es una referencia a la ceremonia. Así mismo nos pareció importante señalar de la manera más directa posible la violencia que nos rodea, por lo que recurrimos a los audios de diferentes noticieros que hablan de tal tipo de acontecimientos, para después ir incrementando la saturación a medida que nos acercamos a la ciudad. Una vez en la ciudad, los sonidos se tornan más severos y rígidos, pues tienen como objetivo estresar y cansar mediante el ritmo generado también por la parte visual. Por otro lado, en el espacio del temazcal se optó por destacar los sonidos de los elementos en su forma natural, tal y como son usados durante la ceremonia. De igual manera, la narración junto al sonido del agua en contacto con las piedras calientes funge un papel importante ya que simulan los sonidos de la ceremonia misma, y los silencios abonan al ritmo completamente opuesto al del espacio anterior. Luego se empieza a tensar de nueva cuenta, a partir del sonido de los tambores, y junto a la narración llegamos a la parte climática, que aborda de nuevo, los cuatro elementos ahora vistos desde una perspectiva más consciente, mejorada y renacida. En el desenlace se colocaron los sonidos del agua acompañando el baño de dos niñas nadando, para luego finalizar con la frase anteriormente mencionada, reverberando a medida que observamos un anochecer en un espacio natural, sumado al cuenco tibetano que nos da un indicio del cierre del documental.

Sin embargo, para completar ese cierre, se pensó en una melodía que acompañara los créditos, que denotara la colectividad y refiriera un sentido pueril, es por eso que Armando Romero compuso el tema digitalmente a partir de una marimba, la cual está creada desde una perspectiva envolvente simulando la acústica que se experimenta en una ceremonia de temazcal. Este tema, se realizó pensando en el interlocutor desde una posición concéntrica escuchado la melodía a su alrededor.

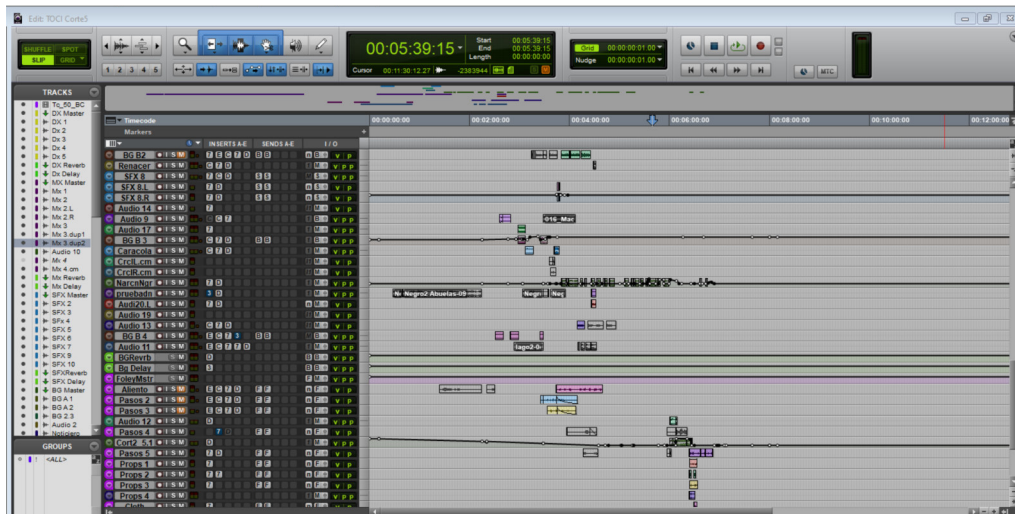


Figura 4 Mezcla de audio final realizado en el programa ProTools, por Armando Romero.

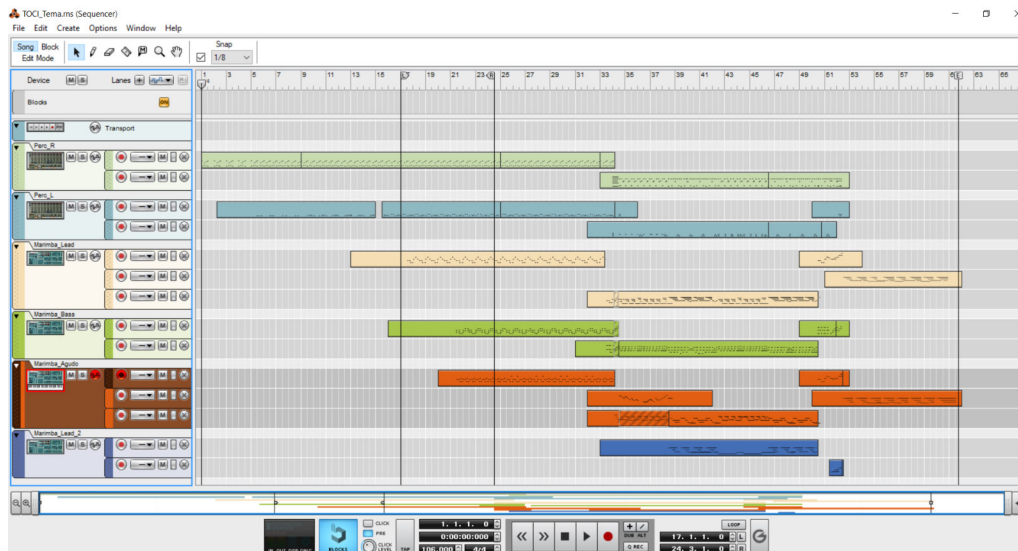


Figura 5 Mezcla del tema Toci, compuesta por Armando Romero para los créditos, en el programa Reason.

3.3.3 Colorización

De la misma manera como todo lo anterior, se manejaron dos esquemas de color de acuerdo al espacio, siendo que para la primera parte del documental se destacaría una paleta de colores fríos y desaturados, de tonalidades azules y verdosas, generando una homogeneidad entre secuencias, abonando al estrés y agobio que se objetivó generar. Contrario a esto, para la ceremonia se destacaron colores cálidos saturados, naranjas, rojos, amarillos; enfatizando en las pieles cuya tonalidad cambia a arrebol por las altas temperaturas y la humedad. La propuesta se trabajó desde la estructura visual y se ejecutó una vez obtenido el montaje final en el programa DaVinci por Alejandra Marroquín Anaya. A continuación se presenta la paleta en las dos partes del documental.



Figura 6 Stills de la primera parte, con una paleta de color de tonalidades azules verdosas, desaturadas. Formato de autoría propia.

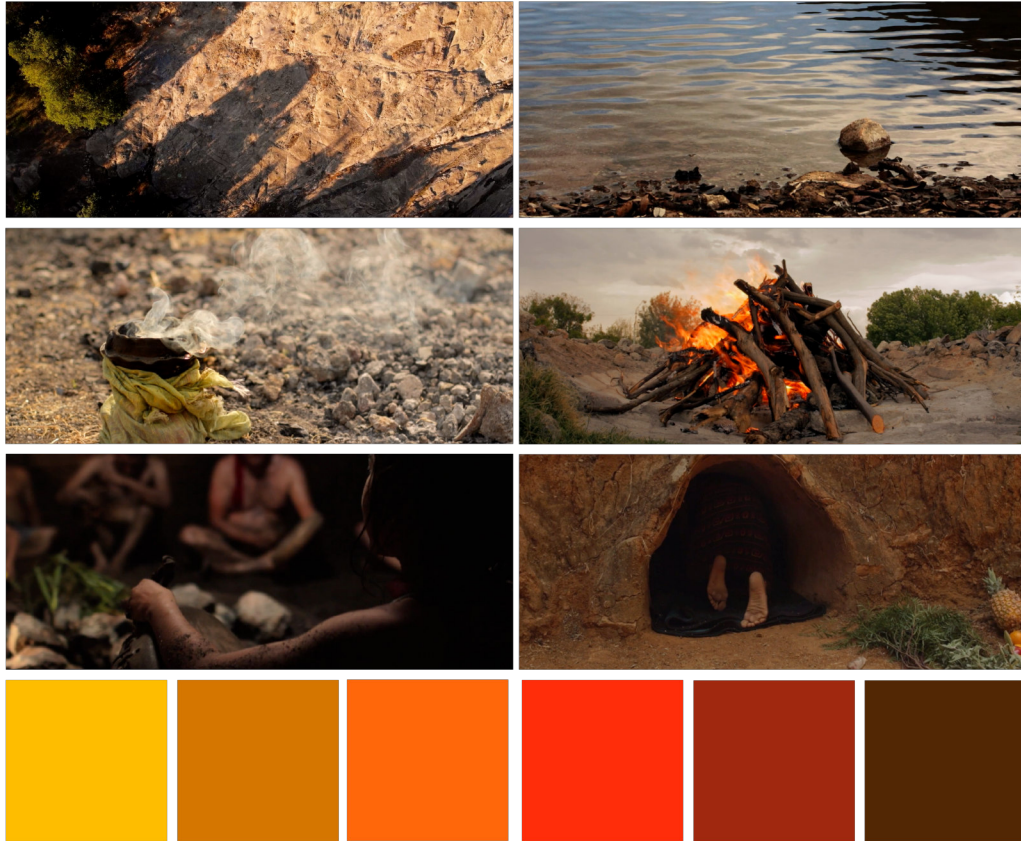


Figura 7 Stills de la segunda parte, con una paleta de color de tonalidades cálidas, saturadas.
Formato de autoría propia.

3.3.4 Corte final

Luego entonces, se agregaron las nuevas tomas de la ceremonia del Carrizal, obteniendo varias secuencias de video y sonido de participantes de la ceremonia cantando, las piedras al fuego vivo y niñas bañándose; y la de *time lapse* del anochecer, realizada en la Sierra de Santa Rosa; se colorizó toda la secuencia y se le montó la mezcla de audio, para después agregar los créditos; obteniendo como resultado el montaje final, que fue entregado en las oficinas del GIFF el 3 de Julio del 2019.

Finalmente, el montaje quedó de tal forma que unas escenas corresponden a otras pero cada una representa un espacio, es decir, en el principio se muestra un amanecer en el que no se ve el Sol, para denotar el ámbito urbano; sin embargo, en el final podemos observar un anochecer con el Sol enfrente en un ámbito completamente natural. Sucede lo mismo con el nacimiento, que corresponde con la escena de las personas que salen del temazcal,

simbolizando el renacer del individuo. Así mismo, el *dolly* en el pasillo del hospital es una metáfora del nacimiento y la llegada de un nuevo ser al mundo, pero ¿Qué mundo?, un mundo industrializado, transgredido y violentado, como podemos escuchar en la narración del spot televisivo; en contrapunto tenemos el *dolly* saliendo del temazcal, a manera de dar a entender la importancia de la introspección, con el objetivo de recalcar la búsqueda de la verdad individual, objetivando dar al espectador un indicio esperanzador, tal cual fueron nuestros objetivos iniciales.

El ritmo logrado conduce a la parte climática, la fotografía y el sonido transportan al espectador de tal manera que en ambos espacios se sienta inmerso, causando agobio para después brindar alivio, generando estrés para después mostrar calma. En esta inmersión, hacemos del espectador un observador de la realidad a la que pertenece, le presentamos un entorno que reconoce, que le es familiar, sin embargo, en él se siente incómodo. Entonces le mostramos el espacio en el que es necesario escuchar, estar en silencio, en intimidad para indagar y cuestionar aspectos de su existencia misma.

3.3.5 Póster oficial

A la par, se realizaron varias propuestas de póster para presentar el documental a partir de la rueda de prensa, que tuvo lugar un mes antes del festival; mismo que sería usado para la ruta de festivales. Luego entonces se hicieron tres propuestas, (Ver Anexo E) de las cuales se decidió por utilizar una fotografía que Alejandra Marroquín logró capturar en la última ceremonia a la que acudimos. Se trata de las brasas al fuego vivo de una fogata, en la oscuridad. Encima el logotipo del cortometraje en letras blancas, así como los nombres de las y los realizadores, además de los logotipos institucionales correspondientes. Se resolvió por usar dicha imagen por las posibilidades de significación que representan las brasas al fuego vivo, siendo el punto máximo del carbón, antes de cambiar de forma y convertirse a cenizas, referenciando la catarsis y el simbolismo del renacimiento luego de tomar la ceremonia de temazcal. Así mismo se realizó un póster alternativo utilizado como agradecimiento a las personas que fungieron un papel importante a lo largo de la producción del cortometraje, propuesta fue desarrollada por Armando Romero antes de integrarse al *crew*.



Figura 8 Póster oficial del cortometraje documental *Toci*, con los laureles de algunas de las selecciones oficiales, actualizado al mes de Marzo 2021.

3.3.6 Proyección en GIFF y premiación

La 22va edición del Festival Internacional de Cine Guanajuato se llevó a cabo del 19 al 23 de Julio en la ciudad de San Miguel de Allende y del 25 al 28 de Julio en Guanajuato capital. La ceremonia y presentación del concurso documental universitario Identidad y Pertenencia se programó para inaugurar el GIFF en la ciudad de Guanajuato, llevándose a cabo en el Auditorio del Estado a las 12:00 hrs. Luego de la entrada de todos los participantes por la alfombra roja se continuó con la proyección de los seis documentales: *León es como lo pintan* de Luz Valeria Fuentes, representando a la Universidad La Salle Bajío; *Pólvora* de Jahaziel Rodríguez, realizado por alumnos de la Universidad de Celaya; *El Llano* de Yanet Estrada, de la Universidad EPCA; *Mi Herencia* de María José Amador, representando a la UTSOE; *Faroles* de Juan Pablo Hernández y *Toci*, ambos de la Universidad de Guanajuato. En el evento estuvieron presentes las familias y personas cercanas de cada integrante del *crew*, así como dos de los guías de temazcal y algunos miembros de los colectivos.



Figura 9 Fotografía del *crew* con dos de los guías de temazcal, José Luis y Gonzalo; momentos antes de entrar a la premier del documental.

Luego entonces, el día 27 de Julio se llevó a cabo la clausura del festival en el que se dieron a conocer los ganadores de todas las categorías en competencia, siendo de Identidad y Pertenencia los siguientes: primer lugar *Pólvora*, segundo lugar *Faroles* y tercer lugar *Toci*. Carlos Hagerman (2019), miembro del jurado evaluador, mencionó lo siguiente mientras nos anunciaba ante la audiencia: “Por arriesgarse a una narrativa no convencional apostando al estímulo sensorial donde las texturas y los sonidos nos regresan al origen. ¿Acaso metáfora de esperanza de sanación para la sociedad contemporánea?”.



Figura 10 Fotografía del momento de premiación del tercer lugar del Concurso Universitario Identidad y Pertenencia del GIFF.

3.3.7 Distribución

El primer festival al que fuimos seleccionados fue el *Doqumenta*, de Querétaro, en la categoría documental universitario; clasificando directamente por haber obtenido un lugar en GIFF. Luego entonces se generó una lista de festivales a los que nos interesaba aplicar en conjunto con algunas plataformas que hacen el vínculo entre festival y producción cinematográfica. A partir de ese momento se habilitó una cuenta en la plataforma

FilmFreeway, que hasta la fecha es la que más se ha usado debido a la popularidad que tiene entre festivales y en donde hasta el día de hoy se han realizado alrededor de cien inscripciones, de las cuales hemos sido seleccionados en quince festivales.

<i>Ruta de los festivales en los que Toci ha sido parte de la selección oficial.</i>				
Nombre del Festival, Muestra o Concurso	Lugar	Categoría	Fecha	Modalidad
Doqumenta	Querétaro, México	Docu Universitario	Agosto 2019	Presencial
Courts critiques	Lima, Perú	Documental Latinoamericano	Noviembre, 2019	Presencial
Tlanchana Fest	Metepec, Edo. Mex, México.	Cortometraje Documental	Mayo 2020	en línea: FilminLatino
Best of Latin American Short Film Festival	Santa Mónica, California, EUA	Narrative Live Action	Julio 2020	en línea
Festival Ecuatoriano de Cine Atuk	Quito, Ecuador	Cortometraje Documental	Octubre 2020	en línea
Festival de Cine Independiente Sogamoso	Sogamoso, Boyacá, Colombia	Documental Internacional	Octubre 2020	Presencial
Dulcísimo Ovario	Pachuca, Hidalgo, México.	Cortometraje	Septiembre 2020	en línea: FestHome
Flickfair	Los Ángeles, California, EUA	Documentary	Agosto 2020	en línea: Flickfair
Neos Fest	Puebla, México	Documental experimental	Noviembre, 2020	Presencial
Festival de Cine Amazonia del Plata	Buenos Aires, Argentina	Documental	Febrero 2021	en línea: YouTube
Hunington Beach Cultural Cinema Showcase	California, EUA	Native American/ First Nations Heritage Short Documentary	Noviembre, 2020	en línea
Festival del Cinema di Cefalù	Cefalù, Palermo, Italia	Cortometraje	Mayo 1 2021	en línea
International Folklore Film Festival	India	Cortometraje Documental	Enero 2021	en línea
Muestra Internacional de Cine del Istmo	Tehuantepec, Oaxaca	Banda' (mirada)	Noviembre, Diciembre 2021	en línea: YouTube
Sunday Shorts Film Festival	Londres, Inglaterra	Cortometraje Documental	Noviembre, 2020	en línea
Encuentro de Filosofía y Cine	Toluca, Estado de México, México	Cortometraje Documental	Noviembre, 2020	en línea
Festival de Documental Roviroso	Ciudad de México, México	Premio a mejor documental universitario	Noviembre, 2020	en línea: Sitio de la UNAM

Tabla 2 *Ruta de festivales, muestras y encuentros en los que Toci ha tenido presencia. Documento de autoría propia.*

Conclusiones

Aunado a la gran cantidad de aprendizajes generados a partir de cada una de las experiencias que se vivieron a lo largo de la realización del documental, nos enfocaremos en destacar el más grande de entre todos los aciertos, que, si bien requirió de voluntad, se dio principalmente a partir de una sinergia que abonó en todos los sentidos. Se trata de la cohesión y colaboración entre cada uno de los integrantes del *crew*. Solo de ésta manera logramos sacar adelante el documental en cada una de sus fases, pues conseguimos desarrollar y reforzar cualidades basadas en la cooperación, coordinación y empatía; a partir de una total libertad creativa, cada una de las perspectivas fueron tomadas en cuenta de manera que el proceso enriqueció exponencialmente tanto al proyecto como a nosotros mismos.

Así mismo, creemos que los lazos conformados entre los miembros del *crew* se ven reflejados en nuestro proyecto, pues nos ha quedado completamente claro el concepto de colectividad y el correcto funcionamiento de un grupo de personas que buscan un bien común. Sin embargo, esto viene luego de entender nuestro propio funcionamiento como individuos, reconociendo tanto nuestras capacidades tanto como nuestras debilidades; compartiendo con aquel que necesita y, pidiendo ayuda cuando se requiere. Es de esta manera en la que funciona la realización filmica, ya que una producción está construida por el trabajo de una gran cantidad de personas que abonan a la narrativa desde distintas áreas, tanto en la parte administrativa como en la parte creativa. El cine es un trabajo colectivo, conformado por muchos ojos, muchos oídos, muchas mentes; cuyas ideas congenian entorno a un sólo objetivo.

Una vez analizando y retroalimentando la experiencia vivida, podemos concluir que éste acierto sobre el trabajo en equipo viene también de nuestra formación académica, pues como Artistas Digitales comprendemos cuáles son nuestras fortalezas y abonamos desde ahí, teniendo como ventaja la posibilidad de armar un todo desde distintas áreas. La realización de éste cortometraje es una evidencia más de los múltiples horizontes en los que un Artista Digital puede desarrollarse, destacando la capacidad de libertad en los ámbitos que el lenguaje filmico demanda, en cualquiera de las etapas de producción, y siempre con una conciencia

artística. Todo esto ejecutado con el debido orden, de acuerdo a la planeación y metodología acordada, efectuando orgánicamente en equipo cada uno de los retos que se presentan.

De igual manera, con la experiencia de éste proyecto como respaldo, hemos reflexionado en que las obras que hablan, exponen y señalan las carencias sociales no son igual de bien recibidas que los proyectos cuyo objetivo es distraer y entretener, sin embargo son necesarias, pues son manifestaciones artísticas que abonan a la humanidad en el sentido en que operan desde un ámbito más profundo que lo superfluo del entretenimiento pues pretenden un cuestionamiento del individuo respecto a sí mismo y lo que le rodea. La realización de éste cortometraje documental coadyuvó al encuentro de la virtud de la sensibilidad en lo que sucede alrededor de nosotros, donde existe la posibilidad de que la belleza se asome en lo más cotidiano, aún cuando lo cotidiano sea el malestar social. Creemos en el documental como un dispositivo capaz de configurar la percepción del mundo, y aunque no pretendimos dar ninguna respuesta, sí intentamos dar una esperanza, dar a conocer que no estamos solos. Es desde esta perspectiva donde se cimentaron los objetivos e ideales de la obra, cuya responsabilidad social por la permutación de la memoria quedará plasmada y cuyo decir enfatiza en la necesidad tanto individual como colectiva de la incesante búsqueda interna.

ANEXOS

Anexo A

Carta de selección al concurso de Identidad y Pertenencia 2019



San Miguel de Allende, Gto., a 16 de enero de 2019

Andrea Alvarado
DIVISIÓN DE INGENIERÍAS CAMPUS IRAPUATO SALAMANCA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
P R E S E N T E

Estimada Andrea,


Es un enorme placer poder informarte oficialmente que tu proyecto "**DE VUELTA A NUESTRAS RAÍCES**" ha sido elegido para formar parte de la **Selección Oficial del 10° Concurso de Documental Universitario Identidad y Pertenencia** en competencia durante la vigésima segunda edición del Festival Internacional de Cine de Guanajuato (GIFF), que se celebrará en las ciudades de San Miguel de Allende y Guanajuato Capital, México, del 20 al 29 de Julio del presente año.

Solicitaremos la presencia de todo tu equipo en las oficinas del Festival Internacional de Cine de Guanajuato en la ciudad de San Miguel de Allende el próximo **viernes 18 de enero, nos pondremos en contacto para confirmar horario**, para revisar su proyecto, sus apoyos, su equipo técnico, platicar como planean realizar el documental y ver el calendario de talleres y fechas de producción, revisión y entrega. La asistencia a esta sesión es obligatoria, la ausencia a la misma es motivo de descalificación

Finalmente, la concesión de cualquier entrevista a medios, previa a la rueda de prensa, **es causa de descalificación** así que te solicitamos de la manera más atenta que **por favor no anuncies o repitas por ningún medio o red social tu selección al concurso previo a la rueda de prensa**, ya que no publicaremos esta información hasta esa fecha, donde oficialmente anunciaremos los resultados.

¡Felicidades y buena suerte en la competencia!

Muchos Saludos,


SARAH HOCH DELONG
DIRECTORA EJECUTIVA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE GUANAJUATO

Anexo B

Escaleta



ESCALETA

TOMA	DESCRIPCIÓN	M/I	PLANO Y MOVIMIENTO	AUDIO (por planos del primero al último)
1	Amanecer Salamanca PEMEX	M	GPG, Fija, Time lapse	Incidental
2	Parto	M	G, cámara en mano	Latidos, monitor de frecuencia cardiaca (efecto vientre)
2.1	Corte de cordón umbilical	I	PP, cámara en mano	Latidos, monitor, tambor
2.2	Cara de recién nacido llorando	I	PPP, cámara en mano	Silencio y luego llanto
3	Dentro del hospital	M	de GPG a G con dolly in hacia la ventana	Incidental sincronizado con dolly in
4	Fila de petroleros	M	G, Fija	Alarma refinería, pasos y voces, aglomeración
4.1	Pies de petroleros	I	Detalle, Fija, Slow motion	Marcha (acumulación con sonido anterior)
5	Patrullas	M	PP, Siguiendo a la patrulla	Incidental (acumulación con sonido anterior)
5.1	Sirena	I	PP, Siguiendo a la patrulla	Incidental, maquinaria (acumulación con sonido anterior)
6	Periódicos	M	GPG, Fija, Time lapse	Voces (acumulación con sonido anterior)
6.1	Notas de periódico	I	Detalle, Fija, Slow motion	Noticias (acumulación con sonido anterior)
7	Ciudad y calles	M	GPG, Cenital, Fija	Trafico (acumulación con sonido anterior)
7.1	Ojos moviéndose	I	Detalle, fija	Autos rapido (acumulación con sonido anterior)
8	Policías/militares	M	G, Fija	Radio policia (acumulación con sonido anterior)
8.1	Busto de policía/militar	I	PM, Fija	Noticias de policia (acumulación con sonido anterior)
8.2	Mirada de policía/militar	I	PPP, cámara en mano	Noticias de policia (acumulación con sonido anterior)
9	Flama Pemex	M	G, Fija	Sonido de Refinería
9.1	Detalle	I	Detalle, fija	Sonido de refinería, más nivel
10	Fogata	M	G, Fija	Sonido fogata
10.1	Detalle	I	Detalle, fija	ramas crujiendo
11	Río Lerma	M	G, Fija	Agua corriendo de forma veloz
11.1	Detalle	I	Detalle, Fija	Agua corriendo, más nivel
12	Persona bebiendo agua	M	G, Fija	Agua fluyendo, llave, tranquilidad
12.1	Detalle	I	Detalle, Fija	Agua fluyendo, llave, tranquilidad
13	Personas fumando	M	G, Fija	Tocidos, respiración deteriorada
13.1	Detalle humo de cigarro	I	Detalle, Fija	Tocidos, respiración deteriorada
14	Saumerio	M	G, Fija	Respiración sana
14.1	Detalle	I	Detalle, Fija	Respiración sana
15	Basurero	M	G, Fija	Camiones, incidental
15.1	Detalle basura	I	Detalle, Fija	Trituración de basura
16	Piedras	M	G, Fija	Paisaje, preparación para llamado

16.1	Detalle	I	Detalle, Fija	paisaje, preparación para llamado
17	Caracol	M	de PPP a G con dolly out desde el caracol	Llamado
18	Pies caminando sobre la tierra	M	Detalle, cenital, cámara en mano	Incidental, arbol, paisaje
19	José poniendo las piedras	M	G, Fija	Incidental, fogata, tambor muy leve
20	Persona desvestiéndose	M	G, cámara en mano	Preparación para temazcal (piedras, ramas, agua), tambor leve
20.1	Persona quitándose los zapatos	I	Detalle, Fija	Preparación para temazcal (piedras, ramas, agua), tambor leve
21	Fogata	M	PP, travel alrededor de la fogata	Incidental, tambor leve
22	Entra la 1era persona al temazcal	M	G, Fija	Tambor aumenta un poco, sonaja, Voces temazcal
23	Fila para entrar al temazcal	M	G, Fija	Tambor, sonaja, viento.
23.1	Detalle pies descalzos	I	G, travel	Tambor, sonaja, oraciones de José
24	Persona y saumerio	M	G, cámara en mano	Tambor, sonaja, viento, piedras entrando a temazcal
24.1	Detalla del rostro	I	PP, cámara en mano	Tambor, sonaja, viento, piedras entrando a temazcal, voces bienvenida piedras
24.2	Detalle manos	I	PP, Fija	Tambor, sonaja, viento, permiso para entrar
24.3	Detalla de pies sobre saumerio	I	PP, Fija	Tambor, sonaja, viento, permiso para entrar
25	Última persona entrando al temazcal	M	G, Fija	Preparación instrumentos, voces, puerta
26	Sudor	M	PPP, Fija	Atmósfera aislante, efecto reverb, agua, exhalaciones, vapor, instrumentos
26.1	Espalda	I	PPP, Fija	Atmósfera aislante, efecto reverb, agua, exhalaciones, vapor, instrumentos
26.2	Brazos	I	PPP, Fija	Atmósfera aislante, efecto reverb, agua, exhalaciones, vapor, instrumentos, cantos lejanos
26.3	Barbilla/rostro de perfil	I	PPP, Fija	Atmósfera aislante, efecto reverb, agua, exhalaciones, vapor, instrumentos, cantos
26.4	Cuello	I	PPP, Fija	Atmósfera aislante, efecto reverb, agua, exhalaciones, vapor, instrumentos, cantos lejanos
26.5	Labios cantando	I	PPP, Fija	Atmósfera aislante, efecto reverb, agua, exhalaciones, vapor, instrumentos, cantos lejanos
27	Persona saliendo del temazcal	M	G, cámara en mano	Permiso para renacer sonido, atmósfera vientre termina, viento, pies sobre la tierra, paisaje
27.1	Manos aferradas a la tierra	I	PP, Fija	Incidental
27.2	Detalle rostro	I	PP, cámara en mano	Paisaje
27.3	Persona se pone de pie	I	PM, sigue el movimiento quedando en contrapicada con un tilt up	Incidental
28	Baño	M	G, cámara en mano	agua, incidental
28.1	Agua cayendo	I	PP, Fija	Fluir agua, incidental, sonido gente respirando

28.2	Detalle rostro recibiendo el agua	I	PP, Fija	paisaje, agua
28.3	Detalle manos recibiendo el agua	I	PP, cámara en mano	paisaje, agua
28.4	Persona bañándose	I	G, cámara en mano	incidentales
29	Personas compartiendo fruta	M	G, Fija	paisaje
29.1	Detalle persona repartiendo fruta	I	PP, cámara en mano	convivencia
30	Anochecer	M	GPG, Time lapse	Paisaje Incidental, biofonía

Desglose de presupuesto



Desglose de presupuesto

SCOUTING PRESUPUESTO UNITARIO

Descripción	Tipo	Especificaciones	Personas	Coste	Total
Hospedaje (campamento)	Hotel, para acampar	por día	3	\$250	\$750
Alimentos	tres comidas	por día	3	\$250	\$750
Transporte	autobús	solo ida	3	\$500	\$1,500
Total de presupuesto tres personas por día					\$3,000

SCOUTING PRESUPUESTO TOTAL

Descripción	Tipo	Especificaciones	Días	Coste	Total
Hospedaje (campamento)	Hotel, para acampar	por día	3	\$750	\$2,250
Alimentos	Tres comidas	por día	3	\$750	\$2,250
Transporte	Autobús	solo ida	3	\$1,500	\$4,500
Presupuesto total de scouting					\$9,000

RODAJE PRESUPUESTO UNITARIO

Descripción	Tipo	Especificaciones	Personas	Coste	Total
Hospedaje (campamento)	Hotel, para acampar	por día	10	\$250	\$2,500
Alimentos	Tres comidas	por día	10	\$250	\$2,500
Transporte	Autobús	solo ida de las tres locaciones	10	\$900	\$9,000
Total de presupuesto diez personas por día					\$14,000

RODAJE PRESUPUESTO TOTAL

Descripción	Tipo	Especificaciones	Días	Coste	Total
Hospedaje (campamento)	Hotel, para acampar	por día	3	\$2,500	\$7,500
Alimentos	Tres comidas	por día	15	\$2,500	\$37,500
Transporte	Autobús	5 (solo ida)	3	\$9,000	\$27,000
Presupuesto total de rodaje					\$72,000

TALLERES PRESUPUESTO UNITARIO

Descripción	Tipo	Especificaciones	Personas	Coste unitario	Total
Hospedaje (campamento)	Hotel, para acampar	por día	3	\$250	\$750
Alimentos	Tres comidas	por día	3	\$250	\$750
Transporte	Autobús	Salamanca-San Miguel	3	\$252	\$756
Total de presupuesto tres personas por día					\$2,256

TALLERES PRESUPUESTO TOTAL POR DÍA

Descripción	Tipo	Especificaciones	Días	Coste por tres personas	Total
Hospedaje (campamento)	Hotel, para acampar	por día	30	\$750	\$22,500
Alimentos	Tres comidas	por día	30	\$750	\$22,500
Transporte	Autobús	por día	30	\$756	\$22,680
Presupuesto total de talleres					\$67,680

EDICIÓN

Descripción	Tipo	Especificaciones	Personas/Días	Coste unitario/ por día	Total
Alimentos	Tres comidas	por día	4 personas	\$250 por persona	\$1,000
Total de presupuesto cuatro personas por día					\$1,000
Alimentos	Tres comidas	por día	25 días	\$1,000	\$25,000
Total de presupuesto cuatro personas por veinticinco días					\$25,000

DISTRIBUCIÓN

Festival	Costo de inscripción
Oaxaca Film Fest	\$1,000
Amazonia del Plata	\$32
Fenacir	\$75
San Cristóbal	\$107
Sunday Shorts Film Festival	\$200
Tampere	\$275
DocVille	\$250
Cine Sister	\$34
Experimental Film Guanajuato	\$50
Total de presupuesto inscripciones	\$2,023

Equipo de Sonido

Modelo	Descripción	Cantidad	Coste unitario	Total
Memoria ADATA SDHC 16 GB	Memoria SD	1	\$150	\$150
Grabadora Zoom H6	Grabadora	1	\$9,000	\$9,000
Micrófono condensador RODE ntg3	Micrófonos	2	\$17,000	\$756
Windshield RODE (Blimp)	Accesorio para micrófono	2	\$6,000	\$2,256
Boompole rode	Accesorio para micrófono	1	\$4,000	\$4,000
Micrófono lavalier con transmisor y receptor	Micrófonos	2	\$8,000	\$16,000
Cable XLR SHURE C25J	Cable	2	\$341.92	\$683.84
Audífonos de casco SHURE SRH440	Audífonos	2	\$2,050	\$4,100
Powerbank ADATA AP20000D	Power bank	1	\$435	\$435
Baterías recargables AA AmazonBasics	Baterías	1	\$328	\$328
Cargador de baterías AA AmazonBasics	Cargador	1	\$328	\$328
Memoria Sandisk SDHC 32 GB	Memoria SD	1	\$156.22	\$156.22
Licencia Software ProTools (4 meses)	Software	1	\$579.64	\$579.64

Equipo de cinematografía

Modelo	Descripción	Cantidad	Coste unitario	Total
Libec TH-X	Tripié profesional	1	\$4,607	\$4,607
Rokinon 85mm T1.5 Cine DS (Montura Canon)	lente	1	\$22,274	\$22,274
Rokinon 35mm T1.5 Cine AS UMC	lente	1	\$13,658	\$13,658
Moza AirCross 3-Axis Gimbal	estabilizador	1	\$8,000	\$8,000
Battery Grip Canon	baterías	1	\$3,102	\$3,102
Sandbags	bolsas de arena	3	\$1,332	\$3,996
Drone DJI Mavic Air	drone	1	\$20,899	\$20,899
Canon T7i EOS REBEL	cámara	1	\$17,399	\$17,399
Canon REBEL T6S	cámara	1	\$11,000	\$11,000
Canon 10-18 f/4.5-5.6 IS STM	lente	1	\$4,759	\$4,759
Canon EF-s 55-250mm f/4-5.6 IS STM	lente	1	\$5,099	\$5,099
Canon EF-s 24-70mm	lente	1	\$5,499	\$5,499
Memoria Sandisk SDHC 64GB Ultra 80 MB/s	Memoria SD	3	\$400	\$1,200
Monopie Vivitar	monopíe	1	\$384	\$384
Lámpara led 112 leds	lámpara	1	\$520	\$520
Presupuesto total de equipo de fotografía				\$143,893

Equipo de Edición

Modelo	Descripción	Cantidad	Coste unitario	Total
Macbook pro 15"	computadora	1	\$20,000	\$20,000
Disco duro ADATA AHD710	disco duro	1	\$1,150	\$1,150
Presupuesto total de equipo de edición				\$21,150

TOTALES


Sección	Totales
Scouting	\$9,000
Rodaje	\$72,000
Edición	\$25,000
Distribución	\$2,023
Talleres	\$67,680
Equipo de sonido	\$81,761.98
Equipo de cinematografía	\$143,893
Equipo de edición	\$21,150
Presupuesto total del documental	\$422,507

Plan de rodaje

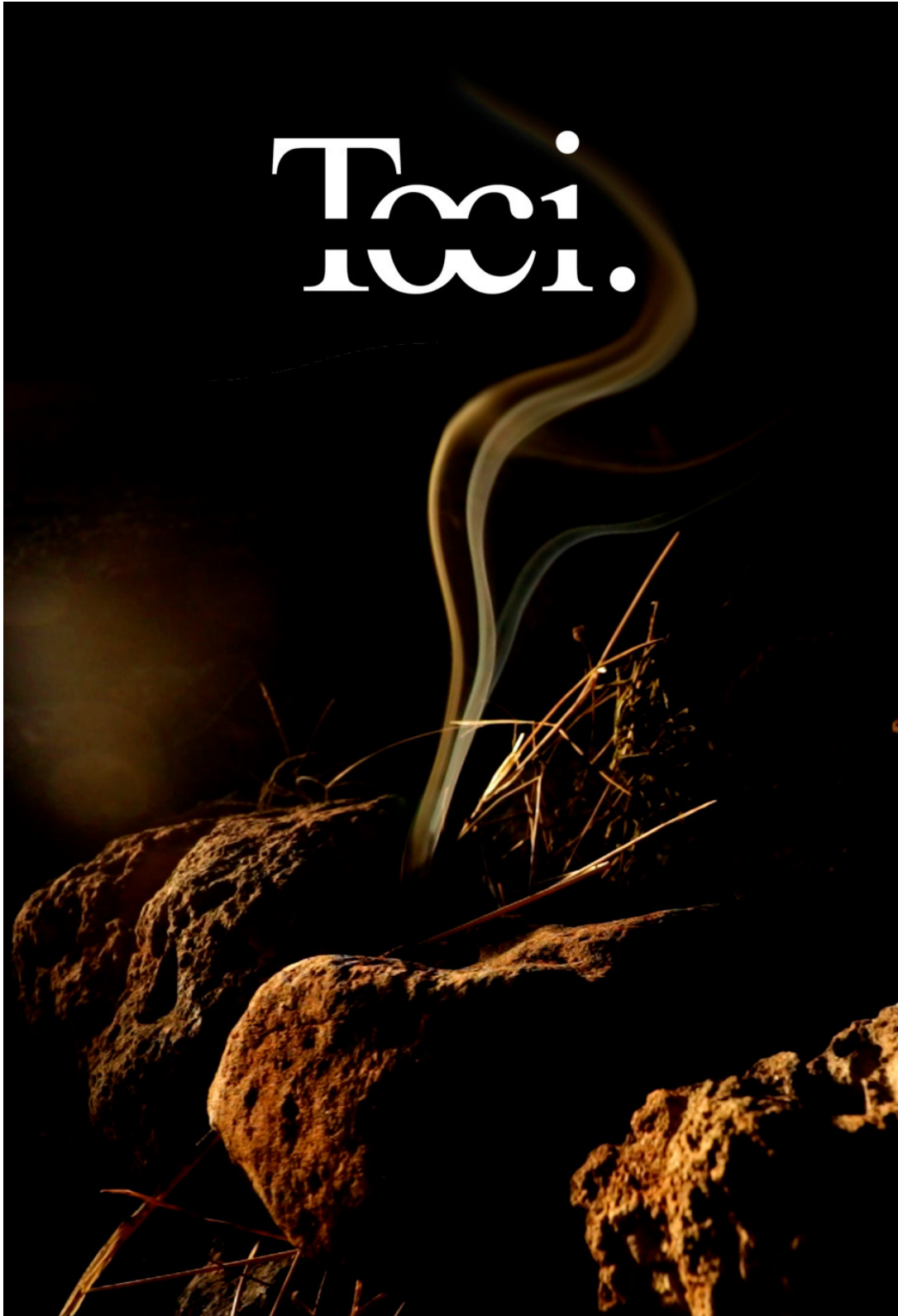
PLAN DE RODAJE



FECHA	HORARIO	LUGAR	ESPECIFICACIONES
Domingo 14	7:30	Valle de Santiago	Temazcal, comunidad
Lunes 15 Martes 16 Miércoles 17 Jueves 18	de 6:00 a 12:00	Salamanca	Ciudad, policías, trabajadores, flama, río, personas fumando
Viernes 19	10:00 18:30	Irapuato MAC Imprenta Periódico AM	Hospital e imprenta
Sábado 20 Domingo 21	10:00	Salamanca	Revisión de material
Lunes 22 Martes 23	de 6:00 a 12:00	León	Cenitales drone, generales de calles
Miércoles 24 Jueves 25	14:00	Comanjilla	Temazcal, anochecer, caminatas, detalles, entrevistas, aguas termales, comunidad
Viernes 26 Sábado 27 Domingo 28	12:00 a 19:00	Salamanca Ecoparque	Temazcal, comunidad
Lunes 29	10:00	Salamanca	Revisión de material

 por confirmar

Anexo E







Anexo F

Constancias y evidencias de participación de algunos de los festivales y muestras de cine.





DOCUMENTAL



NOMBRE

Única
HUMANA, el cuerpo fuera del cuerpo
Alas
El sentido del cacao
Campeonas sin límite
Lola laguna's posts
Bharati 1098
Documental para mis compas
TOCI Nuestra abuela
Mike's Words (Los Mundos de Mike)
A los once

DIRECTOR

Hugo Mata Parducci
Josep Gresa Alemany
Ángel Olivares
Alberto Utrera Lucía
Paqui Méndez
Rubén Marín
P RAJ KUMAR
Diego Hernández
Andrea Alvarado Sánchez
Jared Jacobsen
Carolina Admirable García

PAÍS

El Salvador
España
México
España
España
India
México
México
Estados Unidos
México

SELECCIÓN OFICIAL

Documental Internacional

OSMILDO

PEDRO DALDEGAN / BRASIL

BAMBÚ

LÚCAS PALACIOS / ARGENTINA

LA PÉRDIDA DEL EDÉN

DANIEL GUZMÁN / MÉXICO

TOCI NUESTRA ABUELA

ANDRÉA ALVARADO SÁNCHEZ / MÉXICO

ARTIKO

JOSU VENERO / ESPAÑA

**4^{to} FESTIVAL DE CINE
INDEPENDIENTE DE SOGAMOSO**

El Gobierno de Tehuacán en colaboración con NEOSFEST.
Encuentro Internacional de Experimentación Audiovisual otorga el presente

RECONOCIMIENTO

A Andrea Alvarado Sánchez
cuyo trabajo TOCI our grandmother
fue Selección Oficial

durante la quinta edición de NEOSFest
llevada a cabo del 23 al 27 de Noviembre del 2020
en el municipio de Tehuacán, Puebla.




Blanca Edna Alonso Rosas
Directora de
NEOSFest


Lic. Andrés Artemio Caballero López
Presidente Municipal Suplente de
Tehuacán, Puebla





LA MUESTRA INTERNACIONAL DE CINE DEL ISTMO

Otorga el presente

RECONOCIMIENTO

a

Andrea Alvarado Sánchez

Directora de "TOCI"

Por su valiosa participación en la Segunda edición de la Muestra Internacional de Cine del Istmo realizada del 7 de noviembre al 12 de diciembre del 2020.

Raciél Rivas
Director MIC Istmo



María Josefina Medina
Programadora Ejecutiva



**Universidad Autónoma
del Estado de México**

La Facultad de Humanidades
otorga la presente

Constancia

A la

Dir. Andrea Alvarado Sánchez

Por tener a bien presentar el cortometraje

TOCI

Como parte de las actividades académicas y culturales correspondientes al
“*Cuarto Encuentro de Filosofía y Cine*”.
Llevado a cabo del 9 al 13 de noviembre de 2020.

Aprobado por los HH. Consejos Académico y de Gobierno
en sesión ordinaria conjunta del 14 de agosto de 2020.

Toluca, México a 13 de noviembre de 2020.

PATRIA, CIENCIA Y TRABAJO
“2020, Año del 25 Aniversario de los Estudios
de Doctorado de la UAEM”

(Firma electrónica del lado inferior izquierdo)

Dr. Fernando Díaz Ortega
Director de la Facultad de Humanidades





20

FESTIVAL

JOSÉ ROVIROSA

DE DOCUMENTAL

EN LÍNEA

2020

www.filmoteca.unam.mx

[f](#) [t](#) [i](#) [i](#) FilmotecaUNAM

#Rovirosa2020

Tici

PREMIO DEL PÚBLICO

CULTURAENDIRECTO.UNAM.MX

DEL 12 DE OCTUBRE AL 15 DE NOVIEMBRE

Refer

Altm



- Aumont, J. (2012). *Estética del cine. Espacio físico, montaje, narración, lenguaje*. Madrid, España: ISEE.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: RIALP.
- Breschand, J. (2004). *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona, España: Paidós
- Cadena, E. (2017). El cine posmoderno. *La Colmena*, (1), 9-11. Recuperado el 07 de Agosto de 2020, de <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6935>
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Celis, C. (s.f). *El cine documental. Verosimilitud y temporalidad*. Recuperado el 07 de Agosto de 2020, de <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/cine.pdf>.
- Dittus, R. (2012). *Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político*. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, 12, 33-45. 2019, Noviembre 3, de Dialnet.
- Eisenstein, S. (1999). *La forma del cine*. México: Siglo XXI editores.
- Fromm, E. (1981). *La condición humana actual*. Madrid, España: Paidós.
- Guanajuato International Film Festival (27 de Julio 2019) *Premiación y clausura #GIFF*. [Actualización de Facebook]. Recuperado de: https://www.facebook.com/watch/live/?v=343743709866223&ref=watch_permalink
- Gubern, R. (2001). *Historia del cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- Gutiérrez, M. (2014). *El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno*. Recuperado el 03 de Octubre de 2020, de Dialnet Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5194831>
- Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov. Defining documentary film*. New York, United Sates: I.B. Tauris
- Leyda, J. (1965). *Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España: Paidós.
- Morin, E. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, España: RIALP.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Paidós. Pinel, V. (2004) *El montaje. El espacio y el tiempo del filme*. Madrid, España: Paidós.

- Romaguera, J. & Alsina, H. [Ed.]. (1989). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. España: Cátedra.
- Sadoul, G. (2004). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.
- Soberón, E. [Ed.]. (2008). *33 ensayos de cine: Antología*. La Habana, Cuba: San Antonio de los Baños.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara
- Sung, W. (2018). *Mainstream African American Cinema: The Struggle for Black Images*. Recuperado el 03 de octubre de 2020, de Academia Edu Sitio web: https://www.academia.edu/15212969/Mainstream_African_American_Cinema_The_Struggle_for_Black_Images
- Tarkovsky, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid, España: RIALP.
- Valmaseda, C. (2010). *Cine semana – Кинонеделя (1918-1919)*. Recuperado el 05 de noviembre de 2020, de <http://cinesoviético.com/cine-semana-%d0%ba%d0%b8%d0%bd%d0%be%d0%bd%d0%b5%d0%b4%d0%b5%d0%bb%d0%b8%d1%8f-1918-1919>
- (2011). *Dziga Vertov y los trenes de agitación (1919-1921)*. Recuperado el 05 de noviembre de 2020, de <http://cinesoviético.com/dziga-vertov-y-los-trenes-de-agitacion-1919-1921>
- Vertov, D. (1929). *El hombre de la cámara* [Película]. All-Ukrainian Photo-Cinema Administration.

Salamanca, Gto., a 21 de Abril del 2021.

Me en I. HERIBERTO GUTIÉRREZ MARTIN
JEFE DE LA UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE.-


Por medio de la presente, se otorga autorización para proceder a los trámites de impresión, empastado de tesis y titulación a la alumna **ANDREA ALVARADO SÁNCHEZ** del Programa de Licenciatura en **ARTES DIGITALES** y cuyo número de NUA es **390235** del cual soy director. El título de la tesina es “**EVIDENCIA Y FUNDAMENTACIÓN ACADÉMICA DE CORTOMETRAJE DOCUMENTAL TOCI, PROYECTADO EN GIFF**”.

Hago constar que he revisado dicho trabajo y he tenido comunicación con los sinodales asignados para la revisión de la tesina, por lo que no hay impedimento alguno para fijar la fecha de examen de titulación.

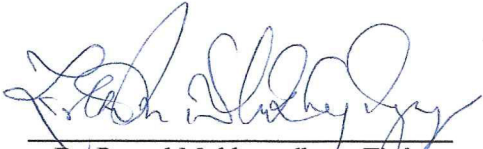
ATENTAMENTE



Mtro. Victor Manuel Reyes Espino
DIRECTOR DE TESINA
SECRETARIO



Dr. Víctor Hugo Jiménez Arredondo
PRESIDENTE



Dr. Prasad Mukhopadhyay Tirtha
VOCAL