

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**El cine documental mexicano contemporáneo y las teorías
dramáticas**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Sofía Alejandra Sánchez Orozco

DIRECTOR

David Caldevilla Domínguez

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El cine documental mexicano contemporáneo y las teorías dramáticas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

SOFÍA ALEJANDRA SÁNCHEZ OROZCO

DIRECTOR

DR. DAVID CALDEVILLA DOMINGUEZ

Dedicada a

:

A mi pequeño Ruy porque me hace felices los días.

Esther , mi madre porque sin su amorosa presión
ni nazco ni hago un doctorado.

Tomás, mi padre por su amor y su ayuda constante.

A Julio, mi hermano, porque lo quiero.

A Eva, por enseñarme el País Vasco.

Gracias querido David Caldevilla.

Gracias a

:

Nora Huerta, Erika Licea, Lourdes Etxebarria,
Fernando Alonso Sanz, Elizabeth Castro, Magdalena Nuñez,
Itzia Fernández, Victoria Mariño, mis estudiantes de la UACM,
mis estudiantes de la ENAC / UNAM, Diana Espinoza, Carlos Rossini,
Homero García, Jessica Pino Hoffman,
María del Carmen de Lara, Canal 22, Armando Casas.

A mis colegas documentalistas:
José Antonio Cordero, Maya Goded, Roberto Fiesco,
Gustavo Gamou, Tatiana Huevo, Everardo González.
A la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas /UNAM
A la Universidad Complutense de Madrid, muchas gracias.

Índice

Resumen en Español	8
Resumen en inglés	10
Prólogo	13
Bloque I. El proyecto	17
Objeto de la investigación	17
Objetivos de la investigación e Hipótesis	19
Metodología	21
Modelo de análisis	24
Descripción filmográfica	24
Modelo de análisis para documental contemporáneo	25
Diseño de entrevistas	34
Explicación a la metodología	35
Bloque II. El estado de la cuestión	39
Introducción	39
Consideraciones previas al análisis a desarrollar: limitaciones epistemológicas	40
Las fases previas al análisis	43
Dificultades de la uniformidad y normas de la citación	44
Postulado teórico	45
Estado de la cuestión y teorías del documental	45
El enigma del título del género documental ¿por qué se llama documental al documental?	48
¿Qué es el género documental en el cine?	50
El nacimiento del cinematógrafo y del documental cinematográfico	52
Teorías del documental	58
El género documental se retroalimenta de otros géneros cinematográficos	60
Principios del cine documental de Grierson	62
Análisis sobre las fronteras difusas entre el género documental y el de la ficción	64
El cine directo y el cine verité	64



Conceptos sobre el documental: Carl Plantinga en contraste con Bill Nichols	68
¿Hay diferentes categorías, modelos, estilos, modos de cine documental?	70
Las aporías en el cine documental	73
Los géneros dramáticos dentro de la estructura documental	76
Bloque III. El análisis	81
Ficha analítica de La palomilla salvaje	82
Ficha analítica de Agnus Dei: cordero de dios	104
Ficha analítica de Música ocular	134
Ficha analítica de Quebranto	163
Ficha analítica de Plaza de la Soledad	212
Ficha analítica de Tempestad	242
Ficha analítica de La libertad del diablo	284
Datos técnicos y videografía	317
Conclusiones	325
Referencias	333
Anexos	349
Anexo 1. Ficha biofilmográfica	350
Anexo 2. Cuestionario base para entrevistas	356
Anexo 3. Entrevistas	357
Anexo 4. Serie Documenta 22	507

TEORÍAS DRAMÁTICAS EN EL DOCUMENTAL MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Sofía Alejandra Sánchez Orozco

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)

sofialexa@hotmail.com

Desde hace mas de dos décadas, el cine documental mexicano ha contado historias sobre el acontecer en el país y en el mundo. Al mismo tiempo, ha puesto en la pantalla grande relatos íntimos, retratando personajes entrañables y deshaciendo estereotipos, identificándose con el público sin tomar en cuenta fronteras sociales, culturales y económicas de grupos y clases sociales. Este diálogo se ha logrado en gran parte, a partir de 2006 hasta la fecha. Los trabajos presentan una estructura dramática con herramientas como puesta en escena; construcción de personajes; puesta en cámara; guion; cinefotografía; diseño sonoro y montaje propias del cine de ficción. Para entender del avance género, es importante analizar las características de las películas documentales producidas.

El objetivo de esta tesis fue conocer los cambios que ha habido en el cine documental contemporáneo mexicano a partir del análisis de sus formas, estructuras dramáticas y experiencia autoral. Pretendo, con ello, demostrar que el documental contemporáneo posee estructuras dramáticas con herramientas de la ficción, lo que lo sitúa entre la hibridación o frontera difusa de los géneros de ficción y documental.

El método que utilicé aquí, se basó en la examinación profunda de siete documentales mexicanos reconocidos con exhibiciones en premios en los festivales nacionales e internacionales. El análisis lo realicé basada en las propuestas de Bill Nichols. Por otro lado, estudié su estructura dramática a partir de las características que sugiere Eric Bentley, cimentado en la Poética de Aristóteles. Finalmente, he abordado la estructura narrativa mediante las teorías de Seymour Chatman y Todorov. Para lograr un estudio más profundo, entrevisté a los directores de los siete documentales y escuché su análisis sobre su trabajo.

El acercamiento a los procesos de creación y producción fue a partir de entrevistas elaboradas exprofeso para cada documentalista, como una plática entre iguales, para aproximarme, desde su visión al objeto de mi estudio. Las conversaciones permitieron a los documentalistas desplegar elementos cognoscitivos, información sobre vivencias y experiencias, creencias, orientaciones, deseos y motivaciones en torno al tema.



Para el sustento teórico me basé en los conceptos de Nichols, considerado uno de los primeros teóricos del documental. Por otra parte, tomé en cuenta la teoría de Carl Plantinga, quien ha establecido una tipología propia que se acerca al sistema retórico de los discursos de la no ficción.

Las fichas analíticas, en conjunto con las entrevistas, demostraron que los siete documentales mexicanos analizados requirieron de elementos de la ficción para contar sus historias y dar forma a sus personajes; lo que implica que sus estructuras dramáticas contienen herramientas propias de la ficción.

A partir de la elaboración de esta tesis, puedo postular que la hipótesis planteada, sobre la categorización del documental, como un género que utiliza con profundidad las herramientas del cine de ficción, es cierta. Siempre será necesario seguir investigando estos los géneros documental y ficción, para establecer con mayor precisión y en otras obras documentales, cómo se usan las técnicas, estructuras y herramientas de la ficción, para darle mayor potencia, belleza y verosimilitud al trabajo documental. El objetivo planteado: "conocer los cambios que ha habido en el cine documental contemporáneo mexicano a partir del análisis de sus formas, de sus estructuras dramáticas y de la experiencia autoral", se logró a partir del análisis de los siete documentales elegidos. Se alcanzó la pretensión de "demostrar que el género del documental posee estructuras dramáticas con herramientas propias de la ficción, lo que los sitúa entre las hibridaciones o fronteras difusas de los géneros cinematográficos ficción y documental".

Palabras clave: Cine documental, Cine mexicano, Festival de documentales, Montaje Puesta en escena, Teorías dramáticas.

DRAMATIC THEORIES IN THE MEXICAN DOCUMENTARY FILMS

Sofía Alejandra Sánchez Orozco

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)

sofialexa@hotmail.com

For more than two decades, Mexican documentary film has been in charge of telling the stories about everyday occurrence in the country and around the world. At the same time, it has carried out intimate stories to the big screen, portraying endearing characters and undoing stereotypes, identifying these stories with the public despite the social, cultural and economic boundaries of various groups and social classes of Mexico. This dialogue with people has achieved, in large part, since the feature film of the contemporary Mexican documentary (2006-2017) shows a dramatic structure with tools (staging; character building; camera-script; cinematography; sound design; montage) elements typical of fictional cinema. It is important, for the understanding and advancement of the genre, to analyze the characteristics of the documentary films that have been produced in contemporary Mexican cinema.

Precisely, the objective of this thesis is to explore the changes that have taken place in contemporary Mexican documentary cinema from the analysis of its forms, its dramatic structures to the authorial experience. I intend to demonstrate that the documentary genre has dramatic structures with tools typical of fiction, which places them among the hybridizations (diffuse boundaries) of the film fiction and documentary genres.

The method I used in this research is based on the observation and in-depth examination of seven Mexican documentaries (selected on the basis that they were nationally and internationally recognized and awarded at world's film festivals), based on the studies of categories, models and modes suggested by Bill Nichols. On the other hand, I analyzed its dramatic structures based on the characteristics suggested by Eric Bentley for each genre and whose origin is found in the Poetics of Aristotle. Finally, I have approached the narrative structure through the theories suggested by Seymour Chatman and Todorov. In addition, I have interviewed each of the directors of the seven documentaries, to hear their own analysis of the work they did.

The approach to the processes of creation and production was performed from in-depth interviews, which were elaborated *ex profeso* for each of the documentarians interviewed, as a talk between peers, whose purpose was to approach, from the view of others, the object of study of this work. The topic of the conversation allowed documentarians to deploy cognitive elements, (information about experiences and experiences) beliefs (predispositions and



orientations) and desires, motivations and expectations around the subject of interest throughout the talk.

The theoretical support of this work was based on Nichols' contributions and concepts, because this author is considered one of the first theorists of the documentary, thanks to his concepts and categorization of this genre according to the modalities of representation. On the other hand, I have also taken into consideration the theory of Carl Plantinga, who has studied the documentary in depth and established his own typology that approaches the rhetorical system of nonfiction discourses.

The analytical files, in conjunction with the interviews, showed that the six Mexican documentaries analysed here, required elements of fiction to tell their stories, as well as to be able to shape their characters; which implies that their dramatic structures contain tools typical of fiction.

In this way, from the work carried out here, I can postulate that the hypothesis of work raised, in relation to the categorization of the documentary, as a genre that not only touches but uses in depth the tools of fictional cinema, is true. Of course, it will always be necessary to continue researching these tools in the two cinematographic genres: documentary and fiction, to establish more precisely and using other examples of documentary works, how the techniques, structures and tools of fiction are used, to give greater power, beauty and plausibility to documentary work. On the other hand, the objective proposed: "to know the changes that have taken place in contemporary Mexican documentary cinema from the analysis of its forms, its dramatic structures and the authorial experience", was achieved from the analysis of the chosen documentaries. The claim was reached to "demonstrate that the genre of the documentary has dramatic structures with tools typical of fiction, which places them among the hybridizations (diffuse boundaries) of the film fiction and documentary genres".

Keywords: Documentary film · Mexican cinema · Documentary festival · Assembly · staging

Prólogo

Esta tesis tiene como objetivo mostrar los cambios que ha experimentado el cine documental mexicano contemporáneo, a partir del análisis de su forma, sus estructuras y la experiencia autoral. Me interesa demostrar que este se ha escrito, producido y montado a partir de herramientas y estructuras dramáticas propias de la ficción, lo que lo sitúa en un sitio híbrido (de fronteras difusas), entre los géneros cinematográficos ficción y documental.

El documental ha sido, entre las dos grandes categorías, la más difícil de definir debido a la diversidad de estilos, formas y aproximaciones en el proceso de creación y de producción. Dicha ambigüedad en la definición del género fue uno de los motores que dio inicio a este estudio teórico, si bien estos debates comenzaron a inquietarme desde la práctica como cineasta y documentalista: ¿dónde están las fronteras difusas entre el documental y la ficción? ¿Hasta dónde es posible explorar en una cinematografía cuyo espectro es vasto y abre posibilidades de experimentación que la mantienen en vitalidad y reinvención constante? ¿Se puede llamar "actuación" a la autorrepresentación de las personas, en su vida real, cuando ésta se realiza frente a la cámara?

Tras la escritura de este trabajo me siguen asaltando dudas que corresponden con otro estudio sobre el cine documental: ¿el éxito del cine documental mexicano contemporáneo se debe a que sus andamiajes son estructuras de ficción? ¿Qué provocó la ficcionalización en el cine documental?

Los seres humanos entendemos la vida y sus complejidades a partir de la narrativa que hacemos de esos hechos, del relato. México es un país que vive,

desde hace tiempo, con tragedias diarias y difíciles de entender, pero cuya cotidianidad y recurrencia hace que se normalicen en el imaginario colectivo. Es el cine documental el que principalmente ha narrado y retratado y roto con dicha normalización, provocando narrativas distintas frente a fenómenos políticos, sociales y culturales, y esto es debido a la innovación en la estructura, capaz de capturar a espectadores cada vez más exigentes, entonces: ¿es a partir de la ficcionalización que el cine documental mexicano ha sido capaz de romper con paradigmas sociales? Esa es una pregunta que abre nuevos derroteros. Sin embargo, mi trabajo llega hasta el estudio y la demostración de elementos de ficción en una generación de cineastas que son mis contemporáneos y a los que me di a la tarea de estudiar.

Desde hace más de dos décadas, el cine documental mexicano ha sido el encargado de contar las historias más urgentes, a nivel social y político; y, al mismo tiempo, ha puesto en la pantalla grande historias íntimas, retratando personajes entrañables que rompen con los estereotipos, para así lograr identificarse con el público, a pesar de las fronteras sociales, culturales y económicas. Dicha identificación se ha logrado a partir de que el largometraje del documental mexicano contemporáneo (2006-2017) muestra una estructura dramática con herramientas (puesta en escena, construcción de personajes, puesta en cámara, guion, cinefotografía, diseño sonoro, montaje) propias del cine de ficción.

El método empleado en esta investigación se basa en la observación y examinación profunda de una muestra de siete documentales mexicanos (premiados y reconocidos en festivales nacionales e internacionales), a partir del estudio de categorías, modelos y modos, desarrollados por Bill Nichols en su *Introducción al documental* (2013). Por otra parte, se ha analizado la estructura dramática a partir de las características que sugiere Eric Bentley (2000) para cada género dramático, y cuyo origen se encuentra en la *Poética* de Aristóteles (2005). La estructura narrativa se ha abordado mediante las teorías sugeridas por Seymour Chatman (2013) y Todorov (2014).

El acercamiento a dichos procesos de creación y producción se realizó a partir de entrevistas en profundidad realizadas a los siete directores, elaboradas *ex profeso*. Las entrevistas se diseñaron como una plática entre iguales, con el propósito de aproximarme, desde la visión de los otros, al objeto de estudio de este trabajo. El tema de la conversación permitió a los documentalistas desplegar a lo largo de la charla elementos cognoscitivos (información sobre vivencias y experiencias), creencias (predisposiciones y orientaciones), deseos, motivaciones y expectativas en torno al tema de interés.

El sustento teórico se basa en las aportaciones y conceptos de Nichols, quien es considerado uno de los primeros teóricos del documental, gracias a su propuesta teórica y categorización del género, según las modalidades de



representación; y, por otra parte, en la teoría de Carl Plantinga (1997), quien ha estudiado el documental a profundidad y ha establecido una tipología propia que se acerca al sistema retórico de los discursos de no ficción.

Las fichas analíticas, en conjunto con las entrevistas, demuestran que los siete documentales mexicanos analizados requirieron de elementos ficcionales para poder contar sus historias, así como para dar forma a sus personajes; lo cual implica que sus estructuras dramáticas contienen herramientas propias del cine de ficción.



Bloque I. El proyecto



Objeto de la investigación

Las formas o modos de producción en las que el documental se realiza alrededor del mundo hoy son diferentes ya que el propio género ha ido cambiando. Dependiendo de la época, la aproximación a lo que sucede, la óptica frente a la realidad se hace distinta en los diferentes documentales en cuanto a la forma narrativa, estilo y contenido. Esta capacidad de mutación del propio género hace que sea imposible ubicarlo en una categoría única; al mismo tiempo, su forma dinámica y evolutiva convierte al documental en un género vital, con una gran cantidad de tendencias que invitan a la reflexión y al análisis.

Desde un punto de vista amplio, el cine se divide en dos grandes categorías: ficción y documental. La mayoría de las películas de ficción son identificables por la creación de mundos y personajes imaginarios, por la construcción de escenarios y el uso de actores. Frente al documental, que registra un mundo preexistente e histórico, los actores son entes sociales que se representan a sí mismos y coexisten con quien dirige la obra en el mismo mundo histórico.

Ficción y documental, las dos grandes parcelas, comparten fronteras donde los dos géneros se prestan herramientas. Bill Nichols (2013) ha estudiado a fondo los diferentes modelos del documental y los divide en dos modos

mayores: modelos preexistentes de no ficción y modos específicos, cinemáticos. Los primeros "adoptan modelos como el diario, la biografía o el ensayo (reportajes, manifiestos, ensayos, blogs, etc.)"; el segundo grupo "adopta modos como el expositivo u observacional. Seleccionan y ordenan imágenes y sonidos de maneras específicas, utilizando técnicas y convenciones específicamente cinemáticas" (Nichols, 2013: 179).

Dichas clasificaciones no son mutuamente excluyentes, sin embargo, en esta investigación analizaré documentales mexicanos contemporáneos, cuya forma corresponde, en cantidad y calidad, a lo cinemático, a aquellos documentales que contienen relato, entendido como una narración estructurada en la que se presentan sucesos que descansan sobre una estructura dramática; lo anterior para entender específicamente cómo se representan estos relatos si son o no ficcionales, si durante la sucesión de acontecimientos responden a la escritura de un guion o un argumento de cuya línea dramática dependerá el montaje, además de cómo se construyeron los personajes y a partir de qué estímulos (si es que los hubo) se les condujo a fin de transformarlos a lo largo de la trama, cómo se planearon las puestas en cámara y las puestas en escena y, por último, analizar la trama a fin de saber si hubo o no una planeación consciente del género dramático abordado.

Erik Bentley afirma en *La vida del drama* (2000) que los hechos no son dramáticos en sí mismos.

El drama requiere el ojo de un espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir lo elementos dramáticos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Aún en el caso de que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría entonces de un drama sino tan solo de un proceso. Si el drama es algo que se ve, debe de haber alguien que vea. El drama es un hecho humano (Bentley, 2000, p. 18).

El arte dramático se halla firmemente arraigado en la naturaleza humana, y ser humano significa solazarse con desventuras y desastres, Aristóteles afirma que el placer puede obtenerse del mero remedo de tales desventuras y desastres. Pocos países con tantos desastres como México, quizá por eso el género goza de tanta salud.



La trama es un artificio del autor, ya que resulta del intelecto del artista y es producto de un orden en el cosmos. Para Aristóteles (2005) la trama es una imitación de la acción y se construye a partir de un ordenamiento de sucesos: un planteamiento, un desarrollo y un final. De manera que, dependiendo de cómo se planteen los sucesos en la estructura y cómo se comporte el personaje ante el conflicto, tendremos o no alguno de los subgéneros dramáticos: tragedia, comedia, pieza, melodrama, tragicomedia o farsa. Una de las apuestas de este trabajo es investigar cuál es el género dramático que subyace a cada una de las obras documentales a estudiar.

La vida con sus acontecimientos vastos y caóticos, el anarquismo de lo cotidiano observado, se convierten, en manos de un documentalista cinematográfico, en una trama; es decir, la realidad observada, pero ordenada y "retocada". Lo añadido es, en principio, una virtud por la cual los incidentes adquieren un sentido que persigue un efecto. Bentley cita a Foster en su ensayo "Aspectos de una novela": "el rey murió y luego murió la reina", es historia; pero si escribimos: "el rey murió y luego murió la reina de tristeza", se convierte en una trama. El documental conjunta aquello que tiene que ver con la historia, pero también con la trama, sobre todo tratándose de los siete directores elegidos para esta investigación, cuyos temas y personajes son muy diversos: la violencia que azota a México, las sexoservidoras de la Plaza de la Soledad, la historia de un hombre que se convierte en mujer (Coral), los sueños de dos que quieren cruzar la frontera de México hacia Estados Unidos, etcétera.

El presente trabajo tiene por objeto de estudio el cine documental mexicano, ya que en años recientes ha adquirido notoriedad y ganado terreno cuantitativo en el ámbito cinematográfico nacional e internacional, no solo por la relevancia sociocultural de los temas abordados, sino por la calidad cinematográfica de las producciones. Dan cuenta de esta realidad los 79 documentales realizados en México durante 2018, lo cual significa casi una cuarta parte de la producción nacional total, según el *Anuario Estadístico* del IMCINE (2020: 9).

Objetivos de la investigación e Hipótesis

Dado que el objeto de esta tesis es muy amplio (cine documental mexicano contemporáneo) plantearemos como foco de estudio (muestra manejable y representativa) siete documentales escogidos por su reconocimiento nacional e internacional obtenido en los principales escaparates de cine.

Postulado previo y origen de las hipótesis a partir de los objetivos pretendidos.

Parto de mi experiencia como analista y creadora audiovisual (y también docente) desde hace dos décadas para considerar previamente a mi estudio

que el largometraje de documental mexicano contemporáneo (2006-2017) presenta una estructura cuasi unitaria. Deseo responder mediante esta tesis a unas cuestiones generales que se perfilarán en los objetivos e hipótesis líneas más abajo.

Inicialmente mi deseo es contestar a las siguientes cuestiones como punto de salida intencional, alejándome de axiomas y conceptos preconcebidos:

¿El documental mexicano contemporáneo muestra una estructura dramática con herramientas (puesta en escena, construcción de personajes, puesta en cámara, construcción de atmósferas, diseño de vestuario, utilización de actores profesionales en interacción con personas de la vida real, guion, cinefotografía, diseño sonoro, montaje) propias de la ficción? ¿se revelan los géneros dramáticos realistas y no realistas en la estructura de los documentales? ¿dicha ficcionalización en el documental lo equipara en su proceso y formas de construcción con el resto de cinematografía y lo acerca al cine de ficción? ¿el documental mexicano contemporáneo se sitúa entre las hibridaciones (fronteras difusas) de los géneros cinematográficos ficción y documental?

En concreto, los objetivos e hipótesis serían:

1. Identificar el estado de conocimiento del documental mexicano contemporáneo.
Para abordar este objetivo nos planteamos la siguiente hipótesis:
Hipótesis 1: ¿qué referencias previas a los siete filmes seleccionados hay en el cine documental mexicano? ¿cómo se define el cine documental?, ¿cuáles son sus características?, ¿cuál ha sido su estructura y su evolución?
2. Analizar la estructura dramática sobre la cual se edifica el relato de la muestra de documentales.
Este objetivo nos lleva a la siguiente hipótesis:
Hipótesis 2: ¿cómo está construida la estructura?, ¿cuál es el conflicto que hace avanzar la historia?, ¿cómo se desarrolla el conflicto?, ¿cuál es el punto climático?
3. Distinguir en dónde se manifiestan los diferentes géneros dramáticos en cada una de las obras.
Postulamos la siguiente hipótesis para alcanzarlo:
Hipótesis 3: ¿qué características de los personajes, de las situaciones y de la estructura pueden ubicarlos en uno o en varios géneros dramáticos?
4. Analizar la experiencia autoral en los siete documentales, a fin de entender el proceso empírico y metodológico de los autores.
Formulamos la siguiente hipótesis:

Hipótesis 4: ¿dónde se manifiesta su estructura dramática?, ¿qué herramientas de ficción se usaron para la construcción de personajes y de su dramaturgia?

5. Distinguir las fronteras entre el documental y la ficción con base en la muestra de documentales.

Para ello debemos responder a la siguiente hipótesis:

Hipótesis 5: ¿en qué secuencias cinematográficas se revela el uso de herramientas de ficción?, ¿cómo se planeó el guion?, ¿cómo se diseñó la puesta en cámara y la puesta en escena?, ¿cómo se definió el montaje?

6. Demostrar que el género del documental muestra estructuras dramáticas con herramientas propias de la ficción.

Para focalizar este objetivo planteamos la siguiente hipótesis:

Hipótesis 6: ¿qué son las estructuras dramáticas?, ¿cuáles son las herramientas de la ficción?, ¿cuáles son las herramientas propias del documental?

Metodología

La metodología empleada en este proyecto se sustenta en la observación y examinación profunda de los siete documentales mexicanos, con base en los estudios de categorías, modelos y modos que sugiere Bill Nichols confrontándolo con otros autores. Por otro lado, se analiza la estructura dramática a partir de las características que sugiere Bentley para cada género dramático y que tienen su origen en la *Poética* de Aristóteles. La estructura narrativa será abordada mediante las teorías sugeridas por Seymour Chatman, Todorov, Carmona y Talens.

El acercamiento a dichos procesos de creación se realiza a partir de entrevistas en profundidad, ya que son consideradas una técnica esencial en investigación en humanidades. Las entrevistas fueron elaboradas *ex profeso* para cada uno de los documentalistas, a manera de una plática entre iguales; éstas persiguen un propósito: abordar, desde la visión de otros, el objeto de estudio de este trabajo, ya que los temas propuestos para la conversación permiten al entrevistado desplegar elementos cognoscitivos (información sobre vivencias y experiencias), creencias (predisposiciones y orientaciones) y deseos (motivaciones y expectativas) en torno al tema de interés. Estas entrevistas serán grabadas para, posteriormente, transcribirlas y analizarlas, lo que permitirá contrastar información en relación con la tesis de este trabajo.

El cuestionario aplicado permitirá desarrollar un tratamiento de datos que aporten al debate de la definición y creación del género documental. Dichas referencias bibliográficas serán utilizadas para elaborar un mapa referencial

que permitirá abordar tanto las obras como el proceso de creación de cada uno de los autores de los siete documentales analizados.

El modelo de análisis se basa en un esquema que incluya todos los elementos constitutivos de la narrativa audiovisual, desde dos perspectivas fundamentales: la historia (significados) y los discursos (significantes) (Caldevilla, 2014: 25). Considerando que, según Bunge (2014), los pasos que hay que seguir para llegar a la verdad sobre el conocimiento son nueve:

1. Descubrimiento del problema.
2. Planteamiento preciso del problema.
3. Búsqueda de conocimientos o instrumentos relevantes.
4. Tentativa de solución del problema con ayuda de los medios identificados.
5. Invención de nuevas ideas.
6. Obtención de la solución del problema.
7. Investigación de las consecuencias de la solución obtenida.
8. Puesta a punto o contrastación de la solución.
9. Corrección de las hipótesis, teorías, procedimientos o datos empleados en la obtención de la solución incorrecta.

Abordamos este trabajo, en cinco fases del todo diferenciadas:

1. Delimitación del objeto que se pretende investigar con especial atención en los elementos contextualizadores.
2. Recolección de datos pertinentes tras una observación de los fenómenos bajo estudio.
3. Estructuración, jerarquización, análisis y evaluación de los datos tratados.
4. Emisión de conclusiones generales o particulares en la investigación.
5. Contraste experimental, si procede, de las conclusiones elevadas a definitivas, con su correspondiente afinamiento de proceso y retroalimentación, si las conclusiones iniciales y los datos del contraste no fueran acordes.

El método científico, de acuerdo con Bunge, hace necesario concretar en nuestro objeto de estudio varios aspectos que a continuación enumeramos, a través de la muestra de siete documentales ya mencionados:

1. Penetrar en las estructuras internas de los relatos de los documentales.
2. Entrevistar a los siete realizadores a fin de conocer el proceso creativo previo y durante la producción de cada documental.
3. Aplicar un modelo concreto a la muestra seleccionada.
4. Remarcar los rasgos fijos en cada uno de los apartados del modelo analítico, después de definir los aspectos relevantes de los documentales.

Así, en la fase de recolección de datos, la atención se focalizará en los elementos de articulación que parten de un esquema que consiste en el cuidadoso estudio de los elementos que conforman cada uno de los documentales: la historia, la narración, los sucesos, la temática, las acciones, los personajes, los escenarios, las atmósferas en combinación con la estructura dramática y

la narrativa audiovisual (visual, textual y sonora). En una segunda fase de ordenación, análisis y valoración recurriremos a mecanismos de comparación y redundancia sobre una base sintagmática.

Tomado como punto de partida el trabajo de Seymour Chatman en *Historia y discurso* (2013), el esquema de estudio será aplicado a los documentales elegidos, lo que incluye elaborar un análisis sobre la narración, la que está formada a su vez por varios bloques narrativos, que se suceden uno al otro y que bordan o cosen el montaje en la película.



Figura 1. Diagrama de Seymour Chatman. [Imagen].

Dentro de cada bloque narrativo hay un núcleo y una lógica que sigue la historia; también hay satélites anticipadores que siguen la secuencia de la historia y satélites retrospectivos que hacen alusión a un hecho pasado; posibles caminos narrativos que no se han seguido, bifurcaciones que se presentan en la narración como opciones distintas. El esquema de Chatman puede ser representado por una línea vertical que atraviesa todos los bloques narrativos desde el principio hasta el final. Es decir, en los sucesos que se enlazan para formar con cierta lógica una historia. Este nivel respondería a la pregunta: ¿qué pasa o qué sucede en la historia para hacerla, o no, interesante?

En el segundo nivel de análisis se formula la pregunta: ¿cómo se narra? Por lo que se estudiarán los medios a través de los cuales se comunica el contenido, para ello se utilizará el análisis estructuralista de Chatman, ya que ofrece posibilidades de estudio interesantes que no se han aplicado en obras documentales mexicanas.

Modelo de análisis

Descripción filmográfica

Para cada uno de los siete documentales se ha diseñado una ficha catalográfica que nos permite transcribir las características físicas de cada película. Este proceso de catalogación o descripción se basa en la documentación encontrada en los principales centros de documentación del cine mexicano (Cineteca Nacional, Filmoteca de la UNAM, Centro de Capacitación Cinematográfica, IMCINE). Cada ficha, además, permite establecer no solo datos filmográficos de cada documental, sino también contener cualquier tipo de referencia localizada al respecto hasta las observaciones derivadas de cada visionado.

La ficha está diseñada desde la perspectiva de la archivística audiovisual y en particular del modelo pensado para catalogación documental del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora¹. (Véase anexo 1. Ficha filmográfica)

Los principales elementos de esta ficha son:

1. **Sinopsis del documental:** resumen general de la obra que permite tener una visión en conjunto.
2. **Claves biográficas del cineasta:** elementos de la biografía del autor que sirven para entender la realización de la obra desde su punto de vista.
3. **Condiciones de producción y distribución o contexto histórico del documental:** abordaje breve de las condiciones en que se realizó la producción, cuáles fueron los caminos que tuvo que sortear para su distribución, así como el contexto histórico, social, cultural, económico que permeó la realización de este.

Aunque en algunas fichas se consideran otros elementos, los mencionados son los que responden a las necesidades de esta investigación, sobre todo por su utilidad, funcionalidad y flexibilidad; los campos dan cuenta de las características de los documentales tanto en el nivel formal como de contenido.

¹ Esta filosofía está condensada notablemente en el libro colectivo: Roca, L. (2014). Tejedores de imágenes. Así como la práctica archivística de la catalogación ha sido aplicada en la colección de documental del LAIS en línea: <http://lais.mora.edu.mx/metadoc/#/>. Para mayor información sobre el manual catalográfico, véase: http://lais.mora.edu.mx/metadoc/docs/Manual_de_Catalogacion_LAIS.pdf

Modelo de análisis para documental contemporáneo

Si se parte de una descripción exhaustiva de cada uno de los siete documentales, es indispensable adecuar un modelo de análisis propio a la problemática de la hibridación de géneros (ficción/documental) en la práctica documental del cine mexicano contemporáneo. De ahí que se proponga un “andamiaje” para el análisis que se asocie con el estado de la cuestión de nuestra problemática, con sus respectivos conceptos, así como categorías e indicadores que posibiliten un análisis filmico.

El modelo de análisis se basa tanto en los elementos textuales y visuales, como en los sonoros de cada uno de los siete títulos. De modo que durante los visionados se interroga y reflexiona sobre los siguientes conceptos: documental y dramaturgia (en términos teóricos e históricos); y categorías: género cinematográfico (ficción, documental, no ficción), puesta en escena, puesta en cámara, guion, cinefotografía, personaje y diseño sonoro.

Otros elementos considerados para analizar los audiovisuales son los siguientes:

- ◆ La narrativa del cine documental y su apuesta estética, siguiendo a Aumont (2010).
- ◆ Creación de la historia y el discurso (temática y simbolismos).
- ◆ Las influencias del cine de ficción.
- ◆ Desarrollo de la historia.
- ◆ Fases narrativas.
- ◆ Manejo de información.
- ◆ Diálogos.
- ◆ Bucles informativos.
- ◆ Construcción de personajes.
- ◆ Tiempo y ritmo.
- ◆ Música, sonido directo y efectos sonoros.
- ◆ Dirección de actores naturales (actantes).

Los indicadores de la importancia de estos documentales se basan tanto en criterios cualitativos como en cuantitativos. Para los aspectos cuantitativos parto del análisis estadístico de cada uno de los siete títulos, con base en los Anuarios Estadísticos del IMCINE; el número de festivales en que han circulado, el número de reconocimientos académicos (premios, menciones, selecciones, etc.) y los circuitos (programaciones y/o curadurías) en que han sido consumidos.

La libertad del diablo, del director Everardo González:

FESTIVAL DE BERLÍN

- ◆ Premio Amnistía Internacional

- ◆ Special Galas

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MORELIA

- ◆ Premio Especial

AMBULANTE

- ◆ Sección Oficial

CPH DOX

- ◆ Sección Oficial

FESTIVAL DE SEATTLE

- ◆ Sección Oficial

FESTIVAL DE TESALONIKA

- ◆ Sección Oficial

FESTIVAL DE GUADALAJARA

- ◆ Mejor Película Mexicana

PREMIOS ARIEL

- ◆ Nominación–Mejor Banda Sonora Original
- ◆ Nominación–Mejor Dirección
- ◆ Nominación–Mejor Fotografía

PREMIOS FÉNIX

- ◆ Mejor Banda Sonora Original
- ◆ Mejor Documental
- ◆ Mejor Fotografía

Quebranto, del director Roberto Fiesco:

FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA

- ◆ Premio Documental Memoria



ARIEL

- ♦ Mejor Largometraje Documental

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA

- ♦ Premio Guerrero de la Prensa como Mejor Documental

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA

- ♦ Mejor Película
- ♦ Premio Especial Del Jurado
- ♦ Premio Guerrero de la Prensa como Mejor Documental

FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN

- ♦ Premio Sebastiane

MUESTRA NACIONAL DE CINE EN FRESNILLO

- ♦ Premio del Público

FESTIVAL DE CINE MEXICANO DE DURANGO

- ♦ Premio del Público

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE SOBRE DIVERSIDAD SEXUAL LGBTIQ ASTERISCO DE BUENOS AIRES

- ♦ Mejor Largometraje

FESTIVAL FILMAR EN AMÉRICA LATINA

- ♦ Premio del Jurado

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE AGUASCALIENTES

- ♦ Premio del Público

Música ocular, del director José Antonio Cordero:

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA 2012

INTERNATIONAL RANDOM FILM FESTIVAL 2012

Plaza de la Soledad, de la directora Maya Goded:

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUANAJUATO

- ♦ Mejor Documental

FESTIVAL DE CINE DE SUNDANCE

- ♦ Nominación al Gran Premio del Jurado–World Cinema

HAVANA FILM FESTIVAL

- ♦ Premio Especial del Jurado

ARIEL

- ♦ Nominación Mejor Documental

FESTIVAL DE CINEMA TROPICAL

- ♦ Mejor Dirección

Agnus Dei: cordero de dios, de la directora Alejandra Sánchez Orozco:

FESTIVAL DE DIVERSIDAD SEXUAL EN CINE VIDEO

- ♦ Mejor Largometraje

FILMOTECA DE LA UNAM

- ♦ Premio José Rovirosa al Mejor Documental

FESTIVAL INTERNACIONAL DE NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA

- ♦ Primer Premio Coral a la Mejor Película

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE Y DERECHOS HUMANOS
TENEMOS QUE VER, URUGUAY**

- ♦ Premio Amnistía Internacional Uruguay

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA

- ♦ Mención especial en Mejor Largometraje Mexicano Documental

DOCSDF

- ◆ Mención especial de la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA

- ◆ Premio especial en la Competencia Oficial Documental

FESTIVAL PANTALLA DE CRISTAL DE MÉXICO

- ◆ Mejor Animación Integrada
- ◆ Mejor Investigación Documental
- ◆ Mejor Director
- ◆ Mejor Postproducción
- ◆ Mejor Guion
- ◆ Mejor Documental

La palomilla salvaje, del director Gustavo Gamou:

FICCO 2006

- ◆ Oficial Selection–Mexico City Contemporary International Film Festival

FICCO 2006

- ◆ Best Latin American Documentary

BIARRITZ 2006 FILM FESTIVAL

- ◆ Special Mention ENS LOUIS LUMIERE

BIARRITZ 2006 FILM FESTIVAL

- ◆ Special Mention OF THE JURY

MORELIA 2006 INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

- ◆ Best Mexican Documentary

CUBA 2006–XXVIII International Film Festival of New Latin American Cinema

- ◆ 2nd Coral Award Best Documentary

AMBULANTE 2007

- ◆ Oficial Selection

CANNES 2007–EXIBHITION

- ◆ In the Critics Week

SELECCIÓN OFICIAL CELEBRATE MEXICO NOW

- ◆ New York 2007

ITALIA 2007 FESTIVAL DE TRIESTE

- ◆ Premio Video America

NORUEGA 2007 SELECCION OFICIALI

- ◆ Oslo Film Festival

Tempestad, de la directora Tatiana Huezo:

FESTIVAL DE CINE DE LIMA

- ◆ Mejor Documental

ARIEL

- ◆ Mejor Dirección
- ◆ Mejor Largometraje Documental
- ◆ Nominada a Mejor Música Original
- ◆ Nominada a Mejor película
- ◆ Nominada Mejor Guion Original
- ◆ Nominada a Mejor Fotografía
- ◆ Mejor Sonido

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA

- ◆ Premio del Público

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SOFÍA

- ◆ Premio Unesco a Mejor Documental

CAMERIMAGE FILM FESTIVAL

- ♦ Mejor Fotografía

FESTIVAL INTERNACIONAL DOCUMENTAL DE SHEFFIELD, REINO UNIDO

- ♦ Mejor Documental

PREMIOS FÉNIX

- ♦ Mejor Fotografía
- ♦ Mejor Música
- ♦ Mejor Documental

En cuanto a los criterios cualitativos, se analizan las críticas cinematográficas, análisis previos (publicados) y ensayos, de los cuales han sido objeto cada uno de los títulos, tanto en México como en el extranjero.

Algunas de las críticas cinematográficas de estas películas fueron:

La libertad del diablo:

- ♦ "Aunque 'La libertad del diablo' se convierte en un documental profundamente doloroso, al mismo tiempo también es sumamente necesario para todos. Su llegada ocurre en un momento político muy importante en México". (Magaña, 2018)
- ♦ "No creo haber visto una película más desgarradora sobre la violencia en México [...] El resultado, que puede parecer efectista en papel, es brutal en pantalla: un ejemplo visual de cómo la barbarie afecta de forma indiscriminada". (Krauze, 2018)
- ♦ "Un documental que todos debemos ver [...] 'La libertad del diablo' no te deja indiferente. Es un recordatorio frontal de que seguimos arrastrando una tragedia nacional en la que todos, todos, estamos metidos". (Solórzano, 2018)
- ♦ "Cine en un sentido más artesanal, es decir, en el sonido, en las imágenes, en la edición, encontramos la estrategia de un artista dedicado que busca no sólo retratar un problema social o humanizar a quienes lo padecen, sino estrujar las emociones de quienes miran la obra". (Díaz de la Vega, 2018)
- ♦ "No solo muestra una madurez creativa apabullante, sino que deja en claro que el documental, sigue siendo el género filmico por excelencia en México". (Jesús Chavarría, FilmAffinity)
- ♦ "Truculento tratado-loop de victimología reiterativa y tediosa a causa del indiscriminado uso uniformador de una mascarita degradante que saca de todo contexto social a las criaturas, las convierte en actores [...] y les resta incluso los residuos de dignidad y valor humanos que les quedaban." (Ayala, 2017)

Quebranto:

- ♦ "Quebranto: la pérdida o el daño de una carrera profesional por una carrera personal. "Pinolito" se convirtió en Coral Bonelli sabiendo que a través de este cambio lo construido desde niño en el medio cinematográfico se perdería. Este documental, dirigido por Roberto Fiesco, nos lleva en un viaje retrospectivo sobre la nostalgia de dos personajes, madre e hija, quienes entrañan el recuerdo de una gloria efímera". (Moreno, 2014)

Tempestad:

- ♦ "Destaca por una narrativa que presenta ambos relatos de una forma simétrica, que van coincidiendo en algunas situaciones pero que se encuentran en un punto tan impactante y estremecedor que, como espectador, te desgarran el alma". (Magaña, 2017)
- ♦ "Creativa y hermosamente elaborada [...] Huezo solapa los recuerdos de sus sujetos con imágenes líricas que complementan las emociones de sus voces". (Simon, 2016)
- ♦ "Cerebral y emocional, 'Tempestad' es una *road movie* impulsada por los recuerdos de un castigo injusto. Es un viaje con baches, pero revelador". (D'Arcy, 2016)
- ♦ "El efecto de 'Tempestad', entonces, no es meramente cosmético. No estamos ante un documental que se aproveche de sus historias para imponer su belleza [...] La cuidadosa forma del filme es más bien una expresión apasionada e impresionante del dolor ajeno, que actúa como la tormenta misma". (Díaz, 2017)
- ♦ "Estamos ante una propuesta de gran sensibilidad y manufactura impecable, que utiliza los códigos básicos del documental, para replantear los alcances del mismo y hacer de los sentimientos la mejor forma de contar una historia." (Jesús Chavarría, FilmAffinity)
- ♦ "Parecería imposible que un relato tan doloroso, tan trágico, pudiera proyectarse con belleza, pero, como en 'El lugar más pequeño', Tatiana Huezo lo hace de nuevo". (Solórzano, 2017)
- ♦ "Historias terroríficas se entrelazan con imágenes oníricas para crear una película perturbadora y extrañamente cautivadora". (Jaworoski, 2017)
- ♦ "Una obra cuya manufactura raya en el virtuosismo. [...] Está es una clara muestra de cómo encontrar el lirismo y la grandilocuencia sin traicionar la naturaleza del género y sin caer en innecesarias pretensiones académicas". (Chavarría, FilmAffinity)

Agnus Dei: cordero de dios:

- ♦ "*Agnus Dei: cordero de dios* (2010), documental de la realizadora nacional Alejandra Sánchez, contribuye de manera importantísima a reflexionar sobre el estado de este tema, en particular dentro de la estructura cató-

lica mexicana, tomando como punto de partida el caso de Jesús Romero Colín, hoy de más de 30 años, quien desde los 11 fue abusado por Carlos López Valdés, sacerdote de su comunidad, en el Estado de México, y cuyos crímenes siguen impunes hasta la fecha". (Alonso Pérez Fragua, 2016)

- ♦ "De manera paralela, la realizadora permea una línea argumental en la que muestra y –al mismo tiempo– cuestiona la formación sacerdotal de los seminaristas, evidenciando lo restrictiva y represiva que es. Con esto, va delineando una concepción del mundo que en la mente de algunos puede ser positiva, pero en la de otros se transforma en una patología imparable". (Bringas, 2011)
- ♦ "El segundo documental de Alejandra Sánchez, *Agnus Dei, cordero de dios* (2010), galardonado en México y en el extranjero, nos enfrenta y confronta con la repugnante realidad de la impunidad que goza la Iglesia Católica frente a actos de pederastia cometidos por varios de sus miembros". (Torres San Martín, 2011)

Música ocular:

- ♦ "La película *Música ocular*, la primera en México realizada completamente con lenguaje de señas, nació de un diálogo poco afortunado: el director del filme, José Antonio Cordero, no supo cómo comunicarse con Eric, un joven sordomudo a quien conoció durante un viaje a Oaxaca". (Hernández Pastén, 4 julio de 2013)
- ♦ "¿Los sordos sueñan en color? Un grupo de jóvenes sordos, entre ellos su protagonista homosexual, de la costa de Oaxaca eligen las historias que contará la primera película realizada totalmente en lengua de señas mexicana. Al hacerlo, conocemos una cultura cien por ciento visual y la construcción cinematográfica de un sueño colectivo. "Música ocular" es el cruce entre películas silentes, música para sordos y anhelos liberadores". (Filmoteca UNAM, 2020)
- ♦ "La originalidad de este documental es propiciar el contacto de una minoría social, la de los sordomudos en este país, con esa mayoría paradójicamente silenciosa que muy poco sabe de ellos y que en raras ocasiones se muestra tan atenta o solidaria como el proyecto *Música ocular*". (Carlos Bonfil, 16 de junio de 2013)

La palomilla salvaje:

- ♦ "'La palomilla salvaje' es un buen ejercicio narrativo que logra contarnos y transmitirnos gran parte de las vivencias y sentimientos de los protagonistas. Pero todo esto queda empañado por la feroz mirada de su director, que sólo busca burlarse de Reynaldo Cruz Anselmo y José Alfredo Jiménez a costa de sus propias vidas y fracasos". (Blog Toco tu boca, 19 de octubre de 2011)

Plaza de la Soledad:

- ♦ "Armada con su cámara, la directora se vuelve un testigo silencioso (casi siempre) del andar de sus protagonistas, de sus deseos y anhelos". (Paz, 5 de mayo de 2017)
- ♦ "No es un documental sobre la prostitución de ninguna manera. Es una disección de aquellas olvidadas, de las que nadie habla, y que a nadie le importan. Mujeres con alegría de vivir, que defienden su derecho al ejercicio de su sexualidad, a amar y ser amadas". (Solórzano, 8 de mayo de 2018)
- ♦ "En esencia, la película captura de manera humana y sensible cómo cinco mujeres aprendieron a experimentarse más que en el amor, en distintos procesos de vida; de qué manera conquistaron su propio territorio desde La Merced de la Ciudad de México. La mirada de Maya es cómplice, contempla y desentraña la vida de sus personajes, mujeres solitarias, llenas de aplomo y sabiduría". (Miranda, 10 de junio de 2018)
- ♦ "Goded ha retratado por más de 20 años y que ahora presenta pedazos de su día a día en la pantalla grande: placer y displacer, tertulias y risas que revelan tanto como esconden, que nos interpelan en tanto nos son "no tan extrañas", "no tan ajenas" y que más bien adquieren un aire de familiaridad, de vecindad, y la presencia de algo parecido al amor y a la nada que parece alejarse y acercarse espasmódicamente, como un pulso enfebrecido, dan forma a esta Plaza de la Soledad". (Cuarto Oscuro, 31 de enero de 2016)

Finalmente, para preparar el proceso de análisis se toman en cuenta las entrevistas publicadas de cada uno de los cineastas estudiados, en relación con sus títulos, pero también en general durante su trayectoria, si se consideran pertinentes para nuestra problemática. Este estudio a través de entrevistas previas permite preparar el cuestionario-entrevista que será aplicado a cada uno de los cineastas seleccionados para indagar sobre su proceso de creación.

Diseño de entrevistas

Como parte de las técnicas de investigación, se llevarán a cabo una serie de entrevistas en profundidad, con los diferentes directores y directoras. Por *entrevistas en profundidad* se entiende la elaboración de preguntas con intenciones cualitativas a partir de reiterados encuentros cara a cara, entre el investigador y los informantes. Dichos encuentros estarán dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los realizadores respecto de sus procesos creativos, acercamientos al tema, escritura de guion y planeación de puesta en escena expresada en sus propias palabras. (Taylor & Bogdan, 1990, pp. 130-132)

Las entrevistas en profundidad seguirán el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. (Véase Anexo 2. Cuestionario base para las entrevistas)

Explicación a la metodología

El método planteado tiene como objetivo examinar los elementos textuales, visuales y sonoros de cada uno de los siete largometrajes para probar la hibridez que existe entre los géneros documental y ficción.

Considero que la apuesta del presente método consiste en plantear los aspectos teóricos formales, según cada autor o corriente de pensamiento; incluyendo los subesquemas que se propongan y aplicar esos "bisturries analíticos" a las siete películas documentales. Las conclusiones se revelarán una a una, en cada apartado, de manera que, al final, la recopilación de estas y su visionado en conjunto nos permitan corroborar o refutar la hipótesis inicial.

Para el modelo de análisis, parto de las teorías de cine, en particular del documental. Para definir éste me he basado necesariamente en la oposición histórica entre documental y ficción. La cual es una de las grandes divisiones que estructura la institución cinematográfica desde sus orígenes.

Llamamos entonces documental a un montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales. El film documental presenta casi siempre un carácter didáctico o informativo que intenta principalmente restituir las apariencias de la realidad, mostrar las cosas y el mundo tal y como son. [...] En términos de pragmática, la situación de recepción determina especialmente 'consignas de lectura' (Roger Odin) que llevan al espectador a adoptar una actitud 'documentalizante' *más que* 'ficcionalizante'. El documental sólo plantea el problema del universo de referencia. Conciérne también a las modalidades discursivas, ya que puede adoptar las técnicas más diversas: film de montaje, cine directo, reportaje, actualidad, film didáctico, hasta film familiar. La evolución de la historia de las formas en el cine está presente para demostrar que las fronteras entre documental y ficción nunca son herméticas y que varían considerablemente de una época a otra, y de una producción nacional a otra. (Aumont, 2010, p. 67)

Es indispensable abordar los debates en torno a la teoría de los géneros (Aristóteles, 2005; Bentley, 2000) y su prolongación en los estudios cinematográficos (Altman, 2000), y de manera simultánea ubicar las corrientes específicas atribuidas a la historia del cine documental a nivel mundial (Odin, 2000), pero también en el contexto latinoamericano y mexicano. (Burton, 1990)

He decidido recurrir a autores clave en la historia y la teoría del documental, como John Grierson (1992), Erik Barnow (1993), Michael Chanan (2008) y Bill Nichols (2013), en el horizonte académico anglosajón; a François Niney (2015), Roger Odin (1990, 1994, 2000, 2009) y Jean Louis Comolli (2007) en el horizonte teórico francés; mientras que en el horizonte iberoamericano se contempla a Antonio Weinrichter (2004) y a Julianne Burton (1990).

Para la aplicación de cualquier postura teórica en los estudios de cine, el “brazo ejecutor” de ésta es sistemáticamente el análisis fílmico. Así el modelo descriptivo-analítico empleado se basa en los trabajos fundacionales de los analistas Jacques Aumont, Michel Marie (2010) y Raymond Bellour (1979, 2009).

Sin embargo, en este marco teórico-metodológico el estudio integra, con el mismo rigor, las entrevistas y la producción publicada de cineastas teóricos (Aumont, 2010) que exploran en su praxis, tanto en soporte escrito como audiovisual, la hibridez del documental, a partir de recursos ficcionales: Harun Farocki con *Sauerbruch Hutton Architects* (2013); Eduardo Coutinho con *Moscou* (en Frochtengarten, 2009); Peter Watkins (en Duarte, 2016) e Hito Steyerl con *Liquidity, Inc.* (2014).



Bloque II.

El estado de la cuestión

Introducción

La presente investigación deriva de la necesidad de analizar las fronteras difusas existentes entre el género de documental y el de ficción; por lo que me he propuesto estudiar siete documentales emblemáticos del cine contemporáneo mexicano, producidos entre 2006 y 2017. He aplicado un modelo de análisis textual del audiovisual, el cual se focaliza en la estructura dramática de este *corpus* filmográfico, caracterizado por la hibridez entre ficción y documental, dada su escritura cinematográfica. Los siete documentales mexicanos seleccionados son: *La palomilla salvaje* (Gamou, 2006), *Agnus Dei: cordero de dios* (Sánchez, 2011), *Música ocular* (Cordero, 2012), *Quebranto* (Fiesco, 2013), *Tempestad* (Huezo, 2016), *La plaza de la Soledad* (Goded, 2016), *La libertad del diablo* (González, 2017).

A través de esta muestra representativa de documentales se busca probar la hibridez que hay en el documental mexicano contemporáneo. Cada uno de estos trabajos aborda temáticas muy distintas: políticas, sociales, religiosas, de diversidad sexual, violencia, discapacidad, tercera edad, etc. Estos documentales tienen un estilo cinematográfico propio y una narrativa cimentada en diferentes teorías dramáticas como las que ya he mencionado; y destacan, sobre todo, por su tratamiento autoral, centro de atención de este análisis.

Tras el análisis se prueba cómo el cine documental mexicano ha ido adquiriendo una gran importancia social y artística, por su impacto cuantitativo y cualitativo. Estos documentales han sido seleccionados por sus características narrativas innovadoras en la construcción de su dramatización, dramaturgia y puesta en escena. A partir de detectar (como espectadora y como cineasta), en diferentes trabajos del cine documental, el uso de herramientas históricamente asociadas a la ficción (estructura dramática, construcción de personajes, puesta en cámara, entre otras categorías) para su realización.

La confusión entre un hecho real y una ficción se ha vuelto un asunto contentious entre quienes reconocen que efectivamente existe una diferencia entre sí. La introducción de elementos ficticios en las películas, que pretenden ser documentales estrictamente reales, ha provocado gran controversia (Breitrose, 2014, p. 34)

Al estudiar el proceso de creación de cada una de estas obras, busco aportar una reflexión tanto sobre la teoría e historia del documental, como su designación en tanto que género cinematográfico, y sumar esta investigación al necesario debate sobre las fronteras difusas entre el documental y la ficción en el quehacer cinematográfico.

El presente análisis audiovisual permite hallar las marcas de hibridez, en la frontera con la ficción, que en esta producción de documental mexicano revelan historias interesantes, personajes carismáticos, tensión dramática y un punto de vista autoral. La ficción y el documental parten de la realidad como base para el proceso creativo, no podría ser de otra forma. Esto da como consecuencia que ambos géneros compartan metodologías, estructuras, tecnologías y toda la parafernalia propia de la praxis cinematográfica. Así, en esta investigación se estudian herramientas de la ficción aplicadas en siete documentales mexicanos contemporáneos, las cuales permiten ahondar en el proceso de creación de cada película y desentrañar las técnicas comunes usadas por cada cineasta. El modelo de análisis hace posible comprobar cómo existen o se revelan las teorías dramáticas dentro de estas obras. Este análisis textual de lo audiovisual parte necesariamente de un visionado profundo y exhaustivo de cada una de las obras, así como su documentación en términos de producción, distribución y exhibición.

Consideraciones previas al análisis a desarrollar: limitaciones epistemológicas

Analizar el cine documental y específicamente la producción contemporánea mexicana a partir de las categorías de puesta en escena, dramaturgia empleadas para el guion y las teorías dramáticas, es enriquecer y continuar

un debate histórico entre teóricos en torno a la definición de cine documental. Por lo tanto, hablar de éste implica tanto abordar un concepto histórico como una categoría (género) donde queda expuesta una infinidad de interpretaciones (desde el terreno de lo teórico) y de nuevas propuestas creativas (desde el terreno de lo práctico). Éstas últimas hechas por documentalistas mexicanos, quienes siguen revolucionando el género y provocando nuevos debates y reflexiones.

Los siete documentales mexicanos escogidos para el estudio sobre las teorías dramáticas son obras compatibles con la definición del documental como "el tratamiento creativo de la realidad" (Grierson, 1992). Es quizá en *La palomilla salvaje* en donde se ve por primera vez, de modo explícito, la ficcionalización de la realidad en el documental. Por lo tanto, esta obra cinematográfica se convierte en un revelador, en sentido teórico y práctico, del poder que puede tener una obra que habla de la realidad y es asumida por el público como real, pero que al mismo tiempo va acompañada de una consigna de lectura ficcionalizante por parte del realizador. Nadia Marchione (2017, p. 4), describe la estrategia del cineasta como:

El resultado: un retrato cuasi documental, cuasi ficticio, que claramente no pretende ser verosímil (queda claro con el final netamente ficticio, de fábula) y que, si bien tiene sus momentos más flojos cuando esa no pretensión documental se hace más presente (entre esos momentos también se cuenta el final, que no llega a ser conmovedor y hasta puede resultar confuso y un tanto cursi) y otros donde la burla podía haberse evitado (las lecciones de inglés, por ejemplo), les permite a estos dos vivir su sueño de cowboys por un rato.

El resto de las obras de los cineastas elegidos van revelando los límites que hay entre el cine documental y la ficción, entendiendo como frontera eso que permite acotar algo, un objeto o un área, saber cuál es su perímetro, su ámbito, su radio específico de acción. Pero, por otro lado, también a partir del análisis podemos entender el espacio donde el género se disuelve, se mezcla hasta la indistinción con su contexto, sus alrededores, incluso con sus contrarios más radicales. Ejemplo de lo anterior es *Música ocular*, documental inspirado en el libro *Relatos de la música y el cerebro*, de Oliver Sacks. En el documental, el director realiza puestas en escena con los deseos y fantasías de los personajes de la vida real.

A la fecha no existe sobre cada uno de estos documentales un análisis teórico sólido. Es decir, poco se ha escrito sobre ellos, salvo pioneras monografías (Ochoa, 2011) y trabajos académicos producidos notablemente también fuera de México y en el contexto latinoamericano, como los de Burton (1998; 1991)

y de Paranaguá (1999; 2003). Contrasta el aumento y calidad en las críticas cinematográficas periodísticas y los catálogos de muestras y festivales de cine (véanse referencias, catálogos y muestras). Por otro lado, prácticamente no se conoce casi nada de su proceso creativo: escritura del guion, propuesta cinematográfica, concepción del sonido y la música, etc. La elaboración del análisis y la exploración del proceso creativo con cada uno de los realizadores permitirá estudiar de manera profunda los nuevos alcances del género documental en el territorio del cine mexicano actual.

Este grupo de documentales se caracteriza por la indagación en los límites discursivos del género, la apertura hacia sus zonas de umbral y la incorporación de los procesos creativos de ficción; abriendo la pregunta sobre el estatus problemático del cine documental en su vocación exploratoria de lo real. Se entiende por ficción:

La acción de simular, la invención, la ilusión, la fantasía de una cosa imaginada. Lo que un sector de los teóricos de cine ha consensuado como: [...] una forma de discurso que hace referencia a personajes o acciones que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. De manera más general, es ficción (del latín fingere, que también dio la palabra "figura") todo lo que se inventa como simulacro. (Aumont & Marie, 2006)

Esta muestra de cine documental contemporáneo mexicano evidencia un panorama móvil y expansivo que desafía lo que en los últimos años se ubica dentro de la categoría de cine documental. Lo que reitera un debate histórico, del cual se dará cuenta, donde el género permanece como una categoría provisoria, flexible, marcada por la hibridez. Ejemplo de ello es *La tempestad*, de Tatiana Huezo, documental que propone un giro estético, desarticulando las nociones más naturalizadas en el formato por el tratamiento cine fotográfico de sus personajes.

Los documentales aquí estudiados conforman una serie de películas situadas en un territorio de lo artificial, de la puesta en escena, de lo ficcionado, que establecen un diálogo híbrido con el hecho documental o lo real. De tal forma que estos filmes trabajan con claras y explícitas estrategias de guionización, control y puesta en escena.

Lo que resulta relevante es que estas obras cinematográficas plantean el núcleo problemático de lo documental como lo específico. Mientras que logran exponer las fronteras difusas entre los niveles de ficción y el documental, o al menos los roces entre ambas categorías. Este corpus filmográfico es analizado desde sus dispositivos de acercamiento a lo real, lo que permitirá entender la

estrategia del uso de la ficción argumental, como las relaciones de control o descontrol en el quehacer cinematográfico desde lo real. Lo que abre la posibilidad de explorar nuevos niveles de reflexión para ciertos cineastas teóricos.

El documental puede ser controlado o premeditado, espontáneo e impredecible, lírico e impresionista, de observación estricta o basarse en preguntas; puede catalizar el cambio o incluso tomar por sorpresa a sus personajes. Puede imponer un orden con la palabra, las imágenes, la música o a través del comportamiento humano. Puede servirse de tradiciones teatrales, orales o literarias, y tomar rasgos de música, de la pintura, de la canción, ensayo o coreografía. (Rabiger, 2001)

Las hibridaciones en la práctica documental –no sólo con la ficción, sino con otras disciplinas– se aprecia como un fenómeno contemporáneo que atraviesa múltiples manifestaciones artísticas en México, ejemplo de ellos es *Agnus Dei: cordero de dios*, el cual suscita interés de otros especialistas como estudio de caso, al lado de la postfotografía y otras prácticas de cine expandido. (Ruiz, 2017)

Las fases previas al análisis

Un estudio sobre una obra cinematográfica supone dos condiciones: A) La constitución de un estado intermedio y equidistante entre la propia obra y su análisis, y B) La modificación más o menos radical de las condiciones del visio-nado de la obra.

Para realizar el análisis de estos documentales, hay que considerar que las clasificaciones son difíciles y se complican más cuando la propia definición del documental ha sido variable con el tiempo y adaptable según el contexto. Ya nombraba Nichols (2013) esta capacidad de fluidez como algo digno de celebrar, con formas dinámicas y en constante evolución. Pero también afirmó que aún con estas fronteras fluidas, se pueden llegar a hacer distinciones. Las categorías son funcionales, tanto para la industria cinematográfica como para su realización y análisis.

Asimismo, Nichols (2013) propone dos categorías amplias para caracterizar los diferentes tipos de películas documentales, el primero, como modelos preexistentes de no ficción, donde se adoptan modelos como el diario, la biografía o el ensayo, que sigue la tradición multifacética de discursos de no ficción. El segundo sería de modos específicos, cinemáticos. "Los documentales seleccionan y ordenan sonidos e imágenes de maneras específicas, utilizando técnicas y convenciones específicamente cinemáticas. Estas formas no preexistían al cine" (Nichols, 2013, p. 173). A su vez, este último es subdividido

en seis modos de representación documental: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y expresivo. Nichols aclara que estas categorías no son una genealogía, sino una sugerencia de cualidades distintivas, más que un orden o unas jerarquías rígidas.

Las listas de categorías son infinitas dependiendo de las y los autores; otras formas de segmentar podrían ser por formato, soporte, duración, objetivo, estilo, estética, tipo de producción, estructura, género.

Dificultades de la uniformidad y normas de la citación

La aplicación del modelo de análisis a desarrollar parte de dos premisas a resolver. La primera consiste en asumir la carga subjetiva del analista dadas las posibilidades técnicas de describir o catalogar cada uno de los siete documentales, mediante herramientas de fragmentación de las unidades narrativas. La segunda premisa consiste en lograr diseñar un modelo adaptado a la problemática de la hibridez de géneros cinematográficos. Por lo que se parte de los siguientes criterios, basados en Aumont y Marie (1990), ya que el analista produce conocimientos dada la descomposición de los elementos pertinentes en función de la búsqueda de la interpretación del corpus filmográfico:

1. No hay método universal para analizar las películas.
2. Siempre habrá algo que falte por analizar, por lo que el proceso es interminable.
3. Es necesario conocer la historia del cine como la historia de los discursos asociados a los siete documentales, e interrogarse sobre el tipo de lectura que desea implementarse.
4. El análisis se requiere riguroso, fundado en principios; lo opuesto de una divagación interpretativa de la crítica cinematográfica.
5. Evitar cometer el grave error epistemológico de confundir objetos de las ciencias experimentales con los de las ciencias sociales. El análisis es irreplicable dada la experiencia espectral.
6. Los métodos de vocación general deben ser específicos, ajustados según el corpus filmográfico, en función de la problemática de las fronteras difusas entre los géneros cinematográficos.

Por lo anterior, se puede considerar, desde nuestro punto focalizador de análisis, no como un metalenguaje sino como una herramienta de trabajo con materiales nada ajenos a la naturaleza de nuestra investigación. Se trata de "hablar el mismo idioma" de referencia del objeto analizado.

Postulado teórico

El estudio de las teorías dramáticas ha sido desarrollado solo para obras de ficción, existe un prejuicio hacia la trama cuando se trata del género documental. La observación, el análisis de los personajes, del espacio, de la atmósfera, de la acción, del tiempo desde las obras, pero también desde sus propios autores puede dar lugar a la elaboración de nuevas teorías aplicadas al género y entender cuáles son los límites (si es que los hay) en la narrativa del cine documental y definir si estos límites lo acercan o lo alejan de la ficción.

Aunque el cine documental existe desde principios del siglo XX, su estudio académico no comenzó a cobrar importancia sino hasta las últimas décadas del mismo siglo, por lo que para nuestro objetivo es de fundamental importancia comparar los aspectos más relevantes de las teorías del documental expuestas por dos teóricos del cine documental de gran influencia en el ámbito académico: Nichols y Plantiga.

Bill Nichols es considerado uno de los primeros estudiosos del género gracias a su teoría y categorización del documental, según las modalidades de representación; por otra parte, la teoría de Carl Plantinga ha estudiado al documental en profundidad, llegando a establecer una teoría muy estructurada. Una contrastación entre estos dos autores permite distinguir diferentes formas de aproximarse al cine documental, partiendo de concepciones de la no-ficción distintas.

Estado de la cuestión y teorías del documental

*"Un documental es entonces una invitación para habitar una realidad, cercana o lejana, que se hace relevante en el momento de presenciar la imagen."
(Forte, 2015, p. 9)*

La historia del documental en México dio inicio casi al mismo tiempo que en Europa, con la llegada al país de los cinefotógrafos enviados por los hermanos Lumière, con el nuevo aparato capaz de captar imágenes en movimiento: el cinematógrafo.

Porfirio Díaz, entonces presidente de la República Mexicana, entendió la importancia que ese nuevo medio de difusión producía: las "vistas", imágenes que capturaban la vida real. Pronto se lo apropió y, por tal motivo, México fue uno de los primeros países en registrar con el cinematógrafo un movimiento social: la Revolución Mexicana.

El cine documental llegó a México con el inicio del cine mismo. La noche del 6 de agosto de 1896, Porfirio Díaz, su familia y miembros de su gabinete presenciaban asombrados las imágenes en movimiento que los dos enviados de los hermanos Lumière proyectaban en uno de los salones del Castillo de Chapultepec. Encantado de que imprimieran su imagen en celuloide, con el zar Nicolás II y con el presidente francés Félix Faure, el presidente Díaz pidió que lo filmaran, convirtiéndose en el primer actor del cine mexicano. Ahí comenzó la historia del documental en México." (Castañeda, 19 de agosto de 2017)

El programa presentó: *El sombrero cómico*, *Los Campos Eliseos en París*, *Bañadores en el mar*, *Disgusto de niños*, *Montañas rusas*, *Llegada del tren*, *La pesca del bebé*, *El acuario*, *Campesinos quemando hierbas*, *La pesca de las sardinas*, *El fotógrafo* y *El embajador de Francia en el coronamiento del Zar en Moscú*. Cada una con una duración de entre 40 y 60 segundos (De la Garza, 2016). El público se congregó en este lugar llenándolo a tope para presenciar estas imágenes silentes de la vida cotidiana.

La primera película mexicana que retrató al presidente Díaz se llamó: *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* (Iberoamericano, 2016).

Hombres como Jesús H. Abitia, Enrique Rosas, Enrique Echaniz y Salvador Toscano, fueron algunos de los pioneros del género, pues su cámara fue testigo de momentos históricos.

Los parámetros del documental no cambiaron hasta los años 60, directores como Alberto Isaac abrieron su panorama y no sólo realizaron películas de ficción, sino también documentales como *Olimpiadas en México* (1969). Pero el documental más importante de esa época fue *El grito* (1968), de Leobardo López Arechet. Este cambio se dio a partir de los movimientos juveniles y estudiantiles contra el poder político imperante y los convencionalismos del orden moral burgués.

La década de 1970 no fue la mejor para el cine documental mexicano. Por su carácter de denuncia, muchas de las películas producidas en este período tenían poca o nula difusión. Algunos de los documentales producidos en estos años fueron:

Torero (Velo, 1956), que narra la historia del matador de toros Luis Procuna, desde su humilde niñez hasta la conquista de su primer triunfo.

Los hombres cultos (López, 1972), en donde un grupo de individuos sobreviven a una hecatombe nuclear viviendo en cavernas. Al organizarse socialmente cada uno muestra su bagaje cultural, político y religioso, enfrentando además la adversidad y la nueva realidad de forma caótica, con sus propios instintos.

Historia de un documento (Menéndez, 1971) muestra a los presos políticos del movimiento del 68 filmados clandestinamente en la cárcel de Lecumberri en 1969, y hace un recuento político-social de 1957 a 1971. Este filme representaría el único registro de imágenes que se conocería sobre el 2 de octubre de 1968 y el movimiento estudiantil por muchos años.

Etnocidio: notas sobre El Mezquital (Leduc, 1977) es una serie de capítulos que van de la A a la Z. Primer filme que surge del acuerdo de coproducción entre el National Film Board de Canadá y Cine-Difusión SEP de México. El documental muestra un panorama político, económico y social del pueblo otomí.

Por último, **Jornaleros** (Maldonado, 1977) recorre los estados de Oaxaca, Morelos, Michoacán, Sinaloa, Sonora y Baja California para plasmar testimonios de la situación agraria de México y de los agricultores que trabajan en el campo mexicano entre muchos otros (*Tierra-Adentro*, s.f.).

Para finales de los años 90, los directores del género tenían una mayor preocupación por la construcción dramática con casos destacados como *Del olvido al no me acuerdo* (1999), de Juan Carlos Rulfo, en el que hace una reflexión en torno a la figura de su padre, el escritor Juan Rulfo. Y para el nuevo milenio surgió una generación que hasta la fecha predomina con éxito reflejado en múltiples premios a nivel mundial, como Everardo González que se dio a conocer con *La canción del pulque* (2003).

A principios del siglo XX, los temas de diversidad y perspectiva de género comienzan a abrirse camino con directoras como Maricarmen de Lara: *Alaide Foppa Falla, la sin ventura* (De Lara, 2014) o *Morir de pie* (Correa, 2011); la memoria y los movimientos sociales en *Palabras mágicas para romper un encantamiento* (Moncada, 2012), *Mitote* (Polgovsky, 2012), Rosario (Erenberg, 2013) o *El paciente interno* (Solar, 2012); la experiencia personal multiplicada en *Mi amiga Bety* (Garay, 2012), *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (Olaizola, 2008) o *Carrière, 250 metros* (Rulfo, 2011), así como la violencia que se convierte en ley en *El alcalde* (Altuna, Osorno, y Rossini, 2012) (*Tierra-Adentro*, s.f.).

Finalmente llegan otras propuestas con una perspectiva más crítica, como *Hecho en México* (2012), de Duncan Bridgeman; *Bajo Juárez* (2006), de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero; *Los ladrones viejos* (2007) y *Cuates de Australia* (2011), de Everardo González, que se vuelve el documentalista más constante. Aparece también el fenómeno comercial de *Presunto culpable* (2008), de Geoffrey Smith y Roberto Hernández; se consolida Juan Carlos Rulfo con filmes como *En el hoyo* (2006), y hacen su aparición nuevas figuras, como Tatiana Huezo con *El lugar más pequeño* (2011), y, recientemente, *Tempestad* (2016); Roberto Fiesco con *Quebranto* (2013) y María José Cuevas con su *Bellas de noche* (2016).

La historia del cine documental mexicano es una historia injustamente olvidada por varios motivos: a) porque el cine envejece rápido; de la misma manera que cae en el olvido si hay continuidad en la producción; b) porque sus realizadores no escribieron memorias y; c) porque el documental mexicano ha inquietado, pese a sus limitantes, las conciencias de las cúpulas administrativas del país. (Rovirosa, 1990, p. 11)

Sin embargo, el documental mexicano contemporáneo comienza a utilizar herramientas y técnicas artísticas con las cuales elabora relatos capaces de traspasar fronteras geográficas y temporales debido a la fuerza en su forma y contenido.

El enigma del título del género documental ¿por qué se llama documental al documental?

El origen del cine es el origen del documental. La realidad es la materia prima del documental, "la reconocida presencia (o realidad) en cada uno de ellos (en los documentales) de los factores básicos de una sociedad". (*Enciclopedia del Séptimo Arte*, 1973)

Aquellos con los cuales entramos en contacto directa o indirectamente y encontramos relación con una concepción de la vida en particular "Lo hacemos en relación con sonidos e imágenes que tienen un nexo característico con el mundo que todos compartimos". (Nichols, 1997)

Muchos teóricos de la cinematografía han definido lo que es el documental. Según Bienvenido León, el término documental ha servido para designar trabajos de naturaleza y características muy diversas, como es el caso de noticiarios cinematográficos, películas educativas, relatos de viajes y programas de televisión de diferentes estilos y contenidos. (León, 1999)

Para poder delimitar su origen, es importante considerar los primeros usos que se le dio a la palabra documental: "ya desde 1914, Edward S. Curtis hablaba de *documentary material* y *documentary work* para referirse a las imágenes de no ficción en movimiento" (Plantinga, 1997, p. 27). Unos años después, durante la década de los veinte, los franceses utilizaron ampliamente el término *documentaires* para clasificar las películas de viajes y actualidades que entonces realizaban. "El cine tomó el concepto de *documento* para designar películas o tomas ligadas a la realidad, y es este estatuto de documento el que marcará las discusiones teóricas en torno al documental y su conformación como discurso de la realidad". (Cock, 2009, p. 40)

Un parteaguas del concepto de documental fue a partir de la crítica que hizo Robert Grierson de la película *Moana* de Robert Flaherty, estrenada en 1926; en ésta se muestra la vida de un joven de Samoa que debe enfrentar su paso de adolescente a adulto a través de antiguos rituales polinesios.

"Al ofrecer un registro visual de eventos en la vida diaria de un joven polinesio y su familia, *Moana* tiene valor documental", escribió Grierson en *The New York Sun* mientras estudiaba en Estados Unidos; y es con este texto que se le atribuye a Grierson la utilización del término documental para calificar una película. Lo que Grierson consideraba como "prueba documental" era la recreación de la vida cotidiana de un chico polinesio (Rabinowitz, 1994, p. 18). Cuando Grierson habla de una "prueba documental" se refiere al hecho de que la película *Moana*, de Flaherty, documenta la vida cotidiana de una de las islas de Samoa, y nos presenta cómo sus habitantes pescan, cazan o celebran sus ceremonias ancestrales de iniciación.

Paul Rotha fue un colaborador de Grierson y teórico de cine, escribió *The film till now*, publicado en 1930, considerado el primer libro que habla sobre la historia del cine y, también, sobre el origen y función del documental. Según Rotha, el documental es el uso del medio cinematográfico para interpretar creativamente la realidad y, en términos sociales, la vida de la gente tal como existe en la realidad (Rotha, 1970, p. 5). *The film till now* fue el libro que popularizó el término "documental" en el mundo académico del cine.

El escritor Georges Sadoul también utiliza la palabra "documental" para describir el trabajo de los hermanos Lumière:

la serie de esos films resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia un documental social no deliberado de una familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado. Los Lumière ofrecen el cuadro de un éxito bien asegurado y sus espectadores se ven en la pantalla tales como son o como querían ser". (Sadoul, 1972, p. 16).

Las vistas de las que habla Sadoul son: *La demolición de un muro* (unos hombres derriban un muro), *El desayuno de un bebé* (una pareja alimenta a su hijo), *El regador regado* (un hombre riega su jardín y un adolescente le juega una broma).

Para terminar, es interesante conocer cómo ha cambiado el significado de la palabra documental, Bill Nichols en su libro *Blurred Boundaries. Question of meaning in contemporary culture* (1995), resume la evolución del término y del género: "Tradicionalmente la palabra documental ha sugerido integración y conclusión, conocimiento y hecho, explicaciones del mundo social y sus

mecanismos motivadores. Sin embargo, más recientemente, el documental viene sugiriendo desintegración e incertidumbre, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y su construcción subjetiva" (Nichols, 1995, p. 1). Antes, se documentaba la realidad palpable a simple vista; en la actualidad, además de esta realidad, se documenta la subjetividad de los artistas que crean este tipo de cine, un ejemplo es el documental de ensayo. Otro elemento de interés de este trabajo es que el documental mexicano contemporáneo usa elementos de ficción para lograr una estructura dramática, en los términos aristotélicos, dependiendo de la obra.

¿Qué es el género documental en el cine?

De acuerdo con la Real Academia Española, 'documentar' viene del latín *documentare* que significa, en su primera acepción: "Probar, justificar la verdad de algo con documentos"; y en la segunda: "Instruir o informar a alguien acerca de las noticias y pruebas que atañen a un asunto". En el lenguaje cotidiano, documentar, en su acepción más simple, es mostrar datos de todo tipo para evidenciar que un hecho o alguna cosa es verdadera o falsa. Documentar es certificar, evidenciar, patentizar o probar. Sin embargo, esta palabra, como otras, tiene un significado particular para cada disciplina. En las ciencias jurídicas, por ejemplo, documentar es ofrecer las evidencias suficientes para mostrar que un hecho ha sucedido o que un individuo es culpable de tal o cual ilícito. En la investigación científica, documentar significa presentar los datos experimentales para avalar una teoría, una hipótesis o el suceder de un fenómeno o mecanismo. Así mismo, la palabra documental, volviendo a la Real Academia Española, es descrita como un adjetivo que caracteriza algo, "que se funda en documentos o se refiere a ellos".

Y en su segunda descripción, la cual se refiere directamente al documental cinematográfico, se describe como: "Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, tomados de la realidad". Ninguna de las definiciones es completa ni exacta si queremos caracterizar al género cinematográfico documental².

² Entendemos por género, una categoría, taxonomía, clasificación que en cine ha dividido a la institución cinematográfica, el binomio institucionalizado: documental versus ficción. El consenso según la RAE para cine sería: "En las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido". (<https://dle.rae.es/?id=J49ADOi>) Asimismo, la teoría de cine cuenta con una fuerte tradición en teoría de géneros cinematográficos (Altman, 2000).

Retomamos aquí la definición teórica de documental con relativo consenso:

Llamamos entonces documental a un montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales. El film documental presenta casi siempre un carácter didáctico o informativo que intenta principalmente restituir las apariencias de la realidad, mostrar las cosas y el mundo tal y como son. [...] En términos de pragmática, la situación de recepción determina especialmente 'consignas de lectura' (Roger Odin) que llevan al espectador a adoptar una actitud 'documentalizante' más que 'ficcionalizante'. El documental solo plantea el problema del universo de referencia. Conciérne también a las modalidades discursivas, ya que puede adoptar las técnicas más diversas: film de montaje, cine directo, reportaje, actualidad, film didáctico, hasta film familiar. La evolución de la historia de las formas en el cine está presente para demostrar que las fronteras entre documental y ficción nunca son herméticas y que varían considerablemente de una época a otra, y de una producción nacional a otra. (Aumont y Marie, 1990, p. 67)

El cine documental guarda una relación variable con la palabra "documentar", tal y como la describe la Real Academia Española. Esta relación es a veces más estrecha o lejana de acuerdo con la obra y las necesidades estéticas y de desarrollo que considere el director. La relación variable del documental con la realidad ha dado lugar a grandes debates en el estudio de dos de las principales categorías cinematográficas: la ficción y el documental. De tal forma que la mayor parte de los estudiosos de los géneros cinematográficos coinciden en que a veces resulta muy difícil determinar con exactitud en algunas escenas en dónde empieza y dónde termina el documental y en dónde acude la ficción en la elaboración (véase Sánchez, 2012).

De acuerdo con Guzmán, en su artículo "La importancia del cine documental" (1997), los primeros documentalistas fueron grandes exploradores que pusieron en marcha expediciones laboriosas hacia los puntos más remotos del globo para filmar, por primera vez, culturas o acontecimientos que nadie conocía de cerca. Ejemplo de ello son los trabajos del norteamericano Robert Flaherty, el ruso Dziga Vertov y el británico John Grierson. Estos dos últimos concibieron al documental como una obra fundamentalmente didáctica, concepción que ha mutado desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. Es decir que para abordar esta mutación histórica, es pertinente bordear la historia del cine mundial, como la del cine mexicano.

El nacimiento del cinematógrafo y del documental cinematográfico

Antes de que se institucionalizaran las dos grandes categorías (ficción y documental) cuando se inventó el cinematógrafo (1895), éste surge como una máquina capaz de capturar la realidad. Los espectadores parecían aceptar todo como verídico; en ese sentido, Orellana escribía:

El cine como invento técnico nació con una pretensión ilusionadamente ingenua de convertirse en registro fiel de la realidad. En el seno de un caldo de cultivo positivista, en unos años de gran confianza en el proceso técnico-científico, el cinematógrafo llegó como la última y definitiva conquista cartesiana: finalmente el hombre había conseguido una forma de representación que conservaba intactas las relaciones físicas y matemáticas existentes en el modelo de lo real. La técnica cinematográfica reescribía clara y distintamente las proporciones, movimientos y características aparentes del instante físico real al que hacía referencia. Entre lo que sucedía delante de la cámara y el resultado filmico se suponía una inmediatez virginal, neutra, objetiva, incontestable, científica: la cámara no engañaba. El avance progresivo de dicha técnica, la incorporación del sonido y el color, así como el fecundo desarrollo de la profundidad de campo, el encuadre móvil y de los distintos elementos del lenguaje cinematográfico no hicieron más que contribuir a esta nueva impresión de reflejo exacto de lo notarial de lo real. El mito que dirige la invención del cine es el mito de realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista, ni de la irreversibilidad del tiempo. (Orellana, 2014, p. 1)

La reflexión de Orellana revela la necesidad ontológica de los seres humanos por capturar la realidad y al mismo tiempo pone de manifiesto la imposibilidad de aprehenderla ni siquiera por un instante; ya que tan solo nos queda interpretarla desde el arte, desde la ciencia, la religión, la historia, etcétera.

Los orígenes del cine documental están en el propio invento del cinematógrafo. Las imágenes de los hermanos Lumière (vistas) muestran la vida cotidiana en *Vue no. 91 Sortie d'usine*, ¿se trataba de los primeros documentales? No había entonces diferencia entre el término documental y el término de ficción. Bill Nichols (2013) asegura que el documental nace hasta el momento



en que tiene voz propia, es decir: el producir documentos exactos o registro audiovisual no es hacer documental.

Nació el cine, cuando, entre otros inventores, los hermanos Lumière crearon una caja de madera a la que adaptaron un objetivo y una película de 35 milímetros perforada, para luego hacerla rodar por medio de una manivela que permitía tomar fotografías instantáneas. Esas fotografías componían la secuencia de un hecho dado y se proyectaban luego sobre una pantalla. Allí estaba la primera película, aunque corta, de no más de un minuto, había llegado el arte, que además de revolucionar a otras artes, las contiene prácticamente a todas. Louis Lumière, desde 1881, hacía pruebas para captar el movimiento del humo de la lumbre de la basura de su jardín, a su hermano tirando un balde de agua o jugando con el perro. Con sus experimentos inventó la fotografía instantánea, la cual captaba el instante preciso de una acción dada, hallazgo que maravilló al mundo de aquella época. (Instituto Lumière, 2020)

Desde 1894, los Lumière empezaron a trabajar con una cámara nueva, la que colocaban enfrente de la entrada de su fábrica y, usando la manivela de su aparato, filmaban la salida de los trabajadores de la empresa. Así produjeron varias vistas de salidas fábricas. Preciosistas, como eran, realizaron tres versiones distintas antes de proyectarla en público en diciembre de 1895. Esto es, documentaron por primera vez una acción colectiva correspondiente a un hecho real, con actores de la vida real y escenas cotidianas: los propios trabajadores de la fábrica. Se había gestado el embrión del cine documental. Sin embargo, dado que la obra de los hermanos Lumière fue principalmente pionera como experimental, subrayo su innegable contribución al nacimiento de la cinematografía, de modo paradójico. Es decir, Cinématographe Lumière produjo un millar de vistas alrededor del mundo, entre 1895 y 1907, donde hay también contenido de ficción, por ejemplo, la puesta en escena de la *Vista no. 99 Le Jardinier (l'Arroseur arrosé)* (1895).

Sin embargo, Orellana con razón dice que "Regresando a los inicios del cine, en cierto modo Lumière hacia ficción, porque realizaba una sutil e inevitable manipulación añadiendo un cierto orden narrativo a las cosas, un filtro de racionalidad subjetiva en el sentido kantiano". (Orellana, 2014: 2)

Debemos tomar en cuenta el debate del Cine de los Primeros Tiempos (CPT), que capturaba la vida en vivo, y, posteriormente, se convirtió en documental, por lo que se requería de la mirada del cineasta, de una voz explícita, de un autor.

Quizá por eso no es sino hasta que Robert Flaherty crea *Nanook el esquimal* (1922) que el género se institucionaliza. Abordaré más tarde un debate regional para México y América Latina, sobre la aparición en modalidad consciente de la creación documentalizante, dada la calidad y la cantidad del cine de los pioneros y de la Revolución mexicana. Como ya se ha mencionado, Flaherty se

da a la tarea de ir más allá del registro, contando una historia, creando personajes y atmósferas. La voz del autor tiene una forma y un estilo y revela la posición del cineasta frente al mundo.

Nanook, el esquimal (1922) es considerado el primer documental en la historia del cine. Flaherty dirigió otras películas, entre ellas *El hombre de Arán* (1934) y *Lousiana Story* (1948). Flaherty realizaba sus obras con gran rigor, poco común inclusive en este género tan cuidadosamente tratado por la mayoría de sus creadores: "Con la cámara ve más allá de lo que ven los ojos humanos, llega hasta las cualidades interiores del hombre", solía expresar (Galán, 1985). De manera interesante, para este director, el documental no es necesariamente un espejo de la realidad. Y bajo esta convicción, él usa herramientas de lo que hoy conocemos como el género de ficción, para darle a las imágenes obtenidas un significado específico que atienda a una finalidad narrativa. Para realizar *El hombre de Arán*, considerada también como una de las grandes obras del cine documental, Flaherty vivió en una de las islas de Arán para aprender de la vida de sus habitantes.

Es la historia de la lucha del hombre contra la naturaleza para lograr sobrevivir; retrata la vida de un pueblo pescador, organizado con una concepción matriarcal. El hombre sale a buscar la comida, a pelear con la naturaleza y la mujer se encarga de mantener la vida en la casa, a través del cuidado de los hijos y los animales, con el fuego encendido y la siembra de la tierra. No había luz eléctrica, por lo que Flaherty y sus colaboradores instalaron un laboratorio portátil y una sala de proyección produciendo la electricidad con un motor de gasolina. El sonido, lo registraron en un disco. Esto viene al caso para destacar el hecho de que Flaherty era un apasionado u obsesionado del lenguaje audiovisual y de sus recursos técnicos para registrar hechos. Lo que habla de la autenticidad con que intentaba reproducir sus escenas, aún a costa de las mayores dificultades y usando procedimientos más que artesanales. El resultado fue una obra de gran calidad y en todos sus aspectos. Lo que muestra que la realización de un documental que retrata la realidad de un grupo humano no está peleada con la poesía, al contrario. Guerin relacionaba esta película con *La terra trema* y *Las Hurdes*: "recordando estos filmes, es inevitable pensar que el plano poético no excluye la dimensión crítica". (Galán, 1985)

Otra de las obras documentales de Flaherty que vale la pena mencionar como uno de los primeros grandes documentales es *Lousiana story*. Esta película fue producida por encargo de la compañía petrolera Standard Oil Company, lo cual reveló una limitación. Este documental tiene un cierto paralelismo con *Nanook, el esquimal*, al presentar también la lucha del hombre con la naturaleza, pero, a diferencia de *Nanook*, trata del enfrentamiento con la técnica para alterar el medio. La obra contiene muchos elementos de ficción, pero es un documental porque se pretende una representación fiel de la realidad, llevada a cabo en locaciones naturales. El filme refleja la forma de vida de la cultura

bayou, mezcla de la francesa y la criolla. Flaherty muestra cómo un espacio paradisiaco puede convertirse en una zona industrial, alejada de todo lo que sus habitantes aman en la naturaleza. Retrata a un joven cajún que vive en los pantanos de Louisiana, al lado de los animales. Su vida se ve seriamente afectada por la llegada de una compañía petrolera que inicia perforaciones en la región en donde vive, en busca del combustible. El filme fue realizado sin un aparente guion previo y las escenas se fueron armando durante el montaje.

Así se expone cómo desde sus inicios Flaherty recurre a elementos ficcionales. Debido a su trabajo como ingeniero mecánico, le tocó vivir un tiempo en las Islas Belcher del continente americano. Allí se familiarizó con el grupo de la etnia inuit y convivió con ellos por largo tiempo. En una de sus expediciones cargó con una cámara cinematográfica y realizó la toma de muchas imágenes en 30,000 pies de película. Sin embargo, estos registros filmicos ardieron en el fuego y fue necesario rehacer las tomas. Para completar su obra, vivió con Allakariallak y su familia, un hombre perteneciente a los inuit, quienes le enseñaron cómo era su vida cotidiana. Finalmente, realizó su obra *Nanook of the North* en 1922, la cual fue un éxito cinematográfico. Es una película considerada como uno de los primeros intentos de registro directo de la realidad en el cine, ya que se documentó la vida de este grupo. Sin duda *Nanook of the North* marca un hito en el desarrollo del cine documental. Así lo consideran muchos teóricos estudiosos de la cinematografía y sus producciones, notablemente John Grierson, uno de los teóricos cinematográficos que han hecho análisis sobre el documental, su historia, y la obra de Flaherty.

Cuando Flaherty realizó *Nanook, el esquimal*, se proponía –dicho en sus propias palabras– “representar la vida bajo la forma en que se vive” (documental); es decir “documentar un hecho real”. Según la historiografía tradicional y de acuerdo con Stephen Mamber (1976), el cine documental, cuando nació, tenía precisamente ese objetivo. Para lograrlo, es necesario que el creador realice una selección muy estricta de materiales, tal vez de forma más rígida que la que se utiliza para los filmes de espectáculo (Flaherty, 2005: 58). En esta selección, decía, hay que incluir la reconstrucción de escenas, y la dirección, en el sentido tradicional, de sujetos-actores como las que se realiza en un *casting*. Esto significa que la obra documental requiere del mismo cuidado, pericia y trabajo artístico –o muy semejante– que la de un filme de ficción.

Flaherty tuvo que partir un iglú a la mitad para iluminarlo adecuadamente, para la filmación de *Nanook of the North*. Recurrió también al método de caza, abandonado ya por los habitantes del Ártico, pidiéndole al protagonista que lo retomara para reelaborar una de las secuencias más famosas de esta obra. Estos dos *métodos* utilizados por el director muestran cómo la realidad puede ser filmada con verosimilitud y hasta cierta exactitud, pero alterando algunos de los elementos de las escenas, que permitan al espectador formarse, paradójicamente, una idea más clara, en este caso, de la vida de los esquimales.

Tomas del iglú, tal como están contruidos, serían prácticamente imposibles de realizar. Sin iluminación adecuada, la escena perdería interés y hasta visos de realidad y no mostraría realmente lo que es un iglú. Lo mismo puede decirse de las tomas de la caza. Al recurrir a la vieja forma de cazar, el director da una idea mucho más clara y dramática de lo que es la vida en esta región.

Como hemos visto, entre las varias intervenciones que Flaherty hizo durante la realización de su documental, hay algunas que tienen que ver directamente con elementos del género de ficción; por lo que se retoma la definición teórica bajo consenso de Aumont y Marie:

La acción de simular, la invención, la ilusión, la fantasía de una cosa imaginada. Lo que un sector de los teóricos de cine ha consensuado como: [...] una forma de discurso que hace referencia a personajes o acciones que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador (2006, p. 66).

Todas pensadas, desde luego, para lograr una obra más acabada, más redonda, que atrajera mejor la atención del público. La escena en la que se muestra una forma de pescar de este grupo, bajo el hielo del Ártico, se llevó a cabo usando un pez ya muerto que se puso debajo de la capa congelada para representarla. Estos grupos ya habían adoptado otra forma de pescar, pero a Flaherty le pareció que la manera antigua retrataba mejor su realidad. También Flaherty ilustra comportamientos del esquimal que ya no se llevaban a cabo en el tiempo de la filmación. Sin embargo, decidió que serían de alto interés para el público y los incluyó en su obra. Nayla, la esposa de Nanook en el filme, era una esquimal, pero mantenía una relación sentimental con Flaherty. Y el director la utilizó para actuar esa parte de la vida de los esquimales.

El documental como categoría cinematográfica se institucionaliza desde el siglo XX, a partir de que Grierson le diera a *Nanook, el esquimal* el nombre de género cinematográfico documental. El propio Grierson y otros como Hardy definieron esta obra como "el tratamiento creativo de la realidad" (Grierson y Hardy, 1979: 13).

Aunque ha habido profundos análisis que ayudan a redefinir el concepto de documental, casi todos los autores se aproximan de alguna u otra manera a la definición elaborada por Grierson y Hardy.³

³ Entre 1907 y 1922, con el declive de Cinématographe Lumière, existe cine considerado pre documental e incluso con rasgos de autoría (productoras notablemente de travelogues, por ejemplo). Sin embargo, se trata del CPT, del cual reenviamos al lector a las referencias pioneras en exponer la existencia del término en catálogos de la época. Pero, cuyo consenso actual es denominarlo cine de no-ficción o pre documental. Véase: Hertogs, Daan y Nico De Klerk (1997).

Así, con base en sus características, y las grandes aportaciones a la categorización del género documental, *Nanook, el esquimal*, con su gran valor cinematográfico se convierte en la génesis del término documental cuando John Grierson lo acuña para la obra de Flaherty.

A propósito del término y de la obra cinematográfica documental, vale la pena indagar en la historia de la filmación, ya que ésta conlleva, de nuevo, elementos de la ficción. Ya que cuando Flaherty vuelve de Toronto, luego de concluir el primer rodaje de la película, se le incendiaron de manera accidental 30 mil pies de negativo, aproximadamente 14 horas de material filmado. Más allá de la frustración sentida, el realizador se vio en la necesidad de recolectar fondos, entre sus amigos y familiares para regresar al polo norte y filmar todo nuevamente. Esta historia del material perdido se vuelve importante frente a la propia clasificación de la obra como correspondiente al género documental. Flaherty tuvo que pedir a Nanook puestas en cámara y en escena que ya con anterioridad había filmado. Es decir, debido a la relación del director con el personaje y su familia el segundo rodaje se llevó a cabo con indicaciones precisas como si se tratara de "actores". Esto es importante subrayarlo, porque tiene repercusiones en la calidad y el género de las escenas. Después de un largo trato con ellos, la relación de Flaherty con sus personajes era tan cercana que éstos podían desarrollar sus vidas ante la cámara sin inhibiciones, con lo que se consiguen resultados naturales y convincentes. (Rabiger, 2001, p. 38)

Cabe también mencionar que *Nanook* exhibe momentos donde deja ver la intervención clara sobre la realidad por parte del realizador: el momento en que llega Nanook del mar en su pequeño kayak (3:15 min.),⁴ donde en términos lógicos no podría haber salvo él mismo y, sin embargo, se bajan de la nave varios miembros de la familia (Nanook, Nanook hijo, Nyla y su pequeño bebé, Cunanyou y por último Comock, el perro). La secuencia produce hilaridad y simpatía en una clara apuesta por parte del realizador para conseguir un efecto de humor en el público.

Se ignora si en las primeras tomas que se incendiaron habría o no la secuencia del kayak, pero poco aporta el hacer especulaciones al respecto. Sin embargo, lo que sí resulta de relevancia es reflexionar acerca de lo que ocurrió a partir del material perdido. Para reponer su trabajo, el realizador recurrió a *retakes* (filmar de nuevo), lo que significa volver al lugar que ya conoce y volver a rodar con condiciones de luz y de espacio con mayor control que la primera vez. Se pueden, incluso, corregir errores previos que quizá pasaron desapercibidos en el primer rodaje. También necesitó volver a montar las mismas escenas, que ahora pudo modificar y perfeccionar y quizá agregar nuevas.

4 Edición utilizada *Nanook* DVD. Género: drama. Director: Robert J. Flaherty. Región code: DVD 0/All (Region free/Worldwide). Edición: Full Screen. Rating: G

Pudo dirigir a Nanook y a su familia como si se tratara de "actores", sugiriendo puestas en escena y puestas en cámara. Todo esto hace concluir que la primera obra cinematográfica que acuña el término del documental moderno abre de inicio el debate frente a qué es ficción y qué es documental.

Sin lugar a dudas la obra de Flaherty, uno de los grandes hitos y grandes obras maestras en la historia del cine, contribuye enormemente al debate sobre el concepto del cine documental. Muestra cómo desde el inicio de este género, durante su realización, se mezclan otros géneros que ayudan a hacer la obra más verosímil, más bella y, por tanto, de mayor interés para el público.

Para México, la producción documental de los años 20 es muy vasta como consignan las filmografías y carteleras del periodo, algunos de los cineastas que comenzaron a generar documentales en estos años fueron los franceses Carlos Mongrand y Enrique Moulinié y los mexicanos Salvador Toscano y Enrique Rosas. De esta etapa destaca en particular la compilación histórica de la Revolución mexicana. En este sentido, el debate sobre el cine documental es complejo de abordar, dadas las cualidades pioneras en el reemplazo consciente de archivo. Y, por ejemplo, pasa lo mismo con el cine documental de la vanguardia soviética de los años 20, con directoras como Esfir Shub y su reemplazo de archivos en películas como *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927).

Teorías del documental

En las tres obras mencionadas de Flaherty, el cine documental aparece más ligado a la realidad. Llama la atención que aún en estos trabajos pioneros, no solo los de Flaherty, incluyendo también los de Dziga Vertov y John Grierson aparecen las técnicas que se utilizan en el género de ficción. Como una suerte de "aviso" de lo que realmente el género de documental sería al paso de los años, a medida que ha alcanzado su madurez. Después, paradójicamente, los directores de cine documental descubrieron que podían filmar películas sin salir de su barrio. Hoy en día algunos lo hacen sin salir de casa, incluso con sus propias familias.

La mayoría de los teóricos acepta que una obra cinematográfica pertenece a alguna de las siguientes dos categorías:

- ♦ **Documental:** cuando hay registro directo de la realidad y no hay presencia de artificios actorales, de espacios y de dramaturgia.
- ♦ **Ficción:** cuando hay elaboración de dramaturgia, hay interpretación de actores y hay lugares y atmósferas elaboradas artificialmente.

Bill Nichols (1997) opina que ambos géneros, el documental y la ficción, comparten muchas características. Sin embargo, el documental sigue presentando algunas particularidades, diferentes de las de la ficción. Las cuestiones de control del realizador sobre lo que filma y las de la ética de la

filmación de actores sociales, cuyas vidas aunque están representadas en la película, se extienden mucho más allá del ámbito de ésta. Las cuestiones de la estructura del texto y las expectativas del espectador se relacionan con los tres ángulos desde donde parten las definiciones del documental: realizador, texto y espectador.

El documental es, entre las dos grandes categorías cine, el que conserva su esencia primigenia, como invento capaz de "capturar la realidad" y paradójicamente cargará en su quehacer la libertad y la prisión que le otorga la relación más directa con la realidad, frente a la ficción. Michel Rabiger, por su parte, propone que a partir del cine el objetivo es hacer lo visible significativo. El autor explora las diferentes definiciones de cine documental:

es sabido que el documental tiene por objetivo representar la realidad a partir de un punto de vista del autor, es por ello que existen una gran variedad de documentales sobre el mismo tema sin embargo cada uno de ellos es tratado o realizado desde el punto de vista personal por parte del director destacando diferentes puntos de vista y partiendo de una hipótesis. (Rabinger, 2001, p. 33)

La palabra documental denota una clase de filme que representa de una u otra forma una realidad o una actualidad. Las relaciones del hombre con el mundo en que habita, cómo vive la gente, qué es lo que quiere y cómo trata de obtenerlo; o los problemas, o soluciones, en las esferas económicas, culturales y de relaciones humanas. (Rabiger, 2001)

Lamet dice que el cine documental está basado en hechos, personajes y circunstancias "reales". Por lo tanto, está basado en una categoría cinematográfica vinculada con la realidad inmediata. (1975: 120)

Por su parte, José Martínez Abadía propone una definición de cine documental basada también en acontecimientos reales, pero donde existe una manipulación creativa en cuanto a la forma en que se presentan los hechos. Por lo tanto, el realizador no se limita a esperar que las cosas sucedan, sino que él mismo las provoca (1997: 145). Esa es la definición que más se acerca al análisis aplicado a las diferentes películas documentales estudiadas en esta tesis. Ésta se profundiza en un sentido de elaboración del lenguaje audiovisual con lo que Naime afirma que, para la realización del documental, es indispensable un guion elaborado y una idea filmica preconcebida, ya que se trata de un testimonio subjetivo de la realidad que le servirá al autor para demostrar su punto de vista. (Naime, 1987: 72-73)

Ciertos autores de documental expresan dicha conciencia para transformar la realidad. Notablemente al cineasta teórico documentalista Harun Farocki menciona que:

Todas las imágenes del mundo son el resultado de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando ésta sea un artefacto mecánico). Denunciar con calma y con inteligencia la violencia del mundo es patente en el ejemplo de persona quemada con Napalm y el tratamiento creativo de la realidad para no herir la susceptibilidad de los espectadores. (2013, p. 13)

Así lo muestra el documental *Fuego inextinguible* (1969), con una extrema puesta en escena con el director mismo a cuadro quemándose con un cigarro la piel a modo de ejemplificar los efectos de los bombardeos con Napalm.

El género documental se retroalimenta de otros géneros cinematográficos

Como lo hizo Flaherty en sus obras, la mayoría de los documentales muestra la gran flexibilidad del creador en cuanto a su mayor o menor apego a la realidad. En muchas ocasiones, el director recurre a la ficción para alterar o subrayar las condiciones de la realidad y destacar así situaciones particulares de la obra documental. En algunos filmes más recientes, los autores han empleado también al género de la animación en sus obras. *Agnus Dei: cordero de dios* lo ejecuta sistemáticamente, al poner en escena los sueños del protagonista con sus dibujos animados.

Sin embargo, así como el género del documental utiliza imágenes ficcionales, el cine de ficción también se ha apoyado muchas veces en las técnicas documentales para su producción. Por ejemplo, Robert Armstrong hizo en 1933 *King Kong*, la cual surge de las expediciones de Merian C. Cooper, quien fuera piloto en la Segunda Guerra Mundial y posteriormente periodista en *The New York Times*. Cooper se dedicó a realizar documentales de expediciones a sitios exóticos. En una de esas expediciones, en Komodo, Cooper capturó a un gorila y lo llevó a exponerlo en un zoológico en Nueva York. En un principio tuvo la pretensión de realizar un documental, sin embargo, aquel gorila murió al poco tiempo y aunque hubo la intención de volver a cazar a otro para rodar el filme, Cooper decidió experimentar con la técnica *stop-motion* y con un gorila construido, lo que dio por resultado una de las películas de ciencia ficción más emblemáticas de la historia del cine; una obra de ficción imaginativa y fantástica. Otras muchas películas ambientadas en la selva se produjeron en grandes patios, sin llevar la cámara a la selva real, lo que produjo imágenes falsas del mundo indígena y las culturas primitivas.



La mezcla de recursos en la producción cinematográfica ha dado lugar a un gran número de obras que aparecen como híbridos de tres géneros (animación, ficción y documental). Cada película presenta una mayor intervención de uno o de otro durante su desarrollo. Por tanto, al aplicar las denominaciones de *género*, incluyendo desde luego al documental, las obras deben analizarse cuidadosamente en su caracterización para definir, cuánto hay de uno y cuánto de otro. Esto es, para estudiar cada obra y colocarla dentro de tal o cual género, es necesario volver a mirarla sistemáticamente.

Como ya se mencionó, el cine documental tiene como marca de nacimiento a aquella que se caracteriza porque la obra ilustra o narra hechos con datos fidedignos; sin embargo, esta definición se queda corta, por las razones también expuestas sobre la hibridación entre los géneros en la producción de una película. Por lo tanto, el análisis y la discusión de los géneros, específicamente del documental, debe darse tanto desde lo cualitativo como desde lo cuantitativo. Para el análisis, las escenas deben catalogarse de manera particular, cuáles y cuántas de ellas narran hechos reales y cuáles son escenas de ficción o de animación, según el caso.

En el documental se presentan datos fidedignos sobre un hecho dado, pero no hay que olvidar que se ha discutido que estos datos también pueden aparecer en obras correspondientes al género ficcional. En el documental los datos fidedignos prevalecen, predominan a lo largo del filme; y éste está construido tomando en cuenta estos hechos de la realidad. Pero, por otra parte, no es suficiente que el documental ilustre hechos, ni siquiera los reales o los históricos. Ya que la documentación de los hechos se ve con mucha claridad en los *biopics* (películas biográficas) y en los llamados filmes históricos. Sin embargo, éstos no necesariamente corresponden con obras de la cinematografía documental. Por otra parte, aún el texto de historia más pragmático y apegado a una corriente positivista es a su vez, un relato que lleva implícitos puntos de vista del autor, por tanto, la subjetividad es inevitable al mirar lo sucedido. En forma interesante y compleja, a su vez, tanto los filmes de ficción, como la novelística y las obras de arte en general, dan datos fidedignos dentro del relato, acuden a la realidad para su desarrollo, es decir, documentan, pero no son catalogados como obras documentales de la cinematografía.

A partir de las reflexiones anteriores, y de mi experiencia y praxis como documentalista, propongo, en concordancia con varios autores (Nichols, Grierson, Farocki), que un filme documental es una obra que se centra en hechos reales, los ilustra, los refiere, los interpreta y, sobre ellos, elabora una construcción (la obra filmica) que, aunque acude a otros géneros cinematográficos, se basa principalmente en datos probados como reales. Tanto la propuesta como su desarrollo tienen en su núcleo el acontecer al que se refiere el documental.

Ahora bien, si se quiere precisar o completar más el concepto esbozado, puede decirse que una obra documental es, además de un registro de hechos, un registro filmico. Al hablar de registro filmico se incluye además del fotográfico y sonoro, el uso de medios no solo analógicos sino también digitales que se usan durante la toma y filmación y/o grabación del documental contemporáneo.

Guiados por el impreciso, pero indispensable, sentido común para el establecimiento de una categoría, es posible decir que realizar un documental es aproximarnos a la elaboración de una obra artística que contiene información, prueba de lo real (Niney, 2015). Es un documento basado fundamentalmente en la filmación de una realidad inmediata. Ésta se complementa con la veracidad de lo mostrado o del discurso desarrollado a través de la obra. ¿Hasta dónde y con qué matices e implicaciones puede sostenerse esta concepción? (Rojas, 2015)

Principios del cine documental de Grierson

A partir del estudio de la obra de Flaherty y su categorización como documental por Grierson, el cineasta y teórico realizó una reflexión interesante acerca de esta categoría. Ha generado un consenso académico indiscutible, cuando acuñó varios principios que caracterizan a una obra cinematográfica como "documental". Él los llamó "Postulados del documental" y son una referencia clásica en los estudios cinematográficos (Grierson, s.f.). Con base en los principios del documental de Grierson, es posible, sin lograr aún precisar el término con exactitud, definir la obra documental, tomando en cuenta los siguientes parámetros:

1. La posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena y el relato vivos.
2. El actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno, pues dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.
3. Los materiales y los relatos elegidos al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la

mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano. (Grierson, s.f.)

Estos principios constituyen un pilar del cine documental, porque a partir de ellos, el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) pueden ser explotados desde una forma artística, nueva y vital, para construir una situación estética. Basados en estos principios, se puede aprehender de manera sensible el universo humano, en concordancia con lo bello, lo cómico, lo trágico, lo sublime y demás categorías del mismo orden, donde las estructuras significantes, conceptuales y formales valen por sí mismas y desde luego por la forma en que el autor las interpreta.

Por tanto, además de las definiciones dadas anteriormente, se puede ubicar al cine documental como un arte que cumple con varias funciones y puede ser estudiado desde varias perspectivas: lo real, lo creativo, lo comunicativo, lo cognoscitivo, lo valorativo, lo bello, lo lúdico, lo informativo, etc. Y, desde luego, es plausible crear todas las combinaciones posibles, entre dichas funciones, dependiendo de la sensibilidad y la habilidad del director.

En su libro, *Introducción al documental*, Bill Nichols afirma que:

dada la vitalidad de la expresión, el espectro de voces, y la popularidad dramática en el cine documental, bien podríamos ponernos a pensar respecto a qué, si tal cosa hubiera, tienen en común todas esas películas. ¿Se ha ampliado la interpelación del documental al acercarse a las películas de ficción por el uso de una música más atractiva, para realizar recreaciones y encuentros escenificados, secuencias o películas enteras basadas en la animación, retratos de personas fascinantes y la creación de historias envolventes?, ¿o siguen siendo una ficción diferente a todas las demás? Esto es, ¿cuenta historias que, aunque similares al largometraje de ficción, no dejan de ser distintas de él? (2013: 26)

Definir al género documental de manera concisa y completa quizá sea una tarea demasiado ambiciosa. Es fundamental al menos observarlo y emprender su análisis. A pesar de que el documental es un género que no ha tenido una definición precisa. Esto contrasta con el género de ficción, el cual resulta más simple de definir y categorizar. De forma interesante, la definición que Grierson dio al documental desde los años treinta, sigue siendo útil y vigente: es "el tratamiento creativo de la realidad" (Grierson y Hardy, 1979, p. 36). Sin embargo, esta definición conlleva debates intrínsecos. El uso de la palabra creativo da por sentado que se puede inventar o crear y luego

combinada con la palabra realidad hace referencia a hechos relacionados como el periodismo y/o la Historia.

Análisis sobre las fronteras difusas entre el género documental y el de la ficción

Nichols llama la atención sobre como en las películas de ficción se tratan hechos reales con gran rigor histórico como *La lista de Schindler* (1993), y notablemente en *JFK* (1991), donde se utiliza el pietaje⁵ documental de Abraham Zapuder; película amateur en que el presidente estadounidense es asesinado a balazos. Así, las narraciones son fundamentalmente alegorías que crean un mundo que sustituye al otro, al histórico. Bill Nichols también dice que "en una alegoría o parábola todo tiene un segundo significado; los significados superficiales constituyen por lo mismo un comentario encubierto sobre personas, situaciones y eventos reales" (2010: 27). El teórico del documental (desde 1977) provoca el debate respecto a la categoría. Ya que al realizar un documental es necesario hacer una interpretación de la realidad para construir, por medio del lenguaje cinematográfico, una narración que también se sirve de alegorías.

A partir de estas reflexiones, interesa, en este debate vigente sobre la definición del documental, focalizar la atención en las fronteras difusas entre el documental contemporáneo mexicano respecto de la ficción (véase Sánchez, 2012). Se considera que los documentales elegidos son una muestra emblemática del cine mexicano contemporáneo para enfrentar dicha problemática. Este análisis pondrá el énfasis en la puesta en escena y la estructura dramática, la cual da el andamiaje al tema, a los personajes, a la situación, a la esencia y a la dramaturgia cinematográfica.

La ficción y el documental parten de la realidad como base para el proceso creativo. No podría ser de otra forma. Todo lo reflejado en el arte está en la realidad, esto no podría ser diferente en la cinematografía. Como consecuencia directa, ambos géneros compartan metodologías, estructuras, tecnologías y la parafernalia propia del quehacer cinematográfico. En esta investigación se analizan las herramientas de la ficción aplicadas a siete documentales mexicanos contemporáneos. Este estudio permitirá profundizar en el proceso de creación del documental y desentrañar las técnicas comunes de este género con la ficción, usadas por los creadores de las obras seleccionadas.

El cine directo y el cine verité

En la búsqueda por las formas para acercarse de manera fidedigna a la realidad, aparecen las corrientes del cine directo y el cinéma *verité*.

5 La organización y ubicación del material en la película, según su longitud en pies y fotogramas.



La intención a la hora de tomar las imágenes es situar las cámaras en forma tal que solo registren “fidedignamente” los hechos y no alteren la realidad. En estos trabajos, el cine aparece más antropológico, más de observación, enfocado en captar la forma de vida de los grupos humanos de diferentes partes del mundo. Uno de los principales impulsores de esta corriente fue Richard Leacock, colaborador de Flaherty, y sin duda el trabajo de Leacock está influenciado por su obra.

Supone, en la década de los sesenta, una serie de cambios en el terreno del cine documental, transformaciones que alterarían el curso de su historia. Nuevas técnicas, nuevos acercamientos, nuevas temáticas y nuevos sujetos irrumpen, alterando la concepción misma del documental, a la vez que se presentan nuevos obstáculos en la representación de la realidad, dejando atrás la visión antropológica con la que se le asoció unos años antes.

En contraposición al uso del documental como medio de propaganda, hay una búsqueda por las formas para capturar la realidad. Esto está íntimamente relacionado con la manera de utilizar el equipo fotográfico. Surgen dos corrientes importantes: en Estados Unidos, los hermanos Albert y David Maysles junto con otros cineastas, como Fred Wiseman, desarrollaron una manera de hacer cine muy particular, el observacional. El cual consistía en registrar la realidad interviniendo en ella lo menos posible. Su intención era captar los acontecimientos en su fluir natural. A esta forma de hacer cine se le conoce como “cine directo”. Las imágenes se levantaban de manera informal, sin iluminación especial e intentando mantener la neutralidad durante las tomas para no influir en la selección de los eventos que mostraba la propia realidad. Esta corriente cinematográfica alude a la pureza del procedimiento, pero sus críticos apuntan, con razón, que la sola presencia de la cámara modifica el comportamiento de los participantes.

Al mismo tiempo surgió el “*cinéma vérité*”, cuyo iniciador fue el francés Jean Rouch, con la voluntad de hacer documental buscando una relación con la realidad de forma directa y “no intervenida”. Sin embargo, el propio Rouch pronto comenzará a introducir nuevos métodos, como hacer de la cámara una especie de actor y sujeto activo en la narración de la película. Similar a lo que le sucedió a Flaherty durante su filmación en *Nanook, el esquimal*, Rouch descubrió que si fomentaba la relación entre el director y los actores, el director podía ser el catalizador de las acciones que le interesaba poner en pantalla. Por tanto, no tuvo problema en aceptar y llevar a la práctica que director y participantes compartieran el protagonismo en la obra. Con ello, además, podía provocar ciertos hechos que le interesaban y buscar los mejores momentos, sin esperar en forma pasiva a que estos sucedieran.

Rouch realizó un tipo de películas que él mismo denominó como etnoficciones, y que consisten básicamente en la improvisación de escenas, de historias y de

situaciones con algunos de sus amigos en África, principalmente. Las películas de esta etapa destacan por el hecho de oscilar entre el estudio etnográfico y la fabulación, por ser tanto un impecable retrato de las transformaciones del África Negra, como una crítica severa de ciertos temas occidentales sobre esta zona, así como de los efectos del colonialismo europeo. En estas películas, Rouch innovó con una cantidad considerable de recursos cinematográficos que, como lo reconoció Godard, ejercieron una gran influencia en la *Nouvelle vague* francesa. (Canals, 2016, p. 4)

La obra de Jean Rouch es importante para varias disciplinas, desde la antropología, la sociología, la historia y, desde luego, la cinematografía. Sus producciones son un retrato de lo que era el África del siglo XX, así como de sus cambios. Los efectos del colonialismo, sus esfuerzos por independizarse y las condiciones que imperaban en este continente, están documentadas en la obra de Rouch. Además de todo esto, estas obras tienen una estética que llama la atención por su calidad y su fuerza. Sus obras reúnen el rigor científico con la inteligencia y la creatividad de su autor, la fuerza de la lógica y la fuerza de la estética. La imaginación, para él, se vuelve un ingrediente sustancial del conocimiento, y también la construcción artística sin la cual, en materia humana, no puede lograrse el verdadero saber.

De forma interesante, Rouch comparte su material filmado con quienes participan en la obra. Lo que el creador busca y logra es una “retroalimentación” con sus propios actores y colaboradores. Rouch llamó a esta técnica “etnodiálogo”. Los métodos y técnicas del Rouch son considerados fundamentales para el conocimiento antropológico y también como una gran aportación al lenguaje cinematográfico. Su obra está considerada como el pilar del documental etnográfico.

Barnouw en su obra *The Documentary: A History of the Non Fiction Film* (1993) resume muy bien las diferencias entre estos dos tipos de documentales, realizados con diferentes técnicas y aproximaciones:

En el Cine Directo:

1. La cámara es un testigo de una situación de tensión y espera hasta que la crisis se produzca.
2. Se apela a la espontaneidad, a lo que el azar les arroje, sin tener control o intervenir en las situaciones.
3. El realizador aspira a ser invisible.
4. El cine directo hace el papel de espectador de lo que acontece.
5. Encuentra su verdad en hechos asequibles a la cámara.

Mientras que en el Cine Verité:

1. Se precipitan o se provocan los hechos o las situaciones de tensión.
2. El director es abiertamente un participante.

3. Se interviene en las situaciones y si hay necesidad se modifican.
4. El director adopta el papel de provocador del acontecimiento.

Una de las características predominantes del documental es la centralidad del sujeto humano en los relatos, por lo tanto una de las preguntas que necesariamente debemos hacernos es: ¿qué grado de incidencia, qué protagonismo tiene el dispositivo cinematográfico sobre los sujetos representados? Llama la atención que cuando se discute al documental y su relación con el referente profilmico,⁶ más específicamente cuando se postula que todo cine es ficcional, suele mencionarse la presencia de la cámara, pero se hace hincapié únicamente en la figura del fotógrafo y en el recorte que éste realiza mediante el encuadre y no se repara prácticamente en la influencia que el dispositivo tendría sobre el accionar de los protagonistas, o en la idea o guion previo al rodaje, o en el propio montaje.

La mayor parte de los autores está de acuerdo en que la total fidelidad de los hechos reales prácticamente no es posible. El propio montaje de la obra, la subjetividad del realizador, la interpretación en el momento de los personajes, la influencia de la presencia de la cámara y otros factores más modifican la realidad que se quiere registrar con exactitud. El documental, como la ficción, y como cualquier obra de arte está permeada de la inseparable subjetividad del realizador, intervenida por los sentimientos humanos, aunque dé la apariencia de objetividad y tenga toda la verosimilitud necesaria. Refleja el espíritu de los hechos más que su realidad exacta.

Así, se puede decir que en el mundo francoparlante, primero y después en el angloparlante, apareció la concepción del cine como un tipo de sistema lingüístico. Se hizo necesario un análisis riguroso para realmente comprender cómo es que al ser una práctica lingüística y estética, es a la vez un hecho social. (Lanza, 2013)

Las reflexiones anteriores nos llevan a entender que "documental" es un término complejo y suele estar definido siempre por cuestiones de poder y de control de la realidad. Conlleva, además, a profundos debates teóricos sobre los géneros y las fronteras de ficción y documental, sus categorizaciones, distinciones, similitudes y sus diferencias. Es muy importante mencionar que ninguna definición abarca todos los documentales a lo largo de la historia. Por lo tanto, los grandes teóricos han rechazado el intento de establecer una definición única y optan por una aproximación: "El documental no es ninguna única cosa. Podemos emplear esta historia cambiante de lo que se considera como documental como un signo de la cualidad variable, de final abierto y dinámica de la forma en sí misma". (Nichols, 2001: 25)

6 En el cine todo aquello que está dispuesto para ser grabado, es decir, todo lo que queda delante de la cámara, incluyendo por tanto decorados como actores, etcétera.

Conceptos sobre el documental: Carl Plantinga en contraste con Bill Nichols

Los intentos por conceptualizar el género los enriquece. Plantinga, por su parte, identifica al género documental como "una institución proteica constituida por textos, una comunidad de profesionales y unas prácticas convencionales sujetos al cambio histórico". (1997, p. 13)

Los hacedores de documental, así como quienes dan el apoyo para producirlos y distribuirlos parten de ciertos supuestos y expectativas. Así se forman comunidades, festivales de cine documental, donde se exhiben muestras, se compran y se venden películas, se debate acerca de la forma en que están hechos. Destaco la continuidad del Festival Internacional de Cine de Amsterdam (IDFA), Festival de Cine Yamagata (Japón), Festival de Cine Documental Hotdogs (EUA), por mencionar algunos. Los documentalistas, distribuidores, público especializado y exhibidores de cine documental hablan un lenguaje común respecto al propio término, tiene vocablos y jergas propias, sin embargo, la variedad de temas y de estilos de documentales hace que el término nunca se refiera a una única forma o contenido.

El documental comienza con la representación concreta de personas, lugares, situaciones y acontecimientos, pero su éxito depende en mucho mayor grado de su capacidad para introducirnos en la deducción de enseñanzas de mayor calado, perspectivas más amplias o conceptos más generales a partir de los detalles que nos ofrece. Cada montaje o corte es un paso hacia delante en la argumentación (Nichols, 1997, p. 60). Es interesante la propuesta de la importancia del argumento en el quehacer documental que formula Nichols, ya que concibe éste como una relación entre el cineasta y el personaje o la situación:

yo te hablo de el, yo te hablo de ellos [...] formas de relación entre el realizador y el sujeto que plantean una cuestión de poder, de responsabilidad y de deber en el caso de la aproximación y formación de los argumentos en la escritura del texto o del guion. (Nichols, 2013, p.13)

Como ya he expuesto, es del dominio público definir el documental como una película que trata de la realidad, con personas reales, sin embargo, el punto de vista del cineasta permeará siempre la forma en como esta "realidad" sea presentada. Por medio del documental se transmite una nueva perspectiva de la realidad. Por su parte, Plantinga (1997) no considera que lo primordial de la no-ficción sea la transmisión de argumentos, como sostiene Nichols, sino la aserción de que el mundo representado es verídico, es decir, la organización del lenguaje audiovisual en la obra debe fundamentarse en un tratamiento veraz sobre el mundo.



Los dos teóricos del documental parten de un debate que sigue sin arrojar conclusiones puntuales. Por un lado, Nichols basa su teoría en la misión del cineasta al construir una realidad social. Y por el otro Plantinga adopta una visión distinta en su teoría, lo esencial en su concepción no es la misión social del documental, si no la representación del mundo histórico, aunque el éste ofrezca una interpretación personal del mundo; ya que el cineasta deberá poder afirmar que dicha interpretación es veraz.

Esta comprensión del cine documental se basa en la manera en que conciben el cine de no-ficción y su relación con el mundo, el cineasta y los espectadores –los tres elementos que se entrelazan en el triángulo comunicativo también aplicable al documental. (Nichols, 2013, pp. 61-64)

Se toman así en cuenta algunos elementos que caracterizan al documental, distinguiéndolo de la ficción y su finalidad. Plantinga compara la triple definición propuesta por Nichols, con la caracterización realizada por los atributos que cada autor señala como definitorios o por lo menos como comunes. (Plantinga, 1997, p. 134)

Ambos autores proponen formas distintas para conceptualizar el género documental. Los dos parten de un origen que tiene que ver con lo verdadero, lo veraz, lo que se relaciona de manera "directa" con la realidad y lo que el cineasta le dice al espectador que se trata de acontecimientos reales. Ambos teóricos coinciden en tomar en cuenta al espectador al momento de elaborar sus teorías. Sin embargo, poco analizan (ambos autores) el estado metafórico de la realidad que se plantea en las obras documentales a partir de la realización de los diferentes autores. En este proyecto de investigación me propongo analizar y estudiar la resignificación de la realidad o el estado metafórico de la realidad a partir del género documental en los siete documentales mexicanos.

¿Por qué tanto Plantinga como Nichols se quedan cortos en relación con la definición de cine documental? No consideran ni la puesta en escena ni la dramaturgia en su análisis. De manera que no existen pocos métodos de acercamiento al proceso de creación en el cine documental comparado con el cine de ficción. El cine ha desarrollado un lenguaje propio con estructuras espaciales y temporales enmarcadas en la pantalla. Dice Tarkovski, en *Esculpir en el tiempo* que el cine es una realidad emocional. Y como tal el espectador la concibe como una segunda realidad. Esa mirada del autor estará sujeta a como percibe la realidad de manera propia y subjetiva, de acuerdo con su historia, hábitos, costumbres, valores, posturas ideológicas, políticas etc. Por lo tanto, ese sentido de igualdad, de justicia o de injusticia estarán sujetos a ese orden que el autor propone y por su parte el espectador acepta o rechaza, en

la medida que empatice con el argumento asimila de la pantalla. Lo cual hace que el cine se convierta en una herramienta de cambio social.

En el cine se revelan los rasgos característicos de una cultura, es un arte de representación que pone en evidencia quienes son los individuos que representan determinada sociedad, cuáles son sus formas de relación, su manera de vivir, de pensar, de amar, de odiar, etc. Dicha exposición de la cultura, entendida como conocimientos, costumbres, saberes de diferentes grupos humanos, puede ser en un sentido crítico o no, lo cual puede provocar cambios en la forma de pensar de un colectivo.

Visto el cine desde esa óptica, el tema está en cómo está narrado, cómo representa la realidad, cómo orienta la propia percepción del mundo. Entender la representación del universo o de la realidad a través del cine requiere de entender la postura del autor y la postura de los espectadores.

¿Hay diferentes categorías, modelos, estilos, modos de cine documental?

«Evocar una historia es imprimir visos de verosimilitud a nuestra fantasía». La vida es bella (Roberto Benigni, 1977)

Una manera común y corriente de explicar el surgimiento del documental implica la historia del amor del cine por la superficie de las cosas. Su extraña capacidad para capturar la vida tal como es, una capacidad que sirvió como sello distintivo del primer cine y de su inmenso catálogo de gente, lugares cosas, recolectados en todo el mundo. Como la fotografía, antes que el, el cine era una revelación. La gente no había visto nunca imágenes que poseyeran tan extraordinaria fidelidad respecto a los objetos. (Nichols, 2013, p. 146)

Contar una historia requiere de un orden dramático, de elegir entre el caos anárquico de la realidad, de aquello que amerita ser contado, de crear la ilusión de lo real, el arte no existe salvo por esa elección.

Por otro lado, el documental está unido a la palabra "memoria" y dice Jacques Rancière que no es un conjunto de recuerdos de conciencia. "Una memoria es determinado conjunto, determinada ordenación de signos, de rastros, de monumentos..." (2005: 182). El cine documental recupera a partir de la realidad la memoria, pero la codifica y la resignifica. Sin embargo, "la ficción no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal. La ficción es la construcción, por medios artísticos de un sistema de acciones representadas, ensambladas de signos que responden a un orden". (2005: 182)

Una película documental no es lo contrario a una película de ficción, porque nos muestre imágenes captadas de la realidad cotidiana o documentos de archivos sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para una historia inventada. Simplemente, para éste, lo real no es un efecto que producir sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción, disociándolo de eso que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad.

Lo olvidado, lo negado o lo ignorado que las ficciones de la memoria pretenden testimoniarse opone a esa realidad de la ficción que asegura el reconocimiento como en un espejo entre espectadores de la sala y las figuras de la pantalla y las del imaginario social. (Rancière, 2005, p. 183)

Aquí se juntan las tres condiciones de Nichols, pero expuestas de forma más contundente y profunda. El cine documental puede ser una modalidad de ficción más homogénea, porque quien concibe la película es también quien la realiza. Más compleja porque encadena o entrelaza una serie de imágenes heterogéneas:

El cine documental siempre ha permanecido cautivo entre las ambigüedades del cinema vérité, los giros dialectos del montaje y el imperialismo de la voz de su amo, voz generalmente off, que con su continuidad melódica reproduce los encadenamientos de imágenes heterogéneas o puntúa, paso a paso, el sentido que debe leerse en la presencia muda de estas, o en sus elegantes arabescos. (2013, p. 192)

Pero esta ficción de la memoria elaborada por medios artísticos, invariablemente escondida por esa voz que nos dice que no hay que olvidar cierta imagen que es preciso relacionarla con esa otra, mirarla más de cerca, releer lo que nos da a leer [...] El documental incurre una y otra vez en esa remisión de una imagen o montaje de imágenes que deberían hablar por sí mismos a la autoridad de una voz que garantizando el sentido debilita la imagen. (Nichols, 2013, p. 195)

De este modo, la ficción de la memoria se reduplica hasta el infinito y el documental se confiesa más que nunca como la afirmación de una poética romántica que revoca toda aporía del fin del arte. Mucho se ha discutido, pero no tanto se ha escrito sobre las dos caras de la moneda del cine: ficción y

documental. Las aportaciones teóricas y prácticas de Orellana cuando cita a Tarkovski son fundamentales; al respecto:

Una vez que hemos dejado claro que partimos de una concepción icónica del cine, entendido como signo y no como calco de la realidad, la cual también es a su vez, ícono, signo del misterio del ser, conviene que nos fijemos también en una distinción algo equívoca entre el cine realista y el cine de ficción. Para ello pensemos en un ejemplo: cuando Lumière filmó la llegada de un tren a la estación de La Ciotat ¿estaba haciendo ficción o representando la realidad? Probablemente las dos cosas. Por un lado, indudablemente, registraba aspectos de la realidad que ocurrían frente a la cámara, pero por otro, en el mismo hecho de la elección de un lugar concreto donde colocar la cámara, una altura determinada, unas lentes y no otras, un diafragma preciso [...] Lumière introducía un punto de vista subjetivo y dominante que se imponía sobre cualquier percepción legítima de esos citados aspectos de la realidad. Esa elección era ya selectiva y por tanto suponía una cierta interpretación o condicionamiento perceptivo de los hechos que iba a filmar. Es lo que Tarkovski quiere decir cuando afirma que el observar presupone una selección, el director afirmaba que sólo cuando la imagen filmica logra desvelar ese "algo" que hay más allá de sí, se despierta la sensibilidad del espectador [...] "cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente sino que tan solo se insinúa algo que tras ese plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida. Pero solo una mentalidad ridículamente positivista es capaz de creer y mantener que el cine refleje fielmente la realidad, por que eso supone reducir la realidad a un factor de su apariencia, a un código, e implica una reducción del cine a un mero producto de relaciones materiales y estructurales encerrado en el estrecho perímetro de sí mismo. Mucha literatura estructuralista de los años sesenta ha contribuido a esta reificación y objetivización del cine que supone un grave empobrecimiento de su verdadera dimensión artística y antropológica. (Orellana, 2003, pp. 89-90)

En el cine documental el acontecimiento filmado es de naturaleza humana. Este parecido a lo real hace que su potencialidad significativa se multiplique.

Es un género que aún tiene grandes posibilidades de expresión creativa, un amplio campo en el terreno de lo experimental aún sin explotar. Y sobre todo una poderosa arma de ordenamiento de "lo real" en el imaginario colectivo. Se vuelve interesante la experiencia del cine documental contemporáneo por la trascendencia de los temas primordialmente sociales y el impacto en el espectador, así como en la escritura del archivo histórico de un país.

En la medida en que el espectador aprende los signos será capaz de leer el discurso con mayores niveles de profundidad y análisis. Por otro lado, la lectura de estos signos depende de las experiencias y *expertise* de quien los observa, se convierte en un diálogo director-espectador. El signo representa, asocia, sustituye, indica, aleja o acerca a lo textual o a lo evocativo, remite a otro plano de lo real y se convierte en parte del lenguaje cinematográfico. ¿Cómo han cambiado los signos de los inicios del cine documental al cine documental contemporáneo? El documental, como la vida está en constante cambio, es un pozo sin fondo de inspiración, es y será siempre la riqueza de un signo vivo.

Las aporías en el cine documental

"Los filmes son aburridos porque, a veces, lo que se muestra es casi una copia de la realidad." Joris Ivens (Céspedes, 1997)

Siempre que doy clases de cine pregunto: ¿Cuál es la diferencia entre documental y ficción? ¿Qué es lo que caracteriza al documental? La respuesta al unísono es: "retratar la realidad". A partir de esta respuesta me han surgido varias preguntas: ¿cuál realidad?, ¿desde qué perspectiva?, ¿es real o verídico? ¿qué es lo real, lo verdadero y lo verosímil? En los conceptos sobre verdad (un sistema de valores) y lo verosímil (aquello que puede o no ser verdad, pero lo parece), es más o menos fácil llegar a un acuerdo, lo que no sucede con el concepto de *realidad*, definición que nace pegada al documental.

Como señala Aída Vallejo, en su ensayo *La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental*: "La realidad a la que se hace referencia en el documental, siempre va a ser más compleja, más amplia que su representación en el filme" (Vallejo, s.f.). Además, nos habla de cómo, a pesar de estar basada en la realidad, no se puede hablar del cine documental como una estampa fiel de ésta. Ella ocupa el término "pacto de veracidad", que condiciona la recepción del documental y su lectura. El pacto de veracidad consiste en una negociación de la lectura del filme que se produce en el espectador y el texto fílmico (esta es la relación del espectador con el tema documentado) y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica (es decir, la clasificación como género documental que asigna la industria). (Vallejo, s.f., p. 84)

Pero ¿qué nos pasa como espectadores cuando vemos un documental? Bill Nichols lo explica en su libro *Introducción al cine documental*: "sentimos una cierta fascinación cuando somos testigos de las vidas de otras personas que parecen pertenecer al mismo mundo histórico que nosotros". (Nichols, 1997, p. 14)

A diferencia de la ficción, en el documental el espectador comienza a hacerse muchas preguntas desde dónde y cómo está rodado, él sabe que hay un equipo de rodaje retratando la realidad del mundo histórico que conocemos, en una ficción nunca se cuestiona dónde o cómo está rodada. Ante un documental, el espectador le asigna un valor de realidad a lo que ocurre ante la cámara.

Aída Vallejo nos habla de niveles (o fases) del relato documental:

5. La realidad (o mundo histórico)
6. La realidad del rodaje
7. Lo profilmico (ya sea realidad o reconstrucción)
8. El mundo proyectado (que equivaldría a la historia o universo diegético)
9. El discurso (el filme documental)
10. La proyección (lectura del espectador)

En cada una de estos niveles se va "transformando" la realidad, empezando por el fragmento de realidad que queramos retratar (nivel 1), la utilización del equipo de imagen y sonido invaden el espacio donde se desarrolla la historia y lo alteran (nivel 2), la materialización audiovisual a partir de la elección de lo que se ve y se escucha en cámara a partir del rodaje (nivel 3), el mundo proyectado (nivel 4), reconstrucción del mundo real (nivel 5) y, por último, la lectura del espectador al saber que lo que está viendo es un documental (nivel 6).

Margarita de Orellana resume en una frase todos estos niveles: "para aceptar sus imágenes como reales, era necesario, reconstruir, rehacer aquello que él había visto al desnudo y había querido presentar fielmente al público". (Orellana, 1997, p. 36)

El documental no se hace en la realidad, se hace a partir de la realidad del rodaje. Ahora, ¿cuáles son las aporías o paradojas del cine documental? Jean-Paul Colleyn (1993, pp. 66-67) habla de la subjetividad del cine documental: "en la imagen filmada, no hay de real más que dos cosas: lo que nosotros hemos querido incluir y lo que se encuentra allí a pesar de nosotros". Vallejo complementa esta idea al hablar sobre la selección de los fragmentos de la realidad incluidos en un documental: "lo que se selecciona pasa a conformar la historia, y lo que no se graba pasa a desaparecer de la historia contada (aunque en la realidad del rodaje estuviera bien presente)". (s.f., p. 91)

La historia en el documental es el fragmento de la realidad filtrado por los autores, y dependiendo del estilo que utilicen para retratar la realidad será el grado de interacción de la cámara con el hecho a retratar.

Un documental puede mostrar una historia donde no existen las cámaras (es decir, las personas a documentar nunca se enteran que están siendo filmadas) ni se está realizando una filmación (como pretende muchas veces hacer el cine observacional), pero también puede construir (haciendo obvio para los participantes el equipo de filmación) ese mundo que se proyecta en la pantalla como parte de un proceso de filmación (como hace el cine reflexivo). (Vallejo, s.f., p. 95)

Dependiendo del estilo de documental que se busca crear existe una paradoja que en un principio parecería que se contraponen, pero no es así: si el dispositivo filmico aparece o no, si no aparece hace más fluida la narración y construye una estética realista al estilo de la ficción, y esto crea una sensación de falta de sinceridad. Y, por otro lado, si aparece el dispositivo filmico, la historia se ve mediada y no hay acceso directo a esa realidad desde nuestra identificación de nuestra mirada con la del lente de la cámara.

Para terminar, la realidad no tiene que parecerse a la realidad, sino a su significado o al uso de alegorías a las que recurra, porque accedemos al mundo a través del discurso y no de la experiencia o nuestra experiencia de la realidad. La manera más clara de entender esta idea es conocer algunos ejemplos de los diferentes modelos de documentales: el expositivo se centra en presentar un hecho ante el espectador, su principal función es informar, *Nanook of the North* de Robert Flaherty es un ejemplo de este modelo.

En el modelo de observación, la cámara interactúa con los protagonistas. Nichols alude al trabajo de Wiseman con su documental *Hospital* (que explora las actividades diarias de las personas en el Metropolitan Hospital Center) para ejemplificar esta modalidad.

En el documental interactivo el realizador decide interactuar con los otros, un ejemplo sería *Harlan Country, USA*, de Barbara Kopple.

El reflexivo desplaza su foco de atención del ámbito de referencia histórica a las propiedades del propio texto, es decir, expresan la conciencia de sí mismos, un ejemplo sería *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov.

Los géneros dramáticos dentro de la estructura documental

Las clasificaciones son difíciles y se complican más cuando la propia definición del documental ha sido variable con el tiempo y adaptable según el contexto. Ya nombraba Nichols (2013) esta capacidad de fluidez como algo digno de celebrar, con formas dinámicas y en constante evolución.

Pero también afirmó que aún con estas fronteras fluidas se pueden llegar a hacer distinciones. Las categorías son funcionales, tanto para la industria cinematográfica como para su realización y análisis.

Nichols propone dos categorías amplias para caracterizar los diferentes tipos de películas documentales: el primero, como modelos preexistentes de no ficción, donde se adoptan modelos como el diario, la biografía o el ensayo, que sigue la tradición multifacética de discursos de no ficción. El segundo sería de modos específicos, cinemáticos. "Los documentales seleccionan y ordenan sonidos e imágenes de maneras específicas, utilizando técnicas y convenciones específicamente cinemáticas. Estas formas no preexistían al cine". (Nichols, 2013, p. 173)

A su vez, este último es subdividido en seis modos de representación documental: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y expresivo. Nichols deja en claro que estas categorías no son una genealogía, sino una sugerencia de cualidades distintivas, más que un orden o unas jerarquías rígidas.

Las listas de categorías son infinitas dependiendo de las y los autores, otras formas de segmentar podrían ser por formato, soporte, duración, objetivo, estilo, estética, tipo de producción, estructura, género, entre otras.

Füguemann sugiere clasificar una película "por lo temático, su contenido y la emoción que despierta en el público. Los géneros son un racimo de películas (corpus) que comparten temas y estructuras específicas, ciertos atributos que las hacen pertenecer a un grupo". (Füguemann, 2005, p. 45)

Los géneros se construyen a partir de convenciones sociales y responden también a una expectativa del público en relación a su contenido, por lo que de igual manera es algo que muta y rara vez se mantiene "puro", sino al contrario a veces se llegan a interconectar o se generan nuevas propuestas que surgen a partir de sus hibridaciones.

Sánchez Noriega (2000) ofrece una clasificación de los textos filmicos que responde a este entendimiento, dividiendo en tres grandes categorías: géneros canónicos, géneros híbridos y ciclos intergenéricos o intergéneros.



Son los géneros canónicos los que interesan en esta investigación (aunque algunos autores consideran que más que géneros, son una forma de narrar) que abarcan la comedia, el *western*, el musical, el terror, lo fantástico, la aventura y la acción, lo criminal, lo bélico y el drama; es sobre esta última categoría que se focaliza el presente trabajo.

La cinematografía se nutre de las otras artes, como la literatura, que desde la *Poética* de Aristóteles se dividía en dramas y comedias. Algunas clasificaciones de la literatura universal han dividido en tres géneros literarios principales: épico, lírico y dramático, que a su vez han encontrado otras subdivisiones.

Según la clasificación de la literatura mexicana, María Edmée (en Fügemann, 2005), el género dramático es aquel que se centra en historias personales o colectivas que atraviesan una transformación, con giros de la acción y personajes guiados por sus emociones y sentimientos. El escritor o quien dirige, retrata personajes complejos, en todas sus dimensiones y lo hace a través de una acción dialogada.

Por su extensa interpretación, a su vez se entiende a partir de diversos géneros dramáticos, clasificados ya desde la antigua Grecia, como géneros mayores, la tragedia, la comedia, el drama y el melodrama. La pieza, también conocida como drama o tragedia burguesa, surge hasta la segunda parte del siglo XIX.

Erik Bentley (2000) y Luisa Josefina Hernández, desde la teoría contemporánea, nombran siete géneros mayores: la tragedia, la comedia, la pieza, el melodrama, la tragicomedia, la obra didáctica y la farsa.

La **tragedia** tiene un tono solemne, conducida por la fatalidad, mientras que la comedia presenta una acción de feliz desenlace, generalmente inspirada en la vida cotidiana, abordada de manera cómica, espontánea y con lenguaje familiar.

En la **pieza**, los personajes son comunes pero complejos, se enfrentan a situaciones límite en su vida que suelen reconocer, aunque no necesariamente ocurre un cambio en el protagonista.

El **melodrama**, generalmente subvalorado en el cine y estigmatizado como un subtipo de película poco realista, exagerado o dirigido a mujeres, se caracteriza por desarrollar situaciones que apelen a las emociones humanas, planteando momentos de crisis, romances fracasados, amistades traicionadas, situaciones familiares difíciles, etc. Suele hacer uso de la música o el canto para enfatizar mejor los sentimientos de los personajes.

En la **tragicomedia**, el personaje protagónico suele ser un arquetipo en búsqueda de algún ideal; como resultante de la combinación entre la tragedia

y la comedia, su propuesta es una mezcla de las características de ambos; puede hacer uso del sarcasmo y la parodia.

La **obra didáctica** se caracteriza por desarrollarse a partir de premisas y conclusiones, para conducir al espectador a algún aprendizaje. Suele tener personajes simples y anécdota compleja.

Nombrado también como género imposible, la **farsa** une elementos de alguno de los seis géneros anteriormente mencionados, con una situación de realidad, por lo que no se le reconoce como un género puro. Es más bien un proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género dramático, en donde los personajes se caricaturizan o aparecen en situaciones no realistas.

El **documental**, como forma narrativa, descansa sobre uno o varios géneros dramáticos porque se hace de las herramientas necesarias para lograr un acercamiento a la realidad desde una construcción dramática, que se mueve entre realidad y subjetividad de quien escribe o dirige.

De tal manera que se nutre desde las diversas artes, pero también desde otras categorías de la propia cinematografía, como ya lo mencionaba en un inicio, desde una fluidez y capacidad adaptativa, por lo que la ficción también aporta al documental o se encuentra esta unión entre la no ficción y la ficción.

De esta unión nace la definición de docudrama. Nichols menciona que "toman buena parte de su estructura y su descripción de personajes a partir de sucesos reales" (2013, p. 170), aunque adoptan muchas técnicas ficcionales.

El docudrama también se emparenta de alguna u otra forma con el falso documental y uno de los considerados padres es el cineasta británico Peter Watkins, quien lo desarrolla de manera crítica para hablar de las relaciones de poder, exponer los desastres de la guerra y denunciar al gobierno, durante un contexto de gran politización de la Europa de la posguerra. (*El País*, 2010)

Este género, también difundido en radio y televisión, se popularizó en los programas de tele-realidad y a su vez ha encontrado nuevas subcategorías, como podrían ser docudrama puro o *docushow*, que suele mostrar "la realidad" como ocurre en el momento, a partir de una estructura dramática; el docudrama parcialmente puro, en donde las y los protagonistas recrean sus historias, y el docudrama ficcionado, en el que se representan por medio de personas que actúan, historias reales, generalmente de carácter trágico.

Un ejemplo de docudrama ficcionado podría ser *Los 33: una historia de esperanza* (2015), de la directora Patricia Riggen, en donde "se narran los sucesos reales que ocurrieron en Chile en agosto del 2010 cuando el derrumbe de la



mina San José dejó atrapados a 33 mineros a unos 720 metros de profundidad durante 70 días". (FilmAffinity, 2015)

Ya que, en el fondo, utiliza una historia real, con investigación profunda para desarrollar el guion y su realización, y en la forma utiliza la ficción para narrar, actores que representan personajes del momento, combinando diversas herramientas cinematográficas para aproximarnos a una historia, a la vivencia de ciertas personas, contado desde diversos ángulos, a partir del drama y la tragedia.

Un docudrama parcialmente puro podría considerarse la película *Easy love* (2019), del director alemán Tamer Jandali, en donde los actores se interpretan a sí mismos y crean sus propios relatos ficcionados a partir de sus experiencias y sus vidas. Nombrado como "experimento sociológico que sigue a siete hombres y siete mujeres que durante cuatro meses dan rienda suelta a sus deseos sexuales, interpretando versiones más valientes y atrevidas de sí mismos". (FilmAffinity, 2019)

Estas líneas apenas esbozan algunos ejemplos de categorización. Como ya expuse, existen diversas posturas y aproximaciones, además de variaciones temporales, pero nos dan una luz para entender el uso de ciertas narrativas dramáticas en la construcción del documental, ya sea desde su narrativa literaria o desde su dicotómica clasificación.

Para concluir, es importante retomar el dicho de Bruce F. Kavin (1992), ya que señala que la mayoría de las películas son una mezcla de géneros; algunas siguen las reglas, otras juegan con ellas e incluso en contra de ellas, por lo que no hay una aproximación única o correcta, lo mejor es hacer uso en relación al proyecto narrativo, lo que mejor apoyo para lograr el discurso de la película.



Bloque III. El análisis⁷

⁷ En estas fichas de análisis se recuperan fragmentos de las entrevistas realizadas a los directores de los documentales estudiados. Para una mejor comprensión, estos fragmentos se han editado; para la recuperación de la entrevista completa véase el anexo 3.



Ficha analítica de *La palomilla salvaje*

Sinopsis de *La palomilla salvaje*

La palomilla salvaje (LPS) (México, 2006, 57 minutos) es una película documental dirigida por Gustavo Gamou; nos ubica en Ixtapaluca (Estado de México), con dos aficionados al rodeo o jaripeo (y por tanto a los jinetes o vaqueros): Reinaldo Cruz Anselmo (lustrabotas) y José Alfredo Jiménez (taxista alcohólico). Su anhelo es participar en un jaripeo, entrenados por su maestro Fidel, el "Bandido". Y lograr desafiar a un grupo de charros profesionales, cuyo promotor es René Vega. El documental retrata su vida cotidiana, familiar y laboral, entre entrenamientos, fiestas, borracheras, pleitos. La historia concluye en que José Alfredo cae preso y Reinaldo cumple su sueño de montar un caballo blanco.

El documental LPS está narrado a través del registro de sus vidas cotidianas, su entorno y, principalmente, de entrevistas de los dos personajes centrales. El crítico Jorge Ayala Blanco (2006) lo analiza puntualmente, llamando a sus personajes "heréticas criaturas" en una evidente docuficción que cita desde el título *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), logrando una atmósfera sin duda posneorrealista: "Perdedores natos y predestinados, aberrantes productos de la marginación social, sin embargo, bullentes y palpitantes".

Analizamos en cinco bloques de secuencias LPS. Documental atípico por el abordaje cómico de los personajes y sus situaciones.

LPS provoca la sensación de que en el documental hay personajes, dramáticamente, muy bien diseñados para el género de comedia. Lo cual no es muy común. Los documentales abordan temas más serios. LPS apuesta a la comedia en donde los personajes tienen un vicio y el espectador tiende más a entenderlos que a juzgarlos. Gamou asevera no planificar el género de comedia tal cual de manera consciente.

José Antonio: No, ni siquiera pensé eso. Te digo que fue muy libre. Fue algo que me atrapó de los personajes porque tenían este espíritu y fui a estar con ellos. Y las cosas se daban. Las situaciones cómicas, así eran los personajes. Sí, Reynaldo era una persona que tenía un humor permanente.

[TCG+00:14:59] Toda su visión de la vida era con una mirada de mucho humor. Hasta lo trágico lo veía con humor. Y a mí me atrapó eso, eso me cautivó mucho de los personajes. Y simplemente me dejé ir por sus vidas.



En el primer bloque de secuencias, conocemos a José Alfredo Jiménez (taxista), luego asistimos a su fiesta de cumpleaños. Observamos cómo interactúa en un parque y cómo se confronta con una patrulla.

La atención de Gamou se concentra en el coprotagonista, Reinaldo Cruz Anselmo, lustrabotas, mientras los acompañamos en su jornada laboral en la calle, el metro y la primera de una serie de entrevistas en su casa. Entonces conocemos al promotor de los Indómitos del Estado de México y se plantea el reto de los vaqueros aficionados; Reinaldo quiere ganar para montar un caballo blanco. Observamos su entrenamiento en medio de una secuencia musical con una serie de entrevistas con Fidel Bandido (discapacitado por lesión), el maestro de la Palomilla; el cual entrena para el toro mecánico con una llanta.



En el segundo bloque de secuencias, Gamou retrata a los protagonistas con sus problemáticas cotidianas; durante los entrenamientos hay alcohol y música. Asistimos a un pleito callejero de Alfredo, y otras escenas con su madre, sus hermanos, su papá, quienes revelan el nivel de irresponsabilidad de Alfredo (abandonó los borregos). Luego, Reinaldo estudia inglés y relata su historia frustrada de migración, cuando ambos fueron deportados; eso le recuerda que él mismo es un migrante de "provincia", huérfano. René, el



promotor los trata de ilusos y critica su lema: "diversión vs trabajo". Comparten la oración del jinete y su favoritismo por el sonidero.



En el tercer bloque de secuencias, asistimos desde el amanecer a una demostración de jaripeo; a los preparativos de Reinaldo. Fidel, maestro promotor, anuncia su debut y despedida entre rezos del entorno. La música indisociable del jaripeo en la región se revela entre *strippers*, borrachera y la oración ritual, para que, al montar el toro, Reinaldo se arrepienta, mientras que enseguida Alfredo se cae.



En el cuarto bloque de secuencias, de pronto, Alfredo, en entrevista evoca el jaripeo, pero está rapado y porta uniforme, ya en la cárcel (no sabemos por qué, si bien luego se revela que fue acusado de robo con arma blanca). Alfredo, redimido de la borrachera, recibe en el reclusorio regalos de su mamá y hermanos; mientras tanto, Reinaldo le esconde una segueta en un pan para que se escape. Finalmente, Reinaldo cumple su sueño de pasear a trote en caballo blanco.

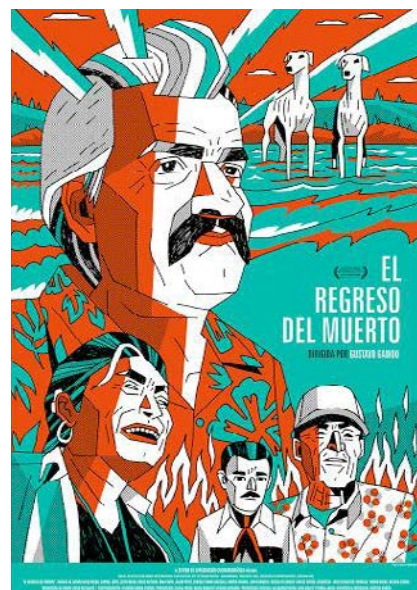


Claves biográficas del cineasta

Gustavo Gamou (1977), cineasta mexicano, nacido en Uruguay, de madre mexicana y padre uruguayo, estudió fotografía en el Laboratorio Experimental Súper 8 (Montevideo, 1993-1995). En 1997-1999 cursa en la UNAM física y astronomía. En el 2000 ingresa a la carrera de dirección cinematográfica en el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica), en donde estudió durante la realización de LPS. Hizo, en el CCC, la dirección de los siguientes cortometrajes para sus prácticas: *120 cm* (1995, ficción); *Niño Alien* (2002, ficción); *Mi papi es un zombie* (2003, ficción); *Mundo cripta* (2004, documental) y *Jesucristo supermotores* (2005, ficción). LPS es su primer medimetraje (no formalmente su ópera prima).

A lo largo de su carrera, el director ha realizado varios videos musicales y cortometrajes de ficción. En 2010 dirigió el documental para televisión *Granicero*, producido por el Canal 22 y estrenado en el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) 2011; en ese año recibió el reconocimiento Pantalla de Cristal por la divulgación cultural de México y registro de las tradiciones del pueblo. También se ha desarrollado como director de producción en comerciales y en películas como *El lenguaje de los machetes* de Kyzza Terrazas (Selección Oficial FICM 2011) y *Me quedo contigo* de Artemio Narro (función especial en el FICM 2014). Gamou inició la filmación del documental *El regreso del muerto* en 2008. Este proyecto, que se realizó en la frontera de México con Estados Unidos, se presentó en Los Cabos International Film Festival de 2013, en donde obtuvo el premio Splendor Omnia Work in Progress. Un año después regresó a este festival como parte de la Selección Oficial y obtuvo Mención Honorífica. En 2015 *El regreso del muerto* formó parte de la Selección Oficial de FICUNAM. Su documental *El regreso del muerto* (2015) fue parte de la Selección Oficial del 13° Festival Internacional de Cine de Morelia⁸.

8 Mayor información sobre su filmografía más reciente en: <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/>: *Alien Síndrome*, cortometraje, 2003, CCC; *Granicero*, TV, 2011; *El regreso del muerto*, 2012. Acervo Hemerográfico Cineteca nacional: A-06039 *Granicero*, 2011 y A-06419 *El regreso del muerto*, 2014.



Condiciones de producción y distribución o contexto histórico

En 2006, Gamou aún era estudiante de cine cuando dirigió LPS⁹, su primer medio metraje con el propio CCC como productora¹⁰; mientras ya preparaba su ópera prima documental. LPS es un documental académico atípico, ya que sin ser formalmente un largometraje —por su duración de 57 minutos—, tuvo una trayectoria y tratamiento hasta cierto punto industrial en el circuito de festivales, obteniendo varios reconocimientos.



El documental se estrenó en la Selección Oficial del Festival Internacional de Cine Contemporáneo (FICCO) en 2006. En este obtuvo el reconocimiento Kodak a mejor documental latinoamericano¹¹. LPS fue programado en la Cineteca nacional en abril 2006¹².

A manera de catapulta, LPS participó ese mismo año con recursos propios en el 15 Festival de Biarritz Cinémas et Cultures

d'Amérique Latine, en donde obtuvo dos menciones: una mención especial de L'École Nationale Supérieure Louis Lumière y el Premio del Jurado Unión Latina¹³.

En 2006 también participó en el 4º Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), donde recibió el premio a Mejor Largometraje Documental, el cual fue compartido con su producción (50,000 MXN y 5,000 pies de película), *crew* y *casting*.¹⁴ El cineasta deja testimonio de estos estímulos, que lo llevaron enseñada con LPS a otros festivales¹⁵.

9 Catálogo Producciones CCC Centro de Capacitación Cinematográfica 1975-2008. (2008). CCC, México. p. 282.

10 De ahí que figuren en créditos la entonces directora Ángeles Castro y los profesores: Hugo Rodríguez y Fabián Hofman.

11 Publicación del 3º Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (21.02-05.03.2006). FICCO, México. p. 66.

12 Programa mensual de la Cineteca Nacional (abril, 2006). Cineteca Nacional. México. p. 35.

13 AFP. (02.10.2006) "Documental La palomilla salvaje también recibió mención especial. Premian las cintas *En el hoyo* y *Mezcal* en el Festival de Cine de Biarritz", *La Jornada*, México, p. 18; Cabrera, Omar. (02.10.2006). "Luce cine mexicano en Festival de Biarritz". *Reforma*. México, p.12.

14 Publicación del 4º Festival Internacional de Cine de Morelia (14-22.10.2006), México. p. 96; Huerta, César, y Alejandro Cárdenas (23.10.2006). "Gamut dividirá su premio". *El Universal*. México. p. 4.

15 Olvera, V. (23.10.2006). "Premia el público a Rulfo". *Reforma*. p. 6.

Durante 2006, *LPS* continuó obteniendo preseas en el extranjero, como en el 28° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en Cuba, en donde obtuvo el 2° Premio Coral¹⁶.

Más tarde en 2007 *LPS* formó parte de *Ambulante*, Gira de Documentales, y fue exhibido en la 46ª Semana de la Crítica del Festival de Cannes. Y en 2008 en el festival independiente *Contra el Silencio Todas las Voces*, V Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente.¹⁷ *LPS*, una película en el contexto académico del CCC, atrajo la atención constante de la prensa¹⁸.

Entre los festivales internacionales en los que participó *LPS* están: *Sunny Side of the Doc* en La Rochelle, Francia; Oslo International Film Festival, Noruega; y el 22° Festival de Cine de Trieste Italia, en donde recibió el Premio Videoamericana¹⁹. Finalmente, queda nominada al premio Ariel para mejor cortometraje documental de AMACC²⁰.

La película fue producida en locaciones de Ixtapaluca, Estado de México, México. Lo que detona la producción fue el fallido rodaje de una cinta sobre la actriz Rosa Gloria Chagoyán. Gamou tomó un taxi que conducía, justamente, José Alfredo, durante este proyecto²¹.

El tiempo que le llevó hacer esa película, a Gamou, ubica a *LPS* como un documental de muy bajo presupuesto.

Gustavo Gamou: No me llevó mucho tiempo. Eso es lo más extraño (a diferencia de otros documentales), he batallado mucho tiempo y acá surgió muy rápido. Fue todo muy rápido. Habrán sido cuatro meses de filmación. Más o menos cuatro o cinco meses, máximo.

En entrevista, Gamou nos relata cómo surge el acercamiento al tema de trabajo y a los personajes.



16 Véase Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=1237>

17 Catálogo "Contra el Silencio Todas las Voces", V Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente (2008). México, p. 77.

18 "Otro Cine La palomilla salvaje". (09.11.2006). *Excélsior*. México. p. 11.

19 <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/gamou-gustavo/>

20 Castro, P. (11.02.2007). "La palomilla salvaje está nominada en la próxima entrega del Ariel". *La Prensa*. México. p. 35.

21 Huerta, C. (12.02.2007). "La dupla que se atrevió a desafiar a profesionales". *El Universal*. México. p. 15.

Alejandra Sánchez: [...] ¿Cómo fue el momento que decidiste hacer un documental sobre estos dos personajes?

Gustavo Gamou: Surgió un poco por casualidad y eso también estuvo increíble, porque en ese momento estaba filmando un documental de Rosa Gloria Chagoyán.

[TCG+00:00:59] Y se suspendió, se canceló la filmación y coincidió que justo Rosa Gloria Chagoyán había ido a un jaripeo a cantar. Entonces, aparecen estos personajes que dicen: "ey, ¿por qué no filmas con nosotros?" Entonces me quedé pensando en lo que me dijeron. Estaban como público, pero había algunos conocidos, amigos, amistades que iban a montar y ahí fue que los conocí.

[TCG+00:02:01] Y regresé el fin de semana siguiente a un jaripeo de la zona y los encontré. Y ahí les planteé para empezar a filmar la película, el documental.

Gustavo Gamou: Los construyó de estar mucho con ellos. Y al final pasa esto que es muy extraño o muy mágico, que no quiero utilizar la palabra mágico, muy extraño: la presencia de la cámara ya no deja de estar ahí. Ya no es lo que es al comienzo. Que es la cámara y muchas expectativas con la cámara, desaparece eso, desaparece la cámara como objeto y las cosas suceden y se borra la presencia de la cámara.



Esta declaración de Gamou devela el nivel de confianza visible a cuadro a lo largo del documental.

En retrospectiva, Gamou especifica claramente su previa escritura de guion para LPS.

Gustavo Gamou: Sí, hago un guion, una historia más o menos. Escribo, visualizo una historia y me trato de ir por ese lado.

A veces suceden cosas que no las tienes contempladas. Y eso está bueno, porque es parte del documental, pero sí tengo una línea.

[TCG+00:03:00] Imagino una historia y planeo secuencias. Una escaleta. Igual, lo extraño de *La palomilla salvaje* fue [que] después [del] que hice varios documentales, y buenos documentales, [...] creo que la película en donde más libre me sentí fue *La palomilla salvaje*.

Gustavo Gamou: Libre en todo sentido. En el sentido de realización. Encontré una forma de hacer películas, de contar historias que no había pensado antes. Antes estaba muy mecanizado, y estaba, también, un poco cansado de eso. Que tenía que estar todo muy calificado. Día uno, día dos, día tres, día cuatro, día cinco y luego descansamos.

[TCG+00:04:04] Y en *La palomilla* fue más libre, un poco más caótico, pero creo que fue más satisfactorio el resultado que los otros trabajos.

Durante la entrevista, le preguntamos a Gamou si escribe como si se tratase de un cuento trabajado en colectivo.

[TCG+00:09:57]



Gustavo Gamou: Ese existía y era su amigo, todo surgió de estar ahí. Esto que tiene el cine —que es inexplicable— y es un momento muy extraño. Surge, surge de la nada.

Gamou no altera nada el origen de los roles de los personajes, por ejemplo, la función de Fidel, el entrenador; y, en general, dejó que el documental “sucediera”.

Gustavo Gamou: Siempre de esta imposibilidad de que él se lesiona, no lo puede hacer más, pero tiene algo que transmitir a los más jóvenes que iban a montar. Porque esto pasó hace mucho tiempo (rodaje). Pasó ¿cuánto hace? Pasaron más de diez años que filmé. Y pasó algo que es difícil que luego suceda. Y nunca lo hablamos, pero pasa.



[TCG+00:10:59] Que los personajes sienten que ellos son la película, no sienten que luego puede suceder que estás filmando un documental y que el personaje de repente piensa que te está haciendo el paro. O que se puede volver algo medio tedioso. Aquí pasaba algo inexplicable que era decirle a los personajes, silenciosamente (o lo adquirían), que ellos sabían que estaban haciendo la película, que la película era posible con ellos o gracias a ellos. Que no era sólo mi película, sino que era una película en conjunto.

Gustavo Gamou: Pero esto no estaba, no era algo que nos sentáramos a hablar de que: “Esto va a ser una película en conjunto”. Surgía: sucedía: sucedía.

[TCG+00:12:02]

Gustavo Gamou: Sucedió que estábamos filmando equis momento y de repente aparecía un personaje, ahí medio raro y que los personajes con los que estábamos trabajando decían: "Acá no hay nada que robar". Porque ya sabían que venían por algo. Y teníamos las cámaras y teníamos cosas tiradas porque tampoco teníamos una gran producción. Éramos muy pocas personas. Éramos tres. Y pasa eso que es increíble.



Alejandra Sánchez: ¿Y cómo colaboran ellos en la dramaturgia de esta película, a partir de sentirse parte de una película o sentirse la película?

Los narradores de LPS son los propios personajes.

Gustavo Gamou: Creo que colaboran desde el momento que te abren la puerta de su casa de par en par, que te unen como

si fueras alguien de su familia.

En el primer bloque de secuencias, cuando conocemos a Alfredo Jiménez, taxista, luego asistimos a su fiesta de cumpleaños y la familia no parece sentirse invadida por la cámara.

[TCG+00:13:04] Su casa, donde duermen, la están compartiendo contigo. Entonces te están abriendo las puertas de su vida. Y es cuando pasa eso.



Mientras Reynaldo relata, instalado en su cama, su historia frustrada de migración, cuando ambos fueron deportados; lo cual le recuerda que él mismo es un migrante de "provincia", huérfano.

Para el cineasta, las herramientas de ficción puestas al servicio de este documental, en retrospectiva, son manifestadas de modo consciente.

Gustavo Gamou: Me di cuenta que sí son personajes algo marginales. Hasta los más documentales que hice (después) o sea *Granicero*, que es un poco más místico, también son personajes un poco marginales. ¿Por qué? Porque creo que estos personajes marginales también tienen más que compartir.

[TCG+00:39:01] Son personas que están necesitadas de compartir. Y son personas que también, a veces, están buscando a alguien que los escuche; hay un sentimiento de que tienen ganas de compartir lo que ellos viven. Su mundo, su vida. Que de repente no se da. No, no sé. No quiero hablar de clases sociales, pero en otras situaciones como que no se da tanto eso. Los personajes se cuidan más. Si haces un personaje un poco reconocido, pues tiene otra conciencia de la cámara, se cuida de lo que va a decir y en estos personajes, este tipo de personas, que viven de alguna forma un poco al margen de la sociedad, tienen mucho que compartir.

[TCG+00:40:00] Y te abren las puertas de par en par. Este sentimiento de compartir está más presente en ellos que en otro tipo de personas. Por lo menos para mí.

El guion para Gamou, en un documental, es parte nodal de su trabajo creativo.

Gustavo Gamou: Pienso: bueno, la secuencia va a ser así. Esta secuencia van a montar. Llegó el momento del desafío que se van a enfrentar, a montar un toro. ¿Cómo lo puedo construir? Bueno, tengo estos personajes. Me voy a ir primero con sus familiares. Voy a filmar a sus familiares aunque sea en otro momento, voy a tener imágenes del toro por otro lado. Voy a tener imágenes de los jinetes antes de montar y así construyo la secuencia.



[TCG+00:23:11] La secuencia de Raymundo con el caballo blanco fue elaborada a partir de la dramaturgia del propio suspenso, de la persecución de los personajes por su meta. Cuando se plantea el reto de los vaqueros aficionados, Reynaldo quiere ganar para montar un caballo blanco (1.3).

Gustavo Gamou: Sí, sí, sí, claro. Este sí funcionaba muy bien, porque él le estaba contando a un cliente qué es lo que iba a hacer.

[TCG+00:23:55]

Gustavo Gamou: De repente son cosas, son momentos que observo antes y de repente pienso: "Ah, esto me puede servir" y "¿Te acuerdas de lo que hiciste hace un rato que le contaste a tu amigo?" "Sí, sí, sí". "Cuando venga tu otro amigo ¿se lo puedes contar otra vez?" "Sí, claro" Y se lo cuenta. Y funciona muy bien narrativamente.



En LPS funciona muy bien, narrativamente, por la tensión dramática fuerte que se da en la secuencia de la pelea de José Alfredo en la tienda, y luego cuando llega su madre (2.1).

Gustavo Gamou: Y fue lo que sucedió y no tienes tampoco mucho tiempo de pensar.

Gustavo Gamou: Lo registras.

Gustavo Gamou: Sí y puede pasar que no lo uses o que lo uses.



Gustavo Gamou: En este caso sí lo usé porque servía. Pero bueno, en ese momento ¿qué vas a hacer? No voy a apagar la cámara. Ni siquiera me dio tiempo de apagar la cámara.

[TCG+00:25:02] Entonces ya quedé ahí con la cámara y a registrar lo que estaba ocurriendo.

Respecto al guion, indagamos qué tanto se transforma el primer relato hasta el último corte del montaje en LPS.

Gustavo Gamou: Se transforma. Se transforma porque también es esto de estar con los personajes, de caminar por el barrio como si fuera un set. De repente en una ficción tienes un set y este va a ser más lo que construyes, las locaciones. Y las planeas desde antes. Lo hago al revés. De repente, voy por el barrio y veo el barrio como si fuera un set y de repente, este lugar del barrio, que hace un rato fuimos, me puede servir para esta secuencia. Este otro lugar me puede servir para esta otra secuencia. Y ahí [...] voy armando la película. Entonces sí varía un poco desde lo inicial.

[TCG+00:26:10]

LPS es quizás más lírico que inconsciente, con una estructura dramática muy sólida. Llama nuestra atención, notablemente, cómo Gamou interviene o no para lograr las secuencias de un gran personaje como Reynaldo cuando estudia inglés; quiere meter una segueta en un pan y monta como soñó su caballo blanco.

Gustavo Gamou: Pasó porque tenía que pasar, pero es Reynaldo. Y el personaje también era muy así, como mucho la visión de un niño del mundo.

[TCG+00:26:56] Por eso también el humor; cuando uno está pequeño siempre ve todo con mucho humor, en la inconsciencia de la infancia. Todo ves con humor. Hasta las tragedias las ves con humor. Y Reynaldo tenía esto: de ver las cosas con mucho humor. De ver los momentos trágicos con humor. Y fue así, estas situaciones se daban. Surgían.

[TCG+00:28:01]

Gustavo Gamou: Que también, hasta el fracaso lo ves con humor. Hasta lo más trágico lo ves con una visión humorística, porque así también lo veían los personajes.

Gustavo Gamou: Y a mí me atrae eso. Me atrae y lo trato de dibujar en la película.



Gustavo Gamou: ¿Cómo decidimos? Porque creo que eso resumía, eso fue una licencia, vamos a decirle poética, resumía el mundo de los personajes, el mundo interno. Este mundo de las ilusiones, de los sueños frustrados. Estaba todo resumido en esa imagen. Me parecía que visualmente tenía mucha potencia.

[TCG+00:29:04] Y lo hicimos. Corrimos el riesgo, porque sabemos que mucha gente va a decir: "Ay", ¿no? "Un caballo blanco, iqué ñoñería!", pero bueno, a veces hay que correr el riesgo, en ese momento era todo muy inconsciente y funcionó: "Vamos a hacerlo", lo hicimos y quedó en la película.

Gustavo Gamou: Sí, si te parece está increíble. Está muy bien. No, sí está bien si se recibe así está buenísimo.

[TCG+00:30:00] Yo te digo que en ese documental me sentí muy libre. No tenía una consciencia del documental, que luego fui adquiriendo con los años y con el tiempo de la escuela de hacer documentales. Vas adquiriendo otro oficio, le podemos así llamar, hablar de elaborar un documental más planificado. Actualmente los hago así. Y no me siento tan cómodo. A veces trato de volver a ese sentimiento. Me cuesta mucho hacerlo, porque vas aprendiendo. Y me cuesta volver a ponerme en esa sintonía que tenía antes, donde las cosas sucedían, donde no tenía muy planificado, pero pasaban las cosas.



[TCG+00:31:00] Y ahora de repente planifico: "Bueno hay que hacer, vamos a hacer esto". Y de repente veo el material y no me atrae mucho. Y de repente en esa época lo hacía y sucedían las cosas mágicamente. A veces ahora surgen también. Pero no sé. Es inexplicable ¿no? A veces surgen cuando uno se deja llevar. Porque a veces, cuando planifico no pasa, no sucede nada. Y lo tengo todo muy planificado y tengo muy buenas cámaras y no pasa nada. No sé, es extraño. Hacer cine es un momento extraño para mí.

[TCG+00:31:58] Y ahora me pasó de filmar, de tirar en 35 mm porque tenía material y dije, en todo el despliegue de cámaras y primer asistente de foto, segundo asistente de foto, tercer asistente de foto y cinco de producción y veo el material y no, no. Algo que está muy frío acá. Como que se perdió algo. Y a veces, cuando me dejo llevar, surgen momentos inesperados que son muy mágicos o que tienen algo. Por ejemplo, ahorita en lo que estoy filmando con uno de los protagonistas tiene a su esposa presa. En eso me dice: "¿Me acompañas a Santa Martha a visitar a mi esposa?"

[TCG+00:33:01] Y va con su hijito. Y no estaba planificado eso. Y tampoco teníamos permiso para entrar a la prisión. Dijimos: "Va, pues te acompañamos", "Y vamos a filmarte y te acompañamos", pero filmamos por lo menos el recorrido. Este viaje tedioso hasta Santa Marta. De metro, de autobús, de combi. Y llegamos a Santa Marta y la esposa estaba castigada. Entonces no pudo entrar. Y nos vamos. Llegamos a Santa Marta y nos vamos. Y cuando nos estamos yendo, la esposa nos ve. Bueno, lo ve a él y le empieza a gritar desde la ventana de Santa Marta. Entonces se vuelve una comunicación entre la esposa, tras las rejas, este personaje y el hijo. Y se vuelve un momento, para mí, increíble. Visualmente, muy, muy potente.

[TCG+00:34:01] Y fue algo que no estaba planificado, porque surge también de esto que te decía anteriormente: de estar con los personajes. De tener una relación cercana de que el personaje te diga: "¿Me acompañas hasta Santa Marta?" Porque... puta, ir hasta Santa Marta ahora se me hace pesado. Entonces lo vas acompañando y vas hablando de otras cosas. Vas filmando por lo menos el trayecto. El personaje se distrae y no se le hace tan pesado el viaje hasta prisión, pero, bueno. Surge esto de compartir y de que pasó algo ahí inesperado que a mí me funciona muy bien para la película, pero no lo esperaba y tampoco puedo tener planificado algo así.

Gustavo Gamou: Porque no lo puedo planificar. Ni siquiera lo puedo imaginar. De hablarlo con los personajes y decir: "Bueno, pues sabes qué, vamos a filmar una secuencia de tú afuera, desde la calle en prisión y tú saca la cabeza por los barrotes y hablen algo".

[TCG+00:35:08] Ni siquiera lo puedo imaginar. No lo podría planear. Entonces, creo que muchos de los momentos inesperados y buenos que

funcionan para la película, que a mí me funcionan por lo menos, surge de compartir con los personajes. De estar mucho tiempo.

La elaboración de las entrevistas en LPS tienen un carácter intimista, en el ámbito privado, familiar, como en el espacio público (calle, jaripeo, parque, cárcel, etc.). Gamou tiene un estilo muy particular de generar su puesta en cámara y por lo tanto su puesta en escena, como nos revela la anécdota apenas citada.

Si Gamou afirma que se "borra" la presencia de la cámara, es por la relación que establece como director con sus personajes, o actores naturales, por medio de indicaciones y de una elaboración creativa relativamente planificada, la cual reside en los vínculos que genera en zonas marginadas como por el manejo técnico, donde él hace la cinefotografía, como por ejemplo en las secuencias de los entrenamientos de José Alfredo y Reynaldo.

[TCG+00:07:56]

Gustavo Gamou: La elaboración creativa también surge de esta relación con los personajes, de estar, de conocerlos, de que te cuenten muchas cosas y te cuentan muchas cosas que van a suceder y ahí a mí me detona la imaginación; imagino. Y de repente le pongo algo de lo mío. Pero imaginé esto que van a hacer, me lo imaginé de esta forma. En lugar de hacerlo en este lugar vamos a hacerlo en este otro que vi, que me gusta más fotográficamente.



[TCG+00:08:59] "Pues va. Vamos". Porque en definitiva es lo mismo, puede ser que estén entrenando en un lugar como el otro. Entonces ahí surge. "No, pues va. Me lo imaginé de esta forma". "En lugar de correr para este lado, mejor corre para este otro".

Gustavo Gamou: Entrenaban, pero entrenaban en un lugar que no estaba tan bueno. Y surge estar con ellos. "Hay un lugar que de repente te gusta más. Este: "Vamos y de repente ahí, este te viene mejor. ¿Vamos a verlo?" "Sí, vamos a verlo". "Este lugar funciona muy bien".

Gustavo Gamou: Sí. Hay algunas que sí, pero la gran mayoría, no. En el momento.

Gustavo Gamou: No un cuentito y usar equipo. Siempre, casi siempre trabajo con cámaras chiquitas. Handycam. Porque también trabajo en zonas que son un poco complicadas, entonces una Handycam, a mí me ayuda mucho

eso. Tener equipo chico. Porque uno no atrae tanto la atención una camarita chiquita.

[TCG+00:38:06] Están ahí las cámaras, están robadas en el barrio. Las venden en los tianguis, entonces una cámara chiquita no es algo muy tentador. Y eso me dio mucha libertad en la forma de trabajar.

Gustavo Gamou: La parte técnica siempre, siempre la viví con lo que tenía: porque incluso hasta cuando, por equis causa, nunca tenía acceso a buen equipo, entonces lo hacía con el equipo que tenía a la mano. El que mejor me funcionaba, por ejemplo, te digo me funcionaba muy bien la *Handycam*. Y utilizar la cámara, que la cámara se volviera mi visión. Y nunca se dio que trabajara con buenos equipos, con buenas cámaras.



[TCG+00:42:58]

Gustavo Gamou: El trabajo que hago es más intimista y surge de estar con los personajes y estar mucho tiempo, mucho tiempo, mucho tiempo y de hablar de muchas cosas, de compartir, de hacer una relación de amistad y a veces cuando estás con un fotógrafo o un sonidista profesional se ponen muy impacientes.

La gente que hace cine es muy impaciente en general, muy impaciente: por todo se enojan, por todo se molestan. Entonces, a mí me viene mejor estar con una cámara y de repente estar con dos personas que no sean tanto del mundo del cine, pero que quieran hacer cine y que tampoco de repente hayan tenido tanto el acceso al cine.



[TCG+00:44:10] Me funciona más porque tienen más ganas y tienen un sentimiento más cercano al que estoy teniendo, de valorar lo que estamos haciendo; aunque haya pocos recursos, poco equipo, se pierde esa visión y lo que se vuelve es más bien un sentimiento de lograr una película. De hacer una película y hacerla bien. Entonces por eso me funciona.

Gustavo Gamou: La soledad, no sé si soledad, pero trabajar más austeramente. Y te digo que me pasa eso que siento que con muchos amigos, o de repente que ya son fotógrafos recono-

cidos, sonidistas profesionales, se vuelven muy impacientes. En general, en el mundo del cine la gente es muy impaciente.

[TCG+00:45:02] Muy intolerante. Y soy más lento y me funciona más esta forma de realizar, más austera.

Gustavo Gamou: Lo voy tomando del momento y ya luego, al final lo trabajo un poco, pero generalmente sí me voy para una imagen un poco sucia, porque también lo que estoy retratando, aunque exista un mundo de ilusiones y de sueños, también hay como algo medio sucio en esa realidad.

[TCG+00:45:56] Y me ayuda también con las cámaras que trabajo, no tienen una imagen por equis causa, siempre es una imagen un poco sucia, porque son cámaras medias viejas.

Y trato de sacar beneficio de eso, que se vea, que se vea una propuesta y no algo mal hecho.

Gustavo Gamou: Visualmente.

Gustavo Gamou: Y me gusta esa textura (a propósito de *El regreso del muerto*).

[TCG+00:46:58] Porque tal vez cuando mi primer acercamiento con lo visual fue con Super 8, trabajaba mucho en Super 8. Y el Super 8 tiene esta imagen que está bonita de alguna forma, pero que no es tan bonita. Y que el digital moderno todo muy cristalino. Se ve todo muy demasiado bonito.

Gustavo Gamou: Y esto, por ejemplo, esta imagen del Super 8 que también trato un poco de que, igual, en cada video llevarlo un poco a ese mundo. Que a mí me genere la sensación de que estoy viendo algo que es parte de otro mundo.

No sé, es raro. Lo que me transmite a mí es una sensación de que estoy viendo algo que es algo que filmé en la realidad, pero parece que cuando lo veo me registra, estoy viendo otro mundo. Es extraño, es muy extraño. Pero me gusta esa sensación.



Gamou después de LPS se ha mantenido como un documentalista de bajo presupuesto por razones estéticas, de método de edición, que explicarían su estilo ficcional.

[TCG+00:49:01] Porque supuestamente sí, pero tampoco quiero que me presionen para editar. "Como que yo necesito estar, necesito editar". Aunque yo no soy editor, pero me gusta armar. Lo armo así, muy primitivo. Me gusta hacer un armado.

Gustavo Gamou: Sí, me gusta hacer, me gusta armarlo porque digo: "Esto es lo que me imaginé. "Ah, esto puede funcionar" Y a veces tengo mucho material y muy caótico todo, pero ¿quién más que uno? ¿No? Para acordarse de lo que filmó.

Gustavo Gamou: Sí, bueno, primero tengo algo en papel ahí armado.

Gustavo Gamou: Y después va lo que va variando, pienso: "Esto puede funcionar acá". Esto otro puede funcionar en este momento de la historia". Entonces después trabajo en la edición. Lo armo.

[TCG+00:50:08]

Gustavo Gamou: Muy primitivamente.

Gustavo Gamou: Y hay momentos, que de repente tengo tres secuencias que me funcionan, pero no sé cual. Sé que tengo, de esas tres, (que) elegir una. Pero bueno, en (un) primer momento pongo tres. Y ya después digo: "No, bueno. Al final me voy a elegir esta, creo me viene mejor". Pero entonces lo que hago, o sea, hago un armado grande como tres o cuatro horas y ya después, ese armado grande lo trabajo con el editor. Pero ahora vienen con esa presión de que: "Bueno, ya tienes que entregar" ¿no? "Tienes que. Ya vamos, ponle lo que te falte y ya lo terminamos". "No, me da, quiero dedicarle un tiempo ¿no? Por lo menos tres meses a estar trabajando en la edición. De ver material, de sentir (lo) el material."



[TCG+00:51:04]

Gamou busca así sus propias soluciones narrativas, pero no arma y edita al mismo tiempo. Edita al final de su proceso y el editor queda bajo su guía. Para la música de LPS parte de colaboraciones cercanas y por costo de licencias (Juan Gabriel), si bien prevalece el sonido directo.

Gustavo Gamou: Sí, soluciones. A mí me funciona eso que de repente esté: "Putá, esto no sé cómo arreglarlo. Quiero, necesito esto, pero no lo puedo contar". Y ahí viene la mano del editor. "Lo podemos hacer así". Pero no le doy todo al editor así como de: "Ármalo". Cuando

pasa eso no me funciona. Se vuelve algo muy caótico, que es la película del editor, no es la mía.

[TCG+00:51:58]

Gustavo Gamou: Entendió lo que quiso y las veces que lo hice no me funcionó. No me funcionó *El regreso del muerto* porque no teníamos presupuesto para editar. Entonces lo agarró un editor, muy buen editor. Y él dijo: "Pues dame el disco duro que yo te sacó un corte y ya para que cumplas." Entonces sacó una edición que cuando lo vi dije: "No, pues esto es un mamarracho, No es ni lo que siento ni lo que quiero contar". Pues es la película que quiere hacer el editor. Entonces lo vi y fue empezar otra vez de cero. Volver a empezar. Dije: "Me voy a sentar ahí, voy a armar, voy a hacer el armado. Y logré un armado. Y ya luego encontré a Yibrán que lo hizo de paro porque no teníamos presupuesto". Dijo: "Yo te lo edito" y él se basó en ese armado para pulirlo. Lo que hizo fue pulir ese armado primitivo y tener un corte final de la película.



[TCG+00:52:58]

Gustavo Gamou: No, no, nunca lo hice (armar y editar al mismo tiempo). Ahora lo estoy haciendo y no me funciona tanto. Porque me parece muy apresurado. Entonces estás como: "Ay tenemos que entregar para no sé qué". Hay un festival que te dan no sé qué apoyo de no sé qué. Y no me funciona, porque lo tengo que hacer como en tres días y lo hago a disgusto porque no tengo que dormir, no puedo descansar. Y no trabajo tan cómodo. Prefiero como: "Bueno, ya, tengo un armado en el papel y luego de que ya terminé, ya que termina el rodaje, empezar a armar. A armar la película."

[TCG+00:54:06]

Alejandra Sánchez: Oye, ya por último, cómo es la comunicación con quien hace la música; en fin ¿cómo la elaboras, Gamou?

Gustavo Gamou: Hasta ahora ha sido también con amigos. Ha sido con amigos, porque también son trabajos de películas de cero pesos. No teníamos presupuesto para nada.

Gustavo Gamou: En el caso de *La palomilla salvaje* quería música que fuera referente a las películas del oeste, al Spaghetti Western, porque a mí me gustan esas películas. Y también en la película, en *La palomilla* también un

poco me basé en eso: en el lenguaje de las películas del oeste. De emular un poco eso, de utilizar el lenguaje narrativo de las películas del oeste.



[TCG+00:55:01]

Gustavo Gamou: Y la música, también fue eso, fue inspirado en ese tipo de películas. En la música de Morricone. Y ya en las siguientes películas fue trabajar con amigos. Y no fue tanto hacer música, sino fue más bien sustituir música, porque por una cuestión de derechos había que quitar música, entonces hice música para tapar otra música.

Conclusiones: demostración de la hibridación del binomio institucionalizado de los géneros cinematográficos: documental contemporáneo mexicano vs ficción

1. Visibilización de la puesta en escena.

El documental LPS tiene la rara cualidad de trabajar como comedia la puesta en escena de la realidad.

2 Rompimiento brechtiano o visibilización del proceso de creación.

El proceso de creación forma parte de la narración. ¿Cómo se construye una película documental que habla de sí misma? Gamou no aparece a cuadro, pero su presencia es constante, por su voz haciendo las entrevistas.

3 Visibilización de la intervención.

Gamou asume su proceso como vulnerador de las realidades en que interviene. ¿Cómo se trasciende la relación de poder entre documentalista y documentado? El documentalista equilibra con un inmediato pudor el tono de comedia, sin juzgar a sus documentados.

4 Visibilización de la relación documentalista/documentado.

LPS narra discretamente la relación documentalista/documentado Gamou, el documentalista es un personaje más, pero no el protagonista de su propia película.

Reflexión teórica del documental desde LPS

Gamou define al cine documental con una cierta mirada antropológica.

Gustavo Gamou: Esto es solo una película. Es contar una historia y, a veces, retratar un mundo al que no tengo acceso en mi vida cotidiana.

[TCG+00:41:01] Entonces, también me da la posibilidad de conocer otro mundo, conocer otra realidad. Que de repente es muy cercana a nosotros, pero no la conocemos. Y me gusta eso, me gusta acercarme a otro mundo y conocer otra realidad, que a veces te hace ver mas agradable la vida. Dices, pues esta gente realmente sí vive algo pesado. Y algunas veces uno se preocupa de cosas muy efímeras.

Gustavo Gamou: ¿Por qué me gusta hacer documental? Porque encontré una forma de hacer películas, que en *La palomilla salvaje* me encuentro una forma. Digo: "Esto me viene bien".

[TCG+00:35:59] Si no es tan planificado, si es algo más libre, si es con una cámara, si de repente no es tan planificado como la ficción de que día uno, día dos, día tres, día cuatro, día cinco puedo descansar. Si de repente estoy cansado, pues: "Vamos a descansar mañana. Mañana vamos a descansar, no hacemos nada y retomamos en dos días". En la ficción eso no lo puedes hacer.



Tienes que tener este rigor de despiértate a las 6:00 a.m. y todos los días así, y a mí me cansa mucho porque soy muy lento. Soy también un poco holgazán. Necesito descansar. Y la ficción no me daba eso y el documental sí me lo dio y también, para mí, es una forma de hacer películas, porque sí, lo veo como un documental, pero también lo veo como una forma de hacer películas de la vida real.

La paradoja en LPS reside en que Gamou usa herramientas de ficción al servicio de su estructura dramática con énfasis en el suspenso de estos personajes pícaros; que pudieran ser muy melodramáticos. Lleva a cabo un tratamiento documentalizante del mundo real trágico-cómico, pero sin pasar por la parafernalia de los cánones industriales. Éstas tienen una función narrativa.

Gustavo Gamou: La historia era, narrativamente, basándonos en lo que íbamos a filmar, era la historia de Reynaldo, José Alfredo Jiménez y algún amigo más que estaba por ahí que no sabemos cuál era, que iban a montar toros.



Y no estaban preparados realmente para montar toros, porque Reynaldo no estaba en condición física como para montar un toro y José Alfredo Jiménez tomaba mucho alcohol.

[TCG+00:04:59] Entonces eran limitantes, entonces pensaba: ¿cómo le van a hacer? Y sabía que eso tenía que pasar. Iba a ocurrir entonces sabía que ahí terminaba mi historia. Con los entrenamientos, con

sus vidas, pero ahí terminaba. Era la historia de estos personajes que iban a montar toros en un desafío y ahí se acaba. Luego hubo cosas inesperadas. A José Alfredo lo meten a prisión, entonces seguimos un poco más la película, pero bueno, era esa la película.

Gustavo Gamou: Ahora, por ejemplo, cuando presentamos el documental, Reynaldo siempre entraba a ver la película y llegaba un momento en que la gente se reía, pero él también se reía con la gente. En el momento, aparte porque lo observé, en el momento que la gente se ríe él se daba vuelta en el cine a ver toda la gente cómo se estaba riendo. Y se reía más.

[TCG+00:15:57] Vio la película veinte veces, treinta veces. Y siempre en ese momento se reía. Y estaba al pendiente de mirar a la gente cuando se reía, él se daba vuelta en la butaca y miraba a la gente cómo reía.

Gustavo Gamou: Claro, lo estaba disfrutando, lo disfrutaba.

Gustavo Gamou: Lo disfrutaba. Sí. A mí me parece bien, no sé. Reír un poco de nosotros. No, no ver todo tan trágico a veces.

Gustavo Gamou: Podría decir: "Lo pensé así", pero no lo pensé así.

[TCG+00:17:02] Fue surgiendo y de repente se volvía más y más.



[TCG+00:18:00]

Gustavo Gamou: Sí, también. Es una búsqueda de equilibrio, y creo que también en el fondo estoy buscando eso, inconscientemente. Un equilibrio.

Gustavo Gamou: Había momentos que eran muy trágicos o de repente que no

están, que no son parte de la película, que no quedaron en la película y de repente hasta momentos de diversión.

[TCG+00:18:58] Eran un aliviane, una búsqueda de equilibrio. Y también los personajes lo sentían así: como vamos a divertirnos un poco.

Gustavo Gamou: Eh, pues peleas, alguna pelea más. En *El regreso del muerto* si una persona, que se cortó, que se mató. Que se cortó las venas y quedó ahí en la habitación muerto, toda ensangrentada.

Gustavo Gamou: Sí, sí, entramos y la persona se había suicidado. Y preferí no tener ese tipo de momentos. Sentí que no eran parte de la película.

[TCG+00:19:58]

Gustavo Gamou: ¿Elementos de la ficción? De repente el lenguaje. El lenguaje de los personajes entra en este *trip* de que estamos haciendo una película, no es eso de que es un momento único y con una cámara y se acabó. Como tengo la confianza con los personajes y sabemos que estamos haciendo una película les digo: "Vamos a volver a repetir esto. Me gustó esto. ¿Lo podemos repetir?" "Sí, vamos a hacerlo otra vez". Entonces de repente lo volvemos a repetir y pongo otro emplazamiento de cámara. Y lo cubro más como ficción. Tengo más planos para cortar a la hora de editar.

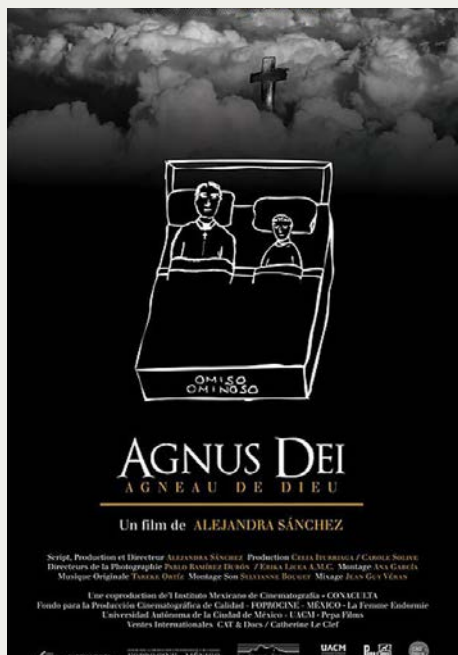
[TCG+00:21:10]

Gustavo Gamou: No lo construyo de ninguna forma. Pasa. Creo que es algo que surge del trabajo. De estar con la gente, de estar, de estar y estar con la cámara. Llego un momento que la cámara, la presencia de la cámara no existe. Se va y entras en una especie de juego, se puede decir. No sé si es un juego, pero entras en una especie de convención con los personajes de que "estamos haciendo una película" y de que así se hace la película inconscientemente porque no son personas que tienen una preparación cinematográfica.



Gustavo Gamou: O actoral, ¿no? Es algo que surge inconsciente.

En LPS, Gamou genera los cimientos de su estética y ética documental, en una suerte de caso atípico de su generación, en ruptura con los temas predominantes del documental contemporáneo mexicano.



Ficha analítica de *Agnus Dei: cordero de dios*

Sinopsis de *Agnus Dei: cordero de dios*

Agnus Dei: cordero de dios (México, 2010, 84 minutos) es un documental dirigido y escrito por Alejandra Sánchez Orozco. Esta película relata el abuso a un niño de once años (Jesús Romero) por un sacerdote católico y cómo estos actos han quedado impunes por parte de la iglesia.

Siendo un niño de once años, Jesús fue abusado sexualmente por un sacerdote. Al crecer decide denunciar y encarar a su agresor. Su historia es la de un hombre con una infancia fracturada, para quien la valentía y la construcción de la dignidad son

armas de lucha²².



Claves biográficas de la cineasta Alejandra Sánchez

Alejandra Sánchez Orozco nace en Chihuahua en 1973, estudió en la Ciudad de México la licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X), Cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) y una maestría en Guionismo en la Universidad Intercontinental (UIC). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), México, desde 2013.

La tesis con la que se gradúa del CUEC, *Te apuesto y te gano* (2003 ficción, 22 min) gana el premio del público en el Festival de Cine de Morelia; y le otorgan

también el premio a la Mejor Actuación en el Festival de Escuelas de Cine del Líbano, Beirut.

Su obra ha recorrido más de 50 festivales alrededor del mundo y ha participado en tres ediciones del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM).

²² <https://moreliafilmfest.com/peliculas/agnus-dei-cordero-de-dios/>

Su largometraje documental, en codirección con José Antonio Cordero, *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2006), ganó una Mención Especial y el Premio TITRA en el 4º FICM; Mejor Documental en el 14º Festival de Cine Latino de San Diego (SDLFF por sus siglas en inglés) y en el 43º Festival Internacional de Cine de Chicago (ClFF por sus siglas en inglés); y Mejor Documental en la categoría Frontera en el 5º Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente Contra el Silencio Todas las Voces, México, entre otros. Esta obra estuvo nominada al Ariel a Mejor Documental en la 50ª entrega de los premios Ariel, México. Participó en el 9º FICM.

Es guionista, directora y productora del largometraje *Agnus Dei: cordero de dios* (2011), ganador de varios premios nacionales e internacionales entre los que destacan: Premio José Rovirosa de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a Mejor Documental 2011; del Premio Coral a Mejor Documental en el 33º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba; del Premio Especial del Jurado en el 51º Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), Colombia; y de una Mención Especial del Jurado en el 23º Encuentro Cinelatino de Toulouse, Francia, entre otros. Participó en el 29º Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG), entre otros, con su ópera prima, *Seguir viviendo* (2014), por la que obtuvo el Premio del Público Joven en el 6º Festival de Cine Mexicano de Durango, México. Su cortometraje de ficción, *Luisa* (2015), fue parte de la Selección Oficial del 13º FICM.

La obra de Alejandra busca comprender y mirar de frente algunas de las heridas latentes en nuestro país, como lo es la violencia de género y el abuso de poder desde el Estado y la Iglesia.

Condiciones de producción y distribución o contexto histórico

Producción

“Según estudios de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), México ocupa el primer lugar en abuso sexual infantil con 5.4 millones de casos por año”²³. Tlaxcala es el estado con mayor incidencia de pederastia y trata infantil, seguida por Querétaro y Chihuahua; pero de mil denuncias por violencia sexual infantil, solo una llega a condena²⁴.



23 <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/45796-mexico-primer-lugar-en-abuso-sexual-infantil.html>

24 <https://www.animalpolitico.com/2019/08/casos-abuso-sexual-menores-mexico/>

En este contexto es donde se produce *Agnus Dei: cordero de dios*, documental que narra el abuso sexual de Jesús a los once años por parte de un sacerdote. "En la primera infancia, hasta los 5 años, los agresores suelen ser: el padrastro en 30% de los casos, abuelos en otro 30% y tíos, primos, hermanos o cuidadores en el 40% restante. En edad escolar, de 6 a 11 años, los abusadores son los maestros el 30% de las veces y sacerdotes en otro 30%"²⁵. Es importante destacar un dato, en México, casi 111 millones de personas practican el catolicismo, solo detrás de Brasil con 172 millones²⁶.



Agnus Dei es el segundo documental de la cineasta Alejandra Sánchez, donde expone el caso de Jesús Romero Colín quien después de muchos años de reflexión y terapia, decide buscar y enfrentar al sacerdote Carlos López Valdés que abusó de él durante largos periodos de su infancia. La directora presenta al personaje y poco a poco va develando su historia y su relación con el sacerdote, pero a la vez, traza otra línea argumental cuestionando la

formación sacerdotal de los seminaristas y las restricciones a su vida sexual. Alejandra propuso narrar las pesadillas de Jesús a través de animaciones y *flashback* a partir de fotografías, evitando las dramatizaciones.

Preproducción: tema, guion y personajes

José Antonio: Yo quería preguntarte Alejandra, para empezar, ¿cómo fue tu acercamiento emocional al documental? Yo sé que fue por una cuestión académica, por tus estudios en el CUEC. Pero más allá de eso, yo sé que tu primer proyecto documental tuvo que ver con una entrada emocional, personal, muy fuerte.

Alejandra Sánchez: Sí, sí lo fue. A ver si me acuerdo, José Antonio. El primer acercamiento, desde luego tuvo que ver con una historia familiar.

[TCG+00:00:57] Mi familia siempre ha sido una familia muy participativa políticamente hablando. Mis papás participaron en movimientos estudiantiles en Chihuahua. Entonces, crecí de alguna u otra manera involucrada con el devenir social. Y hago estudios en la UAM Xochimilco.

²⁵ <https://www.animalpolitico.com/2019/08/casos-abuso-sexual-menores-mexico/>

²⁶ <https://www.informador.mx/Mexico/Mexico-es-el-segundo-pais-con-mas-catolicos-en-el-mundo-20170407-0063.html>

Después de eso me paso a estudiar al CUEC, dirección cinematográfica y creo que eso tuvo mucho que ver. Tanto mi familia, como mi estancia en la UAM, que está muy enfocada a observar fenómenos sociales, aunque estudié Comunicación, hay un área fuerte dentro de la carrera dedicada a la investigación periodística y, creo, eso tuvo que ver mucho en mi dedicación y en mi formación para volverme documentalista.

José Antonio: Okay, pues bueno, tu primera película, tu primer largometraje, es un documental de incidencia total política y sobre derechos humanos. ¿Puedo preguntar de *Bajo Juárez* o no?

[TCG+00:02:01]

Alejandra Sánchez: Sí, claro.

José Antonio: Este primer documental que haces, bueno, que además viene de un cortometraje que ya habías hecho, *Ni una más*, y que se vuelve un largometraje, es muy común que los documentalistas busquen, lo voy a decir de una manera muy llana, como exagerar el conflicto para que un documental funcione dramáticamente. Y en tu caso, en las películas que tú has hecho, que yo conozco, es exactamente lo contrario. Hay un gran drama intrínseco en los personajes y en las historias de vida de estos personajes. ¿Cómo logras mantener, dramaturgizar esas vidas para que no sea, para que sea al mismo tiempo una película de incidencia y al mismo tiempo un drama?

[TCG+00:03:01] Es decir un drama que se pueda disfrutar en términos dramáticos, identificarnos con el personaje y conocer su historia de una forma bien organizada.

Alejandra Sánchez: Mi primer contacto con el cine documental de incidencia política, sin perder de vista la estructura dramática que convierte a la obra cinematográfica en un cine que haga que el espectador se meta al río emocional tan cauteloso como atormentado, lo hice con poca conciencia y desde un lugar muy intuitivo, ese fue el caso de *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*, la ópera prima documental con la que debuté como directora.

Yo creo que en términos de dramaturgia tenía poca formación cuando comencé a hacer *Bajo Juárez*. Por eso colaboré con José Antonio Cordero, quien tenía una formación muchísimo más fuerte. Había estudiado Teatro, había estudiado Cine. Y creo que ahí la dupla para poder armar *Bajo Juárez* fue una dupla muy afortunada. Creo que fue un interlocutor o que ha sido un interlocutor absolutamente necesario para poder elaborar y entender que los documentales con relato cinematográfico requieren de estructura dramática. Me tardé un poco

en entenderlo, después de filmar *Bajo Juárez*, al momento de filmarlo, no tenía necesariamente una conciencia de la dramaturgia en el documental.

[TCG+00:04:06] Es más, te puedo decir que sentía hasta pudor de apostar por ciertas puestas en escena o puestas en cámara o por la estimulación a los actores naturales del documental, en este caso a Norma Andrade. Y fui entrando en conciencia, y quizá por eso, esto que mencionas de no exagerar, lo que propiamente para mí estaba naturalmente observado en el fenómeno, tanto de los feminicidios como en el caso de la pederastia abordada a partir del caso de Jesús Romero Colín.



José Antonio: Justo quiero preguntarte sobre *Agnus Dei*, del paso de *Bajo Juárez* a *Agnus Dei*. En *Bajo Juárez*, y por eso quiero hacer una última pregunta sobre *Bajo Juárez*, en *Bajo Juárez*, en términos dramáticos, además, hay algo muy interesante porque es una película coral, ¿no? Además de tener a la protagonista, digamos a Norma Andrade, a la madre de una de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, tienes a Gaudencia, una chica que

va hacia Ciudad Juárez y que le imprime un contrapeso dramático muy, muy fuerte sin dejar de ser un drama.

[TCG+00:06:00] Sin dejar de ser un drama trágico. ¿Cómo fuiste hilando estos personajes? ¿Cómo pensaste desde un inicio por tu investigación, complementar los feminicidios de Juárez con la migración de Veracruz a Juárez?

Alejandra Sánchez: Bueno, lo que pasa es que cuando estudias un tema y lo investigas, eso detona el estudio de otros subtemas que van atravesando el tema principal, que en este caso fueron los feminicidios. A este tema principal lo atravesaba la migración por obvias razones; Ciudad Juárez es una frontera entre México y Estados Unidos. Y durante mis visitas a Ciudad Juárez a rodajes previos, me di cuenta que había una migración muy importante de veracruzanos a Juárez. De hecho, había cierto enojo por parte de los juarenses en contra de estos migrantes veracruzanos.

[TCG+00:07:06] Y les apodaban "los juarochos", ¿no? A mí en alguna ocasión, me tocó entrar a un Oxxo. Y me preguntaron que si yo era "juarocha", no porque el acento tan norteco tampoco es que fuera ya tan evidente después de mi estancia en la Ciudad de México. Entonces, creo que el estudio de un tema implica necesariamente meterte a otros ejes que lo atraviesan, otros temas de estudio como la perspectiva de género, como incluso cuestiones

que tenían que ver con asuntos de criminología. Porque por ahí entrevistamos también a Oscar Maynez que era un criminólogo y, efectivamente, este personaje que tú mencionas que es Gaudencia, fue un personaje que primero nace en el papel, a partir de esa investigación. La investigación detona en muchos sentidos la posibilidad de imaginar personajes en la pantalla.

Personajes que existen en el guion de cine documental antes de encontrarlos en la vida real. Esta es una técnica sugerida por el cineasta Patricio Guzmán, en el método de escritura para guion documental: "el guion imaginario" en el documental. Una vez realizada la investigación, la bastedad de esta puede sugerir personajes, espacios y dramaturgia que después será comprobada y buscada en el trabajo de campo. El caso de Gaudencia Valencia, chica veracruzana que va a buscar trabajo a Ciudad Juárez (*Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*).

[TCG+00:08:00] Y este personaje, fue un personaje en el que yo me empeñé en buscar y nos fuimos todo el equipo a Los Tuxtlas, buscando una chava que fuera a migrar de Veracruz a Chihuahua, que se fuera en estos camiones extraños. Que son un poco camiones en donde se los llevan un poco casi como esclavos. O sea, hombres y mujeres. Y principalmente mujeres para llevarlas a trabajar en la maquila en aquellos años. Entonces así surge el personaje de Gaudencia Valencia en *Bajo Juárez*.

José Antonio: ¿Un personaje documental se puede escribir?

Alejandra Sánchez: Un personaje documental se puede escribir y se puede imaginar antes de encontrarlo en la vida real. Yo siempre echo mano de esta herramienta de Patricio Guzmán que se llama "el guion imaginario". Una vez que tienes la investigación hecha y una vez que has estudiado suficiente del tema, empiezas a imaginar personajes que no necesariamente conoces, pero empiezas a darle corporalidad.

[TCG+00:09:02] Y entonces vas a la vida real a encontrar esos personajes con muchísima más certeza y así sucedió en *Agnus Dei* con los personajes del seminario menor. No eran personajes que yo necesariamente conociera previamente, pero que yo había imaginado como parte de este entramado dramático para poder hacerle un espejo a Jesús, con respecto a los deseos de la madre porque se volviera o se convirtiera en sacerdote.



José Antonio: Muy bien, vamos *Agnus Dei*. En *Agnus Dei*, ¿tú qué tuviste primero, la idea de hacer una denuncia sobre el tema principal de la película que es, evidentemente, la pederastia en el clero, bueno, los abusos sexuales en general en clero católico específicamente o la historia de Jesús? ¿Qué tuviste primero y cómo obtuviste lo otro?

Alejandra Sánchez: Fijate que ya esta vez, a diferencia de *Bajo Juárez*, que fue una película que se convierte en un referente de denuncia con respecto al fenómeno de las mujeres asesinadas [inaudible] [00:10:07] y desaparecidas en Juárez.

[TCG+00:10:07] En esta ocasión con *Agnus Dei*, yo tenía muchísimas ganas de abordar un tema que me causaba incluso morbo, que era la sexualidad desde los muros de las filas católicas, de los seminarios. Entonces en realidad no fue una película que naciera de mi necesidad de denuncia, todo lo contrario. Fue una película que nace a partir de mi necesidad de entender qué hacen los sacerdotes con su sexualidad y qué pasa cuando, por un lado, dan una imagen de pureza y de adoctrinamiento, de bondad, y por otro, tienen acusaciones tan severas como haber abusado de niños y de niñas.

José Antonio: Y bien, en el sentido dramático, pasaste de una película coral con muchos personajes, claro con un personaje protagónico quizás, pero con muchos personajes importantes a una película de prácticamente la historia de una persona.

[TCG+00:11:09] ¿Cómo fue este paso y cómo llegaste a querer centrar en Jesús, en la persona de Jesús, en su historia, todo este peso temático del que hablas? El guion en el documental pasará por muchos más tratamientos que el guion de ficción. Las transformaciones dependen del encuentro entre la investigación, la imaginación y la realidad.



Alejandra Sánchez: Los proyectos documentales van dando muchas vueltas a lo largo del proceso. En un inicio, yo iba a trabajar con otros personajes. No era necesariamente Jesús. Era un abogado, era una periodista que había escrito sobre el tema. Y bueno, la vida también, en términos de documental, te va encaminando por otros sitios. No pude hacer un trato que a mí me resultara justo con los primeros personajes, ni para ellos ni para mí. Y encontré a Jesús a partir de lecturas, de declaraciones de Jesús.

[TCG+00:11:57] Jesús estaba ya dispuesto a declarar en contra del sacerdote, que por cierto murió de Covid la semana pasada. Y en esas denuncias públicas que hacía Jesús, me acerco y le propongo hacer una película. Y bueno, me doy cuenta que fue lo mejor que pude haber hecho, porque Jesús tiene características no solamente que se vuelven muy potentes para hacer, para representar a otras víctimas en su misma situación, sino características de una brillantez y análisis profundo, porque además estudió Psicoanálisis en la UAM Xochimilco, y esto le permite, un poco, separarse de su propia situación de víctima y entender qué pasa en ese complejo fenómeno de haber sufrido un abuso sexual a los nueve años.

[TCG+00:12:54] Entonces me doy a la tarea de estar siguiéndolo y hablando mucho con él, y elaborando un personaje cinematográfico a partir de su historia y a partir de su necesidad de denuncia y búsqueda de su agresor.

José Antonio: ¿Cuáles son los hilos dramáticos de *Agnus Dei*? O sea, principalmente de su protagonista, de Jesús, porque el antagonista nos queda, o es decir, que queda muy claro porque sí representa a un personaje muy típico, ¿no? Pero Jesús es totalmente atípico en ese sentido, como lo acabas de decir. ¿Cuáles son los hilos dramáticos? Si lo pudieras sintetizar como si fuera un personaje de ficción, ¿cuáles son los hilos dramáticos que lo mueven o que lo detienen?

La construcción del personaje de *Agnus Dei* se realiza a partir de un personaje complejo en términos de género cinematográfico. Jesús Romero Colín es un personaje en debate interno sistemático y la película no solo da cuenta de ello, sino que aborda el tema del abuso sexual vivido en la infancia con las contradicciones que esto provoca en el aparato psicológico de las víctimas. *Agnus Dei* aborda en acción y en discurso las necesidades dramáticas de Jesús y las acentúa en una estructura dramática aristotélica, combinada con el método de Sydfield, quien propone puntos de giro para el personaje en relación con el tiempo transcurrido en pantalla.



Alejandra Sánchez: Es un personaje que vive entendiendo y tratando de explicarse a sí mismo qué pasó y por qué se vio envuelto en un abuso sexual por parte de un hombre por el cual sentía un profundo amor.

[TCG+00:14:01] Un personaje muy complejo, creo yo, un personaje que al principio, te tengo que confesar, yo tenía miedo de que Jesús confesara frente a cámara que él tenía un profundo amor por el sacerdote, al tiempo

que también tenía un profundo dolor por lo que le había ocasionado el abuso sexual. Entonces creo que, en ese sentido, el primer hilo dramático es intentar construir un personaje con ese debate interno, lo cual por eso lo hace un personaje complejo.

Y en términos dramáticos o de género, un personaje muy realista. Porque yo creo que el documental, dependiendo también de cómo construyas el personaje, el personaje se puede volver más plano o más complejo. En este caso, creo que el debate interno que tenía Jesús puede ser un debate que corresponde a un género que quizá se acerque a la pieza o a lo trágico.

[TCG+00:14:58] El otro era otro hilo dramático que se volvía un poco más simple, pero que me permitía darle ritmo a lo largo de la película, que era la necesidad de ir a encarar a su agresor y de ir a pedir explicaciones. Aunque ese material llegó a mis manos, el momento en que lo enfrenta llega a mis manos muy al inicio del rodaje, fue un material que me permitió construir este objetivo del personaje: buscar al sacerdote, de parroquia en parroquia, de iglesia en iglesia, con otros colegas sacerdotes. Y, finalmente, lo encara y se encuentra con él.

Entonces yo sabía que ese núcleo o ese clímax al que teníamos que llegar, había que construirlo para poder ponerlo en el lugar que es al final de la película. A veces me pregunto qué hubiera pasado si ese clímax lo pongo justo al inicio, ¿no? No sé si me hubiera *destensado* un poco la tensión dramática. No lo sé.



[TCG+00:15:57]

José Antonio: ¿Qué opinas de este debate sobre la supuesta pureza del documental? Me adelanto, yo en lo personal no estoy de acuerdo, pero en el que ustedes, ¿no? Todo el equipo de producción y de rodaje, acompañan a Jesús en esa búsqueda y lo ayudan a encontrar al sacerdote. ¿Por qué lo hicieron? ¿Había una intención extra-cinematográfica de que se hiciera justicia?

¿O cómo se enlaza ahí la denuncia y la puesta en escena?

Alejandra Sánchez: Mira, yo también creo que es un debate que se vuelve muy rico porque justamente el término documental es un término que está, a diferencia de la ficción, se puede definir de una manera mucho más en los límites del documental, Grierson dice: es el tratamiento creativo de la realidad, ¿no?

[TCG+00:16:59] Y entonces en este mismo enunciado hay dos palabras que se contradicen: la realidad y la creatividad. Dos palabras que son compli-

cadadas de condensar en una sola, en un solo enunciado. Creo que por eso me gusta tanto a mí hacer documental, porque creo que esta vitalidad y esta paradoja que envuelve al propio género es susceptible a ser estudiado, reanalizado y reobservado todo el tiempo.

Creo que yo, las obras cinematográficas, es eso, son obras cinematográficas y que estas fronteras entre el documental y la ficción son muy líquidas y personalmente yo estoy como muy a favor de darme el permiso de ir trazando la dramaturgia e ir conviviendo con el personaje del documental, casi como si se tratara o como si fuera un actor natural.

El actor natural en el documental y los dispositivos de dirección: la relación con Jesús Romero se estableció a partir de trabajar con él, como si se tratara de un actor natural representándose a sí mismo. Había trazos escénicos y acciones dramáticas, como es el caso de la búsqueda del sacerdote de parroquia en parroquia.

Por otro lado, las entrevistas fueron elaboradas a partir de perseguir objetivos dramáticos, como conocer cómo es la vida familiar del personaje, conocer cómo fue el encuentro con el sacerdote a los nueve años de edad, entender cómo son las relaciones sexo-amorosas en su vida adulta, indagar en las autoridades eclesásticas, acerca de cómo tratan las denuncias de abusos sexuales y específicamente el caso de Jesús Romero Colín.

[TCG+00:17:58] Y así fue la relación con Jesús. Yo le pedía todo el tiempo que hiciéramos puestas en escena o que repitiera algunas cosas que en algún otro momento me las había dicho, pero que por condiciones de atmósfera o de la propia grabación, no daban o no llegaban a detonar el momento dramático que yo esperaba. Y creo, en la medida en que se sostenga la verosimilitud y que no se vuelva una ilustración, en esa medida está o no la pericia de los directores o directoras.

La fotografía es planeada a partir de puestas en cámara y puestas en escena que elaboran el paisaje emocional de los personajes: una cámara inestable, en mano y en movimiento es la que sigue a Jesús y su búsqueda de justicia. Una cámara estable y con composiciones de cuadro para todo el mundo religioso que pregona paz y bondad. Luego el discurso se romperá a partir de revelar el conflicto y escuchar a aquellos que por comisión o por omisión ignorarán a Jesús Romero y su denuncia de abuso sexual cometido a manos del sacerdote Carlos López Valdés.



José Antonio: Yo quisiera preguntarte sobre tus herramientas. La fotografía, la dirección de fotografía, la puesta en cámara. Porque vamos de retratos, por decirlo de alguna manera, viñetas de esta cotidianidad, de Jesús, de su familia, a una cámara que sigue, que incluso persigue. Una cámara policiaca podríamos decir, ¿no? Una cámara, me refiero, no al aparato, sino a la metodología de rodaje, de grabación.

[TCG+00:19:06] ¿Cómo te relacionaste con la dirección de fotografía, en ese sentido, para tener las dos realidades? Una realidad, digámoslo así, cotidiana, coloquial, acompasada, pero al mismo tiempo estable, fija y esta realidad, casi de *road movie* o de... ¿no?, policiaca como decía.



Alejandra Sánchez: Creo que también, haciendo un poco de referencia a *Bajo Juárez*, *Agnus Dei* es un documental que se hace mucho en el escritorio y en el papel. Me acuerdo que de *Bajo Juárez* teníamos más o menos 82 horas de material para poder sacar una hora y media, y que fuera la labor, decía el editor: "es una labor titánica". En cambio, en el segundo trabajo, yo me di un poco a la tarea de ser un poco más, no quiero decir que uno sea

mejor que el otro ni mucho menos, pero tenía ganas de planear de manera distinta, de abordar con mucha más planeación, primero en papel.



[TCG+00:20:11] Y así fue con la fotografía. La fotografía fue planeada a partir de imaginar dos atmósferas muy distintas: una era la turbulencia de Jesús, la turbulencia emotiva y esta necesidad interna de la que te hablaba y la otra, esta especie de paz que se respiraba en todo el mundo sacro y católico. Entonces la cámara tenía que ser muchísimo más pausada, muchísimo más equilibrada en términos de puesta en cámara y puesta en escena y en ese

sentido, planeamos muchas tomas para poder elaborar ciertas metáforas que nos permitieran retratar ese mundo, en donde están, ahora se me viene a la cabeza una secuencia en donde están los chicos del seminario menor y todas las tardes pasa una parvada a las 6:00 de la tarde cuando los pájaros se van a dormir. La fotografía y la puesta en cámara respondían a la dramaturgia del guion cinematográfico que buscaba los signos y los símbolos e intentaban la elaboración de figuras retóricas como las metáforas, elipsis, alegorías, etc.

Tal es el caso de la madre como sacrificio, la infancia fracturada, la juventud castrada, la bondad ominosa.

[TCG+00:21:07] Y entonces me parecía potente la posibilidad del encierro de abajo y de la libertad de arriba. Entonces, planeamos así, en el momento en que pasaba la parvada, subimos a un chico a un banquito. En fin, sí hubo una planeación muchísimo más meticulosa que me permitiera a mí elaborar, en la medida de mi mediano talento, estas figuras o estas imágenes que significaran y que no necesariamente ilustraran. Que siempre uno tiene al hacer documental, creo que uno de los grandes retos es justamente reelaborar a partir de la realidad. Que no es fácil, generalmente uno tiende a filmar y tiende a ilustrar.

Lo mismo ocurre con la secuencia de final de la película con la toma de la cámara subacuática, donde cruza Jesús nadando abajo del agua y atrás de él un niño, como si el adulto le abriera el paso.

En la secuencia 92, 01:18:18 Testimonio de Jesús hablando sobre que le gustaría haber vivido sobre imágenes de él en el mar, Jesús y un niño en la playa. En cámara subacuática, Jesús cruza nadando debajo del agua y atrás le sigue un niño, comienza la canción *Lo que no puede decirse, no se puede callar*.

José Antonio: Hablando de ilustración, pero en otro sentido, tienes otra herramienta que es muy bella y que, además, es muy significativa y que nos saca totalmente del universo documental entendido de manera convencional, que son estas animaciones que ilustran.

[TCG+00:22:11] Que más que ilustrar, que muestran de manera impresionista sueños, miedos de Jesús. ¿Cómo llegaste a ese recurso que es muy efectivo?

El recurso de las animaciones para documentar los sueños o el tiempo onírico del personaje.

Alejandra Sánchez: Fue una búsqueda larga. Jesús me contaba de sus sueños. Y yo le proponía mucho que me contara de sueños que tuvieran que ver con el mundo de la iglesia y con el mundo de su niñez. Entonces ahí se ven algunos sueños, algunos de los sueños me los escribió en un primer ejercicio: "por favor, escríbeme lo que sueñas con respecto al cura y tal". Y

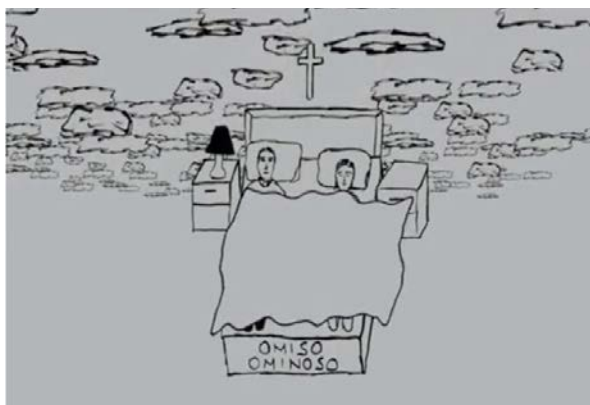


había, bueno, este que se soñaba a él en la alberca de Cuernavaca, en la casa del cura que tenía una piscina grande.

[TCG+00:23:01] Y el sacerdote camina sobre el agua. Y cuando Jesús lo ve, como si se tratara de Cristo caminando sobre las aguas del mar. Y Jesús trata de explicarse. Él me decía que justo se despertaba porque metía el pie y se daba cuenta que en realidad no era agua sino un acrílico que le detenía el pie cuando trataba de entenderlo. Y yo me imaginaba cómo iba a poder poner eso en imagen, porque pues ya de por sí el sueño, en términos de contenido narrativo, me parecía muy fuerte y muy significativo.

Y planeamos mucho, la fotógrafa Érika Licea, el fotógrafo Pablo Ramírez y yo, cómo elaborar ese mundo onírico y cómo documentar ese mundo onírico. Y bueno, finalmente un día, yo dibujo muy mal, me puse a dibujar y dije: aunque sean dibujos tan feos como los míos, creo que son mucho más potentes que hacer una puesta en escena o elaborar, seguro que se pueden elaborar de miles de formas.

[TCG+00:24:11] Pero me pareció como bonito que Jesús dibujara sus sueños y después encontramos la forma de animar esos dibujos, que son una especie de exvotos, ¿no? Tienen como toda la estética de estos exvotos. Y me pareció que ahí se conjuntaban varias estéticas: la infantil, la estética sacra y la propia estética cinematográfica.



José Antonio: Para terminar con *Agnus*. Hay un personaje que evidentemente funciona como antagonista o como coadyuvante del cura, que es la madre.

[TCG+00:24:55] ¿Cómo pudiste abordar este personaje? Y el padre también, pero principalmente a la madre. ¿Cómo pudiste abordar este personaje para que existiera una redención y no fuera tal cual

una villana? O sea, no se melodramatizara de manera negativa o peyorativa el término de villana o de antagonista.

El género dramático dependerá de cómo enfrentan el conflicto los personajes. Mientras que Jesús es un personaje complejo, doña Esperanza, su madre, es un personaje que transita entre el melodrama y la tragedia: por un lado, es la madre abnegada, pero sin perder la fe en Dios, a pesar de descubrir el abuso del sacerdote en contra de su hijo, pero por otro, tiene una anagnórisis, esa toma de conciencia por la que pasan los personajes trágicos cuando asumen su responsabilidad. Ella sabe que parte de la responsabilidad en la tragedia de

su hijo, fue a partir de sus actos, de manera que asume las consecuencias y se convierte en un personaje lúcido, trasladándose del melodrama a la tragedia, como carácter.

[00:59:37] Secuencia 75. Testimonio de la madre sobre el momento en que le pide perdón a Jesús. *Sonido ambiente. Ella está sentada en el sillón de la sala de su casa junto a su marido. En un momento emotivo, doña Esperanza dice que habló con su hijo y ella le pidió perdón por haberlo dejado en manos del sacerdote. La secuencia corta al repicar de la campana del seminario menor llamando a misa. Los seminaristas comienzan a entonar *Madre Regina* en coro.

Alejandra Sánchez: Es un personaje que, los dos, tanto el papá como la mamá, causan, de repente, mucha incomodidad en el público. Dos personajes que, aunque existan, insisto, en la vida real, hay que edificarlos, hay que construirlos. Ella, para mí representaba o representa esta madre abnegada que tenemos en la mayoría de las casas en un país tan católico como el mexicano. Sin embargo, en la vida real desde luego es abnegada, pero es muchísimo más brillante de lo que aparece en el documental y muchísimo más entrañable.



[TCG+00:25:58] Es una mujer que una vez que se da cuenta del error que cometió de entregar a su hijo al sacerdote, por esta devoción o este fanatismo, en ese momento, es un personaje que se vuelve un personaje que no cae en el melodrama porque recula y cierra filas con el hijo, en términos de denuncia. Lo mismo ocurre con el papá, con Fernando; es un personaje que en el documental representa todo ese machismo, en donde no puede asumir ni aceptar que al hijo lo hayan abusado, que lo hayan violado, sin embargo, en la vida real es un personaje también muchísimo más entrañable.

En el documental las personas que participan de la vida real se vuelven los personajes. Estos se construyen y en dicha construcción pueden convertirse en planos (no realistas, en términos de género dramático) o complejos (realistas en términos de género dramático). Mientras que Jesús Romero Colín se mantiene como personaje trágico y la madre toca de manera tangencial el género realista, el resto de los personajes se mantendrán en el melodrama: el sacerdote abusador, el padre de Jesús, los seminaristas, la novia de Jesús, mantendrán su registro entre buenos y malos, característica esencial del género.

En la secuencia 55, 00:43:46 doña Esperanza limpia frijoles y don Fernando está sentado en el sofá, cerca de ella. Ambos escuchan el programa de radio de Carmen Aristegui, que habla sobre los abusos a menores. Ella rompe en llanto y él se molesta con su esposa y le dice que reprocha que llore. La actitud de don Fernando es de soportar, como hombre, el dolor; se revela el machismo.

En esta misma secuencia, la 55, es importante mencionar los dispositivos con los que se produce el quiebre emocional de doña Esperanza y el enfado de su esposo. Ninguno de los dos había escuchado el programa de Aristegui antes de la secuencia. Coloqué una cámara en cada uno de ellos y puse el aparato de sonido y esperé la reacción. Ante el estímulo, ellos respondieron de dos formas muy distintas, ella emocionalmente quebrada y él ocultando el dolor tras el enojo, así se expresan en pantalla los rasgos característicos de cada personaje.

No tenemos mucho tiempo para poder elaborar personajes. El personaje que me dediqué a elaborar fue el de Jesús. Y los otros se vuelven personajes más estereotipados. Entonces representa el machismo, representa la abnegación de la madre, y creo que al final de cuentas yo tenía un poco de miedo cuando don Fernando se viera retratado, porque simplemente elegí las partes que a mí me representaban eso que quería encontrar.

[ITCG+00:27:11] Pero lo tomó con ligereza. Hay un momento en que incluso el público se ríe por las respuestas que da. Él se lo tomó un poco como con ligereza y con mucha dedicación en términos de dedicación y de dignidad, en términos de dar apoyo a la denuncia de Jesús, de su hijo.



José Antonio: Vamos a pasar a *Seguir viviendo* y ahorita quiero hacer preguntas más generales. *Seguir viviendo* es algo muy poco usual en el cine documental, no es que sea poco usual que haya secuelas, por decirlo de alguna manera, pero lo que es poco usual es que esta secuela de *Bajo Juárez* es ficción. Es una película que sí está basada en el documental, pero evidentemente, si nos ponemos estrictos en su categorización, vamos a decir que es una película de ficción.

[ITCG+00:29:04] Que tiene bueno, no solamente por estar basada en hechos reales, como dicen los norteamericanos, sino por estar trabajando con las personas reales, que no son actantes, sino ellos están contando su misma historia en ficción y al mismo tiempo en documental. ¿Cómo llegaste a este

proyecto? ¿Cómo decidiste hacerlo? Porque, además, de nuevo como en *Bajo Juárez*, viene de una vivencia personal. O sea, podemos decir, ¿te atreverías a decir que es tu historia con ellos? ¿Con Jade y con Kaleb?

Alejandra Sánchez: En parte sí, en parte no. Es una combinación de muchas historias de vida que me pegaron, que me afectaron. Desde luego, Jade y Kaleb, que son hijos de Lilia Alejandra, que en el 2001 pierden a la madre, porque es secuestrada, violada y asesinada en Ciudad Juárez.

[TCG+00:30:03] Se convierten un poco en los hijos de la abuela, yo dejo de verlos, me dedico a hacer otras cosas. No pierdo comunicación con Norma Andrade, pero tampoco tengo una comunicación muy estrecha. A Norma Andrade la atentan como en el 2012, si mal no recuerdo, 2013, a finales del 2013, y yo recibo una llamada de David Peña, del abogado, diciéndome que tienen que sacar a Jade y a Kaleb de Juárez porque están siendo amenazados de muerte, y que Norma está en un hospital debatiéndose entre la vida y la muerte porque le dieron cinco balazos. Y que la casa más segura que han encontrado es mi casa. Y efectivamente se vienen Jade y Kaleb a vivir conmigo durante casi mes y medio. Yo trabajo en una universidad, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, entonces todos los días me los llevaba. Les pedía que no dijeran de dónde venían, que dijeran que eran mis sobrinos.

[TCG+00:31:00] Se ponían ahí a jugar básquet, les compré una pelota de básquet. Se pusieron a jugar básquet. En fin, y cuando los tengo que entregar, porque felizmente Norma se recupera, se viene a México a vivir y yo tengo que entregar a dos niños que un poco se hicieron, en ese mes y medio, mis hijos, o al menos con esa fantasía andaba yo. Por otro lado, está la historia de una amiga que pierde a su hija en un accidente de carretera.

Y esas dos historias, me siento muy afectada por ambas. Lo que hablabas hace rato. Si creo que son temas que de alguna u otra manera te revuelven las tripas y se meten de alguna u otra forma a tu vida. Y a partir de ahí yo le hago una ficción o les escribo una ficción, en donde no necesariamente es una ficción para que ellos actúen. Si no, es una ficción para sacar un poco mis miedos y mis dolores al desprenderme de ellos.



[TCG+00:32:02] Cuando les cuento que voy a hacer esta ficción, me dicen: "tía, ¿por qué no nos dejas hacer una prueba y ver si nosotros podemos actuar de nosotros mismos?" Y nos fuimos a hacer, me acuerdo, que un fin

de semana, una prueba ahí en carretera y me gustó mucho el resultado. Y quizás estuvo mejor como la imaginación de este proyecto que el proyecto en sí mismo. Fue un proyecto que le costó colocarse cinematográficamente, que el público está predispuesto o dispuesto a ver ficción o documental y que bueno, que se entrelazan ahí los dos géneros, pues de alguna manera, como una especie de experimento cinematográfico en mi propia formación.

José Antonio: ¿Cómo trabajaste con ellos la puesta en escena? ¿No? Sabiendo ellos, tú, todo el equipo, que las escenas que se estaban escenificando, que se estaban interpretando, habían sucedido muchas, la mayoría de ellas, habían sucedido en la realidad.

[TCG+00:33:08]

Alejandra Sánchez: Mira, yo siempre he tenido mucho miedo a trabajar con actores, con actores profesionales. Creo que el documental me quita un poco el miedo. Creo que aprendí lo que he aprendido de dirección de actores profesionales a partir de dirigir gente en la vida real. A partir de entender la condición y el aparato psicológico de la situación del personaje de la vida real, de la persona de la vida real. Y en ese momento yo busqué una *coach* de actores que les dio un cierto entrenamiento para soltar un poco el cuerpo frente a la cámara.

Y empezamos a trabajar a partir de darles un entrenamiento actoral, pero también de recordarles lo que habíamos hablado en algún momento. Que Jade, por ejemplo, me contó que en *Home Depot*, donde habían edificado un *Home Depot* en el terreno donde habían encontrado el cuerpo de Lilia Alejandra, decían que deambulaba el fantasma de Lilia Alejandra.

[TCG+00:34:08] Y ese día pues sí, casualmente, me lo está contando en la cocina de mi casa y se va la luz. Entonces, yo me puse un poco nerviosa. Yo que soy tan escéptica. A partir de recordarles todo lo que habíamos, ellos y yo, vivido. Y bueno, después este personaje lo escribo para Nora Huerta, que también es parte integral de esa familia. Y ese personaje que no necesariamente soy yo, te digo, es como pedazos de muchas mujeres que me han transformado de una u otra manera la vida. Se edifica o se construye ese personaje, que es el personaje de Martha, la periodista.

José Antonio: Además de todo esto que ya es bastante, como tú bien dijiste, experimental en el sentido de ir más allá de los bordes tradicionales y de las éticas tradicionales y de las narrativas tradicionales en la película, aparecen entrevistas.

[TCG+00:35:08] Ellos son, hay rupturas, ya no me atrevería a yo decir [inaudible] [00:35:13] sino, más bien, ya no sé cómo decirlo, rupturas en todos

sentidos, narrativas, estéticas, éticas, con ellos hablando a la cámara. ¿Cómo llegaste a eso? Creo que es una de las grandes, grandes, de las varias virtudes que tiene esta película.

Alejandra Sánchez: Yo nunca había, el tema del asesinato de Lilia Alejandra, no lo había abordado nunca de una manera tan directa. Siempre a partir de anécdotas, como la del fantasma que te acabo de contar. Era una parte que se volvía un pudor para mí, escarbar en lo que ellos podían haber recordado siendo tan bebecitos.

[TCG+00:35:55] Me acuerdo que Jade estaba con una situación emocional muy complicada, porque Jade presenció el atentado que sufrió Norma. Jade se refugió en el coche, pero escuchó las detonaciones, trató de ayudar a Norma cuando estaba tirada. Y yo quería, de alguna u otra manera, ayudar con la comunicación. Creo que una parte que te brinda el documental es escuchar al otro.

Sí. Algo que me gusta mucho del oficio de documentalista es que tiene la posibilidad de despojarte de prejuicios y escuchar, volverte como una especie de testigo empático con el otro, independientemente que ese otro sea una persona que se dedica al sicariato o sea una víctima.



[TCG+00:37:05] Te vuelves, de alguna u otra manera, un observador, que te ves obligado a quitarte los prejuicios y entonces en ese sentido, pues yo me adelanté un poco a preguntarles qué sentían más allá de la ficción, qué estaba ocurriendo, qué sentían ante la ausencia de Lilia Alejandra. Jade nunca me había contado, no podía hablar del tema, del atentado, entonces por eso lo grabé sin pensar que iba a formar parte del guion. El guion no era parte del guion, era parte de un ejercicio de verbalización de un trauma.

José Antonio: Dicen que trabajar con niños o adolescentes es muy difícil, niños actores o actantes. Pero además en un proyecto que es ficción y documental y, además, como tú bien dijiste, que son parte de tu familia.



[TCG+00:37:59] Durante el rodaje ¿qué experiencias aparecían?

Alejandra Sánchez: Algunas muy divertidas, otras no tanto, a veces se complejizaba mucho, sobre todo con Jade, que era como la más afectada por haber presenciado el atentado. De pronto era muy complicado, de pronto me sentía que estaba cayendo en espacios de irresponsabilidad porque no sabía cómo tener una contención psicológica porque no soy, he hecho terapia mucho, pero no tengo herramientas para esa contención.

Y esa fue la parte más difícil. Trabajar con este obvio, y entendido desbordaje emocional de Jade. Con Kaleb era como mucho más fácil lidiar. Creo que también su condición masculina y su condición de haberse quedado sin la madre un poco más pequeño, Jade tenía mucha más consciencia y eso la desbordó mucho emotivamente hablando.

[TCG+00:39:05] Y eso para mí me complicaba mucho en algunos días de rodaje, eran los menos. Pero sentía yo una presión ante mí misma de sentirme que quizás los estaba llevando a un lugar, que emocionalmente no sabía si les estaba haciendo bien o mal, y luego me di cuenta que la película les dio herramientas, fuerza y valor para poder pelear la vida desde otro lugar, desde un lugar que efectivamente se volvió contenido. El lugar del rodaje.

José Antonio: Y, volviendo a las herramientas y metodologías, ¿cómo trabajaste la foto en esa película? ¿Cómo se trabajó con la dirección de fotografía, la dirección de arte? En un *road movie*, además porque tenías que trabajar, supongo yo, con los elementos visuales, estéticos que se encontraban en el camino y cuáles se construían, ¿cómo funcionaba ya el aspecto plástico de la película?

[TCG+00:40:07]

Alejandra Sánchez: El aspecto plástico sí fue una apuesta por elaborar, una estética muy documental, te digo, yo creo que es una película que a mí personalmente me gusta, pero que es una película que le cuesta un poco encontrar su espacio porque también era esta convivencia de actores profesionales, me refiero a Tito Vasconcelos, a Moisés Arizmendi, a Nora Huerta con dos

chicos que no eran actores naturales; esta convivencia no era tan sencilla en términos estéticos. Me senté a hablar con el fotógrafo para elaborar una apuesta de estética documental, que no sé si se alcanza a develar o no, pero ese fue un poco el concepto por el cual nos movimos.



José Antonio: Evidentemente el documental tiene muchísimas funciones, ¿no? Y la primera pues es dramática. Ya hemos

estado hablando de lo dramático, pero me gustaría que nos contaras así sin tapujos, ¿cuáles fueron los alcances extra-cinematográficos, principalmente, de *Bajo Juárez* y de *Agnus Dei*. Porque sabemos, estamos enterados, aquí dice en mis fichas...

Alejandra Sánchez: Sí.

José Antonio: Que sí son muy importantes. Tanto en el caso de *Bajo Juárez*, como en el caso de *Agnus Dei*. ¿Hasta dónde llegó esa incidencia que el cine documental puede hacer?

Alejandra Sánchez: Mira, yo creo que *Bajo Juárez* se volvió una película referente para sensibilizar con respecto a un fenómeno del que las autoridades se encargaban todos los días, no solamente de negar sino de revictimizar a las propias víctimas.

[TCG+00:42:01] De decir que no se trataba de lo que realmente se trataba, se convirtió en una pandemia que comenzó en Ciudad Juárez y que después el fenómeno, pues tiene más de 20 años y este país, las autoridades pasan y pueden ser panistas, priistas, perredistas o morenistas y es la misma historia. Hay una negación absoluta con respecto a la violencia ejercida contra la mujer, ¿no? Igual de indolente me parece la negación, como la respuesta a decir: "yo tengo otros datos" por parte de Andrés Manuel.

Pero bueno, no quiero prenderme por ahí. Creo que es una película que se vuelve referente para que el público en general entienda de qué se trata algo que nos ha dañado tanto como sociedad, que es la violencia ejercida contra la mujer en este país, que es un país feminicida. Por otro lado, *Agnus Dei* creo que fue una película también que tuvo incidencias fuertes en términos legales.

[TCG+00:43:00] Fue una película que se ocupó para poder procesar al propio sacerdote. Se ocupó como parte de las evidencias. Es el primer sacerdote, o creo que el segundo sacerdote, procesado por haber cometido actos de pederastia en contra de un niño. Es el primero que tiene 63 años de cárcel. Todos los demás salen muy rápido. En este país, insisto otra vez, las cúpulas de poder, en este caso la iglesia y el poder político, son cúpulas donde la fraternidad criminal se hace evidente. Y este es también el caso.

Pero bueno, volviendo a la pregunta, creo que ambas películas, en parte, se convirtieron en una especie de efecto mariposa que nos permite cambiar, aunque sea un poquitito, condiciones de vida injustas y dolorosas. Y quizás nos lleven a, algún día, entender que el camino de vida plena, en términos de sexualidad y en términos de pareja, podría ser por otros nuevos caminos.

[TCG+00:44:09]

José Antonio: ¿Qué sientes tú de que tus películas documentales han, incluso, sido referencias para películas de ficción, a través de no necesariamente adaptaciones sino de cineastas que trabajan? Y que lo han dicho abiertamente, que trabajan, por ejemplo, el caso de *Bajo Juárez*, con *Backyard*, un personaje de una película de una directora que se llama Issa López, que abiertamente dice que se basan en *Bajo Juárez* o que se basaron en *Bajo Juárez* para construir parte de sus de sus ficciones. ¿Ese es también un camino o una referencia de lo que el documental puede hacer, no solamente con la sociedad sino con la misma ficción?

Alejandra Sánchez: Pues yo creo que sí, José Antonio.

[TCG+00:44:59] Incluso *Agnus Dei* me la pidieron para esta película de ficción que se llama ¿se acuerdan?

Mira, sí ha habido experiencias, como dices tú, con *Backyard*, recuerdo que Sabina Berman y el director de *Backyard*...

[TCG+00:46:05]

José Antonio: Carlos Carrera.

Alejandra Sánchez: Carlos Carrera. Nos llamaron para que les contáramos y les mostráramos *Bajo Juárez*. Creo que además fue una película utilizada para que las actrices se documentaran al respecto. Lo mismo sucede con *Obediencia Perfecta* de Luis Urquiza, me piden *Agnus Dei* para poder elaborar la dramaturgia de la ficción. Me parece que es absolutamente normal y válido, tomar referencias no solamente del cine...



Para poder como readaptarlas a nuevos escenarios, a nuevos personajes y a nuevas dramaturgias, que es absolutamente normal y que no solamente uno echa mano del cine, repito, sino de la literatura; es parte del corpus para poder documentarse y para poder elaborar la investigación completa y detonar la imaginación.

[TCG+00:47:07]

José Antonio: Tu relación con las personas que retratas en tus películas, que les das voz en tus películas, ¿va más allá de lo cinematográfico? ¿Cómo contienen esas relaciones? Ya nos acabas de decir que los hijos de Norma Andrade [es decir, los hijos de Lilia Alejandra], prácticamente, fueron tus hijos durante un mes. ¿Cómo medias con tu vida personal a este gran compromiso con tus películas?

Alejandra Sánchez: Mira, yo creo que para hacer documental, insisto que uno tiene que crecerse, aunque sea por ese breve espacio. Crecerse en términos de humanidad, te vuelve muchísimo más abierto, y despojarse de los prejuicios.

[TCG+00:48:02] Creo que para mí esa es una de las claves para poderme acercar a los que se convertirán después en los personajes del documental. Poder hacer una relación, a veces muy estrecha. Fue el caso de Jesús. No creo que necesariamente sea la herramienta que uno, cualquiera que tenga, que quiera hacer documental deba de tener. He escuchado a otros colegas que tiene otro tipo de herramientas absolutamente contrarias a la mía. Yo, para poder entender el mundo de la otra persona, necesito tener una relación lo más horizontal que se pueda.

Para poder establecer este pacto de elaboración, de construcción cinematográfica con la persona y convertir, que se va a convertir en personaje, elaboro pactos de horizontales.

[TCG+00:49:10] Pactos de mucha amistad, a veces hasta de parentesco, como es el caso de Norma Andrade. Jesús Romero y yo también somos ahora muy buenos amigos, nos hablamos de vez en cuando y nos vamos a tomar por ahí una cerveza. No creo que sea el único camino. Creo que depende también de las condiciones de vida y de las condiciones de vida del personaje. Para mí sí es importante pasar largas horas de conversación para entender cuál es su mundo y poder así elaborarlo en la pantalla cinematográfica.

José Antonio: En ese sentido, en términos dramáticos, ¿puedes decir que tus protagonistas, tus retratados, son coautores de la dramaturgia? Con ellos, ¿les preguntas qué quieren o cómo quisieran ser vistos?

[TCG+00:50:02] O sea, ¿hasta qué grado intervienen ellos en la propia dramaturgización de sus historias personales?

Alejandra Sánchez: Yo creo que sí hay una especie de coautoría, pero no necesariamente consciente; ellos, a la hora de la intervención, intervienen porque de alguna u otra manera están conformes con las propuestas de puesta en cámara o con las propuestas de conversación que vamos a tener. O sea, es decir no, de ninguna manera me vería a mí misma forzando a ciertas situaciones en donde no haya esta colaboración. En este sentido siento que sí hay una especie de coautoría. Finalmente, el cine es así, hay una dirección, hay varios creativos que colaboran en esta dirección.

[TCG+00:50:54] Y bueno, pues quien tiene claro la concepción completa es el propio director y, creo yo, que es muy complicado estar enseñado cortes o estar siendo complaciente con quien está frente a cámara, porque las cosas no funcionarían como deben de funcionar.

José Antonio: ¿Qué futuro le ves al documental? Bueno, tú, lo aceptes o no lo aceptes, o te definas o no te definas como alguien que ha, a través de sus documentales, tenido incidencia en las historias que están retratadas, o denuncia, no porque sea necesariamente una denuncia tuya, sino denuncia de las personas que estás retratando, ¿qué futuro le ves al documental de incidencia o de denuncia, cuándo pareciera que, últimamente, nos han fascinado documentales que tienen que ver más con una cierta distancia, con una belleza estética, bueno, belleza y estética son sinónimos, pero con un embellecimiento de las tragedias?



[TCG+00:51:59]

Alejandra Sánchez: ¿Qué futuro le veo? Yo creo que principalmente México es un país que ha sido un espacio para los cineastas que nos dedicamos al documental, muy rico. Creo que en ese sentido hay una gran diversidad de posibilidades estéticas, discursivas, narrativas. Aunque sea un cine que tiene que ver con la denuncia, no me considero una persona ni activista, ni que la tirada sea siempre hacer documental de denuncia. Creo que esta producción del documental de denuncia

ha sido el resultado de un país lleno de pobreza, de dolor y de violencia, entonces en ese sentido...

[TCG+00:53:03] ¿Qué te puedo decir? La mirada de los diferentes colegas documentalistas, pues se diversifica y creo que en ese sentido es muy rico tener la posibilidad de poder mirar quizá el mismo fenómeno desde diferentes ópticas. Y en ese sentido, yo lo celebro. Creo que el documental en México es un documental que está todo el tiempo latiendo fuerte.

Creo que las condiciones de producción cinematográficas son muchísimo más asequibles porque hacer ficciones es caro. Y también, creo que hacer ficción de esos fenómenos que nos duelen tanto, es complicado, es muchísimo más complicado en términos de concepción, todavía necesitamos generaciones que se alejen y que miren el fenómeno con mucho más rigor.

[TCG+00:54:03] Creo que en ese sentido no quiero poner el ejemplo de *Bajo Juárez*, pero el ejemplo de las mujeres asesinadas o de los desaparecidos, todavía las ficciones no alcanzan a sintetizar esa complejidad para poderlo poner en pantalla y que llegue con la garra que han llegado los documentales.



Découpage (guion-montaje y técnico)

Lista de secuencias o unidades narrativas (Chatman)

- 1. 00:00:00:** Fondo negro con título: Presenta.
- 2. 00:00:04:** Roll de créditos sobre animaciones alusivas a símbolos católicos y sueños del protagonista en fondo negro. *Música minimalista y sonido ambiente.
- 3. 00:01:00:** Tomas del campo, en primer plano una cruz de colores, en segundo plano atraviesa un rebaño de borregos. Jesús camina por el campo y se sienta a dibujar. *Primer testimonio de Jesús en voz off, narra uno de sus sueños. La animación ilustra el sueño de Jesús bajando el sarcófago de su difunto padre mientras el padre Carlos oficia una misa y un monaguillo lo masturba.

4. **00:02:04:** Cortinilla de transición a animación de dibujo donde se está masturbando al sacerdote. *Música sacra de fondo que hace *cross fade* a la siguiente secuencia.
5. **00:02:20:** *Fade in* a un semanario, vemos su cotidianidad. *Música sacra que hace *cross fade* con sonidos ambiente.
6. **00:03:47:** Sobre imagen de un altar, aparece título del documental. *Sonido ambiente. *Fade in* de música (rock).
7. **00:03:55:** *Time lapse* del amanecer en la Villa. *Continúa música, hay *cross fade* a testimonio de Jesús.
8. **00:04:05:** Tomas de la casa de Jesús, él lava el carro, su madre reza. *Continúa música con sonidos ambientes hasta la siguiente secuencia
9. **00:04:24:** Tomas del campanario de una iglesia. *Continúa música electrónica y sonidos ambientes
10. **00:04:31:** Tomas de Jesús manejando, llega a una iglesia, pregunta por el padre Carlos López Valdés, le envían a otra iglesia: San Francisco. *Voz off de Jesús, sonidos ambientes y *fade in* de música.
11. **00:05:18:** Tomas de Jesús llegando a otra iglesia. *Sonidos ambiente.
12. **00:05:44:** Primer testimonio de la madre, habla sobre su fe en Dios y cómo le pide que le "limpie" el corazón. *Sonido directo y ambiente.
13. **00:06:12:** Testimonio de Jesús, habla sobre su desacuerdo con la religión. *Sonido directo y ambiente.
14. **00:06:33:** Tomas de Jesús hospedándose en un hotel. *Testimonio en off, habla sobre su cariño al sacerdote y de cómo no lo va a perdonar nunca.
15. **00:07:37:** Testimonio del investigador Fernando, narra su primer encuentro con Jesús. Se intercalan con imágenes de su infancia y del sacerdote Carlos oficiando misa. *Sonidos ambiente.
16. **00:08:48:** Testimonio de Jesús, narra cómo se convirtió en monaguillo mientras recorre la iglesia a la que asistía de niño. Habla de su deseo de ser sacerdote. *Sonido directo y ambiente.
17. **00:09:43:** Tomas de la vida cotidiana del Seminario Menor de Querétaro. *Sonidos ambiente.
18. **00:10:59:** Testimonio de la madre, habla sobre su deseo de que fuera sacerdote. *Pregunta de la directora fuera de cámara.
19. **00:11:21:** Testimonios de seminaristas mientras realizan actividades cotidianas. Hablan del porqué quieren ser sacerdotes y de los sacrificios que hacen por estar allí. *Sonido directo y ambiente.
20. **00:13:03:** Testimonio de Jesús, habla sobre la relación de su familia con el sacerdote. *Sonido ambiente. Preguntas de las directoras se escuchan en off ¿cómo conoció al padre?
21. **00:13:57:** Testimonio de Jesús, narra su sensación al conocer al sacerdote, todo esto sobre imágenes del cura. *Sonido ambiente de cantos religiosos.
22. **00:14:21:** Testimonio de los padres en plano americano. El padre habla sobre su percepción del sacerdote. Jesús habla de cómo consideraba al cura una figura de poder. *Sonido ambiente.

23. **00:14:40:** Tomas de la vida cotidiana en el seminario. *Música de piano interpretada por un sacerdote.
24. **00:15:17:** Testimonio de la madre en plano medio *close up*. Habla sobre el orgullo de ver a su hijo en la iglesia. *Sonido directo sobre música de piano.
25. **00:15:29:** Tomas de la cotidianidad en una iglesia al oficiarse una misa y de las clases. Habla sobre las pasiones negativas, entre ellas la lujuria. *Sonido ambiente sobre música de piano, después hace *fade out*.
26. **00:17:11:** Tomas de uno de los dormitorios del seminario. Los jóvenes se visten para ir a misa. *Sonidos ambiente de la celebración religiosa.
27. **00:18:09:** Testimonio del Obispo Marcelino en plano medio. Habla sobre su infructuoso interés de estudiar psicoanálisis en su juventud. Comenta sobre los casos de pederastia contra sacerdotes. *Se escucha la pregunta de la directora fuera de cuadro.
28. **00:20:39:** Tomas de estudiantes del seminario. Testimonio de Jesús, habla sobre los tocamientos que le hacía el sacerdote. *Sonido directo.
29. **00:21:23:** Cortinilla de transición a la casa de Cuernavaca.
30. **00:21:25:** Tomas de la casa en Cuernavaca. *Sonido ambiente.
31. **00:21:30:** Testimonio de Jesús. Habla sobre lo que le impactó de la casa de Cuernavaca. *Se escucha la pregunta de la directora fuera de cuadro.
32. **00:21:44:** Testimonio de Jesús en plano medio. Habla sobre la primera noche que el padre lo obligó a dormir con él y de los siguientes abusos. *Sonido directo con música minimalista.
33. **00:23:40:** Imágenes de fotografías de la infancia de Jesús y de la relación con sus padres y el sacerdote. *Música minimalista con testimonio desde grabadora.
34. **00:24:33:** Tomas de la vida cotidiana en el seminario. *Música minimalista mezclada con sonidos ambiente.
35. **00:25:40:** Tomas de unas vías del tren, secuencia de fotografías. Testimonio de Jesús diciéndole al sacerdote que está mal lo que pasa entre ellos, él responde: "eso pasa cuando las personas se quieren". Jesús consideraba que su amor hacia el sacerdote era parecido al que le tenía a su madre. *Sonido ambiente del tren y del testimonio. Se escucha pregunta de la directora fuera de cuadro.
36. **00:26:53:** Testimonio de Jesús sobre imágenes del seminario y fotografía. Habla del quebranto de su concepto de espiritualidad, también narra una Navidad que sufrió abusos. Comenta su sentimiento de culpa y su miedo a decir: "no". *Sonidos directo y de ambiente.
37. **00:28:31:** Tomas de cuetes y de Jesús manejando y después buscando en internet y por teléfono la dirección de una iglesia. *Música minimalista.
38. **00:29:54:** Testimonio de los padres. *Se escucha fuera de cuadro pregunta de la directora. Música minimalista.
39. **00:30:14:** Testimonio de Jesús, habla del porqué se alejó de sus padres cuando comenzó a ir a la iglesia. *Sonido directo y ambiente.
40. **00:30:46:** Tomas de la convivencia actual en la casa de los padres de Jesús. *Sonido ambiente.

41. **00:30:59:** Testimonio de Jesús, comenta la imagen de las familias que son visitadas por sacerdotes. *Sonido ambiente, se escucha pregunta de la directora fuera de cuadro.
42. **00:31:30:** Tomas de la convivencia actual en la casa de los padres de Jesús. *Sonido ambiente.
43. **00:31:47:** Testimonio de Jesús, habla sobre los sentimientos hacia sus padres y del rencor hacia su padre. *Sonido ambiente, se escucha pregunta de la directora fuera de cuadro.
44. **00:32:32:** Testimonio de los padres. El padre habla sobre sentir al recordar el abuso todo el tiempo. *Sonido directo.
45. **00:33:19:** Testimonio de la madre, narra su felicidad al ver a su hijo como monaguillo y de lo desgraciada y culpable que se sintió después, porque ella fue la que lo llevó. *Sonido directo, se escucha pregunta de la directora fuera de cuadro.
46. **00:34:04:** Tomas de la madre en la iglesia y después del seminario. *Sonido ambiente, cantos religiosos y música minimalista.
47. **00:34:59:** Testimonio de Jesús, habla sobre uno de sus sueños: el cura está recostado en la misma cama. Mientras narra esto vemos la animación de este sueño. *Sonido directo, de ambiente y susurros.
48. **00:35:57:** Testimonio de Jesús, habla sobre el silencio, sobre el abuso. Jesús consideraba al sacerdote como su padre, además, lo que pasaba en la noche, en la noche se quedaba. *Sonido ambiente, se escucha pregunta de la directora fuera de cuadro.
49. **00:36:12:** Secuencia de fotos de la infancia de Jesús para pasar a testimonio sobre las creencias de Jesús acerca de la sexualidad. *Musicalizada con canción. Sonido directo.
50. **00:37:48:** Secuencia de fotos y narra su primera relación sexual con su actual pareja. A los 20 años se convierte en padre de una niña, vemos imágenes de su cotidianidad. *Sonido ambiente.
51. **00:38:56:** Tomas de una clase en el seminario, habla sobre cómo el cuerpo se puede convertir en el enemigo de la castidad. *Sonido ambiente.
52. **00:39:34:** Testimonio de seminaristas. Hablan sobre los "pecados" contra sus cuerpos. Continúa clase sobre el cuerpo. *Sonido ambiente.
53. **00:40:31:** Testimonio de seminaristas, hablan sobre cómo le hacen para evitar las tentaciones. Ambiente cotidiano del seminario. *Se escucha pregunta de la directora fuera de cuadro. Canción.
54. **00:42:03:** Tomas de la habitación de Jesús y de su pareja. Testimonio de ella. Le recorta el cabello. *Continúa canción de la secuencia anterior. Sonido ambiente.
55. **00:43:46:** Doña Esperanza limpia frijoles, mientras que don Fernando está sentado a su lado, ambos escuchan el programa de radio de Carmen Aristegui que habla sobre los abusos a menores. Los padres comentan el porqué no hablaron sobre el abuso de Jesús. *Sonido ambiente.
56. **00:44:56:** Tomas de Jesús manejando mientras escucha el mismo programa de radio que sus papás. *Sonido ambiente. Programa de radio.

57. **00:45:20:** Tomas de Jesús buscando al padre Carlos en diferentes iglesias. *Sonidos de ambiente religioso. Música minimalista.
58. **00:45:49:** Testimonio desde la grabadora del psicólogo, narra sobre los regalos y fotografías que le tomaba el sacerdote. Se incluye testimonio de la madre de cuando lo encontró dormido en su cama y las fotos escondidas en un libro. *Sonido de grabadora de casete.
59. **00:47:26:** Testimonio de la madre, habla sobre la crisis de su hijo al confesarle su sensación de suciedad. *Sonidos ambiente.
60. **00:47:42:** Secuencia de denuncia ante la PGJ. Se escucha testimonio del Obispo Marcelino sobre estas imágenes y después lo vemos a cuadro en su oficina; habla sobre el caso de Jesús. *Sonido ambiente.
61. **00:49:23:** Cortinilla transición a fotografías de Jesús desnudo sobre testimonio del psicólogo que después vemos a cuadro. *Sonido ambiente y directo.
62. **00:49:41:** Testimonio de obispo sobre el denunciar con pruebas o sin pruebas. *Sonido directo.
63. **00:49:52:** Testimonio del abogado David Peña, refuta el testimonio del obispo: sí pudo ir a denunciarlo. *Sonido directo.
64. **00:50:23:** Testimonios de la madre y del obispo cuando fue a quejarse con el obispo, él la trató muy déspota. *Sonido directo.
65. **00:51:18:** Jesús investiga el paradero del sacerdote Carlos López por teléfono. *Sonido directo de la llamada por teléfono.
66. **00:54:03:** Testimonio de Jesús sobre su visión de la iglesia ahora que es adulto y de cómo encubren a los pedófilos. *Sonido ambiente de una misa en la villa.
67. **00:54:29:** Secuencia de ceremonia de ordenamiento de presbíteros. *Sonido ambiente de una misa en la Villa.
68. **00:55:19:** Testimonio del padre de Jesús sobre una consulta psicológica. *Sonidos ambiente y directo.
69. **00:55:36:** Tomas de una celebración religiosa en la villa. *Sonido ambiente.
70. **00:55:50:** Testimonio de la madre sobre la petición de ayuda a Dios sobre imágenes de una misa de ordenamiento de presbíteros. *Sonido ambiente de la ceremonia religiosa y directo del testimonio.
71. **00:56:26:** Testimonio del padre Ramón sobre una conversación que tuvo con una monja. Hablaron de lo que les pasa a los pederastas en la cárcel. *Sonido ambiente y directo.
72. **00:56:55:** Jesús dentro de una iglesia. *Sonido ambiente de una celebración religiosa.
73. **00:57:08:** Clase dentro del seminario. Hablan sobre la santidad y el erotismo. Vida cotidiana dentro del seminario *Sonido ambiente. Música.
74. **00:58:44:** Animación de sueño de Jesús. Soñó que lo iba a buscar y lo perdonaba, y en ese momento se aventaba a la fogata. *Sonido directo y ambiente.
75. **00:59:37:** Testimonio de la madre sobre el momento en que le pide perdón a Jesús. *Sonido ambiente.

- 76. 01:00:06:** Testimonio de Jesús sobre imágenes de una iglesia y de fotografías de Jesús; él ya no era abusado a la edad de 19 años, pero se daba cuenta del abuso hacia otros niños. *Sonido ambiente y directo.
- 77. 01:00:34:** Terapia psicológica. *Sonido directo.
- 78. 01:00:56:** Testimonio de Jesús sobre imágenes del seminario. Narra sobre la toma de posesión de la iglesia y de cómo se sentía atrapado allí. Se combina con la terapia. *Sonido del ambiente religioso y música.
- 79. 01:01:53:** Tomas del ambiente cotidiano en el seminario, fiesta patronal, seminaristas cruzando una vía de tren y el terapeuta utilizando el metro. *Música y sonidos ambientes.
- 80. 01:03:29:** Testimonio de Jesús sobre imágenes de una iglesia, plantea la idea de concertar una cita con Carlos López. *Sonido ambiente y directo.
- 81. 01:04:06:** Testimonio de Jesús sobre el sueño de ir a buscarlo a su casa de Cuernavaca. El sueño se ilustra con una animación del cura caminando sobre el agua de la alberca. *Sonido directo y música minimalista.
- 82. 01:05:01:** Jesús busca al sacerdote en su casa de Cuernavaca. Nadie le abre. Continúa con la búsqueda. *Sonido ambiente y música minimalista.
- 83. 01:06:35:** Testimonio de seminarista mientras camina sobre unas vías del tren. Habla sobre su miedo a ser un sacerdote amargado. *Sonido directo y música.
- 84. 01:07:07:** Testimonios de seminaristas, algunos hablan de sus dudas sobre su vocación. *Sonido directo y música de piano. El padre Ramón en su habitación habla con Dios.
- 85. 01:07:07:** Luis, el joven seminarista, está en el patio central del seminario menor. Arriba, en el cielo raso, pasa una parvada encima de él. La cámara está en contra-picada.
- 86. 01:08:05:** Testimonio de la madre. Habla sobre sus plantas. *Se escucha pregunta de la directora fuera de cuadro.
- 87. 01:08:45:** Testimonio del don Fernando, que corta las plantas de su jardín, hay un perico en una jaula y él dice que sigue yendo a misa solo para burlarse. *Sonido ambiente del jardín y de su casa.
- 88. 01:09:26:** Llamada telefónica de Jesús con Julián. Ya tiene información del sacerdote, dónde encontrarlo. *Sonido ambiente y de bocina del teléfono.
- 89. 01:09:58:** Tomas de Jesús manejando hacia la iglesia donde se encuentra el cura. *Sonido ambiente de la calle y de la iglesia.
- 90. 01:11:08:** Secuencia de fotografías tomadas a Jesús por el cura, intercaladas por él oficiando una misa. *Fade out*. *Sonido ambiente de la celebración religiosa.
- 91. 01:12:03:** *Fade out* a escena de confrontación con el sacerdote, esto se hace con una cámara escondida. *Fade out*. *Sonido directo.
- 92. 01:17:12:** Tomas de un cura rezando, combinadas con imágenes de un seminarista que está guardando fotos. *Sonido ambiente de la iglesia y del cuarto.
- 93. 01:18:18:** Testimonio de Jesús hablando sobre lo que le gustaría haber vivido sobre imágenes suyas en el mar de Jesús y un niño en la playa.

94. En cámara subacuática, Jesús cruza nadando debajo del agua y atrás le sigue un niño, comienza la canción *Lo que no puede decirse, no se puede callar*.
95. **01:19:44:** Sobre negro aparece leyenda: "Hasta el momento en que fue terminado este documental, el sacerdote Carlos López Valdés continúa libre y oficiando misa en diferentes parroquias de la Ciudad de México".
Roll de créditos. *Este texto sobre canción.



Ficha analítica de Música ocular

Sinopsis de *Música ocular*

Música ocular (México, 2012, 80 minutos) es una cinta documental coral escrita y dirigida por José Antonio Cordero (México, 1971) que presenta la historia de siete jóvenes de Oaxaca con discapacidad auditiva quienes reciben una propuesta inaudita: hacer una película a partir de sus sueños²⁷.

El documental fue filmado luego de un taller de cine impartido por el director en la Asociación Piña Palmera A.C., que trabaja con personas con esta condición en comunidades rurales, en su mayoría indígenas, en Zipolite, Oaxaca. Y es el primero en su género realizado en México, ya que está narrado con

lenguaje de señas.

La película "nació de un diálogo poco afortunado: el director del filme no supo cómo comunicarse con Eric, un joven sordomudo a quien conoció durante un viaje a Oaxaca"²⁸, que trataba de comunicarse con él a través de señas y pantomima, poniendo de manifiesto que era él mismo quien estaba limitado para comunicarse y entender a las personas con esta condición.

Posteriormente, luego de realizar investigaciones en la Universidad Gallaudet de Washington, única escuela para sordos en el mundo, y al aprender el lenguaje de señas, José Antonio Cordero descubrió un vínculo muy profundo entre este sistema de signos y el del cine (sobre todo el cine mudo). *Música ocular* es el resultado de confrontar ambas expresiones.

Datos biográficos del cineasta José Antonio Cordero

José Antonio Cordero nació en Aguascalientes, México. Es egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica del Centro Nacional de las Artes. Estudió dirección escénica con Ludwik Margules. Es director de teatro, videoasta y documentalista. Ha realizado largometrajes como *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* (2006) y *Música ocular* (2012); así como los cortos documentales *Maquineta* (2000), *Escenas de cama* (2001), *Te apuesto y te gano* (2004). Actualmente es profesor de actuación y de multimedia para artes escénicas en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, e investigador del

²⁷ <https://vimeo.com/105627751>

²⁸ https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/07/130702_musica_ocular_cine_oaxaca_mexico_sordos_an

Centro de Producción e Investigación de la Imagen de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Fue nominado a dos premios Ariel por *La cuarta casa, un retrato de Elena Garro* (2002), trabajo por el que fue nominado como Mejor Documental en 2002 y ganó el premio *José Rovirosa* como Mejor Documental 2002, otorgado por la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

Se describe a sí mismo como cineasta y teatrista "indecente"²⁹.

Premios

Festival de Cine Latino de San Diego, EUA

- ♦ Mejor Documental por *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2009).

Festival Internacional de Cine de Morelia

- ♦ Mención Especial del jurado por *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2009).

Festival Iberoamericano de Cine y Video Cine-sul, Río de Janeiro

- ♦ Mejor Largometraje Documental por *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2009).

Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente "Contra el Silencio Todas las Voces"

- ♦ Mención Honorífica por *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2009).



²⁹ <https://twitter.com/pepelamb?lang=es>

Chicago Latino Film Festival

- ♦ Mejor Documental por *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2009).

Festival Internacional de Cine de Frontera

- ♦ Mención Honorífica por *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2009).

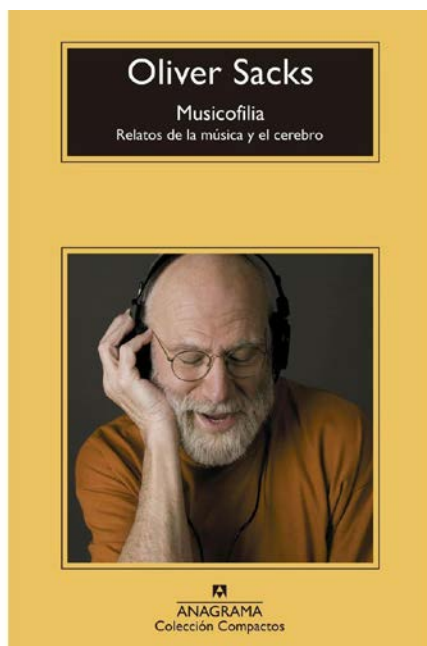
Festival de Cine Contra el silencio todas las voces

- ♦ Mejor Documental por *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2009).

Condiciones de producción, distribución o contexto histórico

Producción

José Antonio Cordero produjo *Música ocular* de manera independiente, pero con el apoyo del Fondo de Apoyo a la Calidad Cinematográfica (IMCINE), EFICINE 226 en co-producción con Pepa Films y Monkey Films.



El guion de la cinta está inspirado en el libro *Musi-cofilia: relatos de la música y el cerebro*, del escritor Oliver Sacks. La filmografía de José Antonio Cordero se caracteriza por su interés en la intersección entre el lenguaje literario, el cinematográfico y el espacio escénico. En dicha cinta, el director se inclinó por el lenguaje de los sordos. Su proceso de investigación comenzó cuando viajó a la Universidad Gallaudet, Washington, y vio películas que tienen por temática la discapacidad auditiva y dirigidas por personas con esta condición.

"Yo había decidido no hacer un documental tradicional donde se explicara la discriminación contra los sordos, la falta de opciones laborales, de entretenimiento, al final ellos hablan de eso, sin que yo les preguntará", señala Cordero³⁰.

El lenguaje utilizado durante toda la película es el de señas y con subtítulos, pero sin voz en *off*. En las escenas en que interactúan dos personajes fue indispensable utilizar dos cámaras con el fin de contrastar el diálogo entre ambas partes.

30 <https://www.youtube.com/watch?v=CUIldZDjF7UA>

Es importante destacar el trabajo con los “no actores”, ya que los propios personajes se convirtieron en actores de sus “sueños”. El diseño sonoro busca llevar la experiencia “sorda” al público y entender que hay una percepción sonora incluso en el tacto con las vibraciones en el cuerpo.

Preproducción: tema, guion y personajes

Entrevista a José Antonio

Documentar los sueños. La idea de realizar una película sobre el mundo de los sordos surge por las referencias personales y familiares del director. *Música ocular* es uno de los documentales mexicanos contemporáneos que combina, de manera evidente, la mezcla entre documental y ficción. Los protagonistas se reconvierten en personajes de sus propias ficciones.

Alejandra Sánchez: La primera pregunta que te tengo José Antonio, es que me cuentes un poco cómo surge la idea de hacer *Música ocular*.

José Antonio: Nació cuando conocí a Eric, el que podríamos decir es el protagonista de la película en Zipolite, Oaxaca. Yo desde niño tenía un interés por las personas sordas sin saber que eran sordas. Tengo una prima que es hipoacúsica y desde mi infancia tenía un interés por este universo: personas que se comunican de una manera, más allá de lo auditivo o de lo lingüístico.



[TCG+00:02:00] Lo que conocemos como lingüístico en términos del habla y de la escritura, sino mucho más a través del gesto, por ejemplo, de expresiones faciales y manuales. Y ya propiamente a través de las lenguas de señas.

Entonces, cuando conocí a Eric fue muy conmovedor el hecho de que él trataba de comunicarse conmigo hablando, y yo ya sabía que era una persona sorda y para mí era incomprensible lo que él intentaba decir, también por eso es el protagonista de la película, porque él representa este universo dual al que se someten muchas personas sordas desde su infancia, cuando los padres, si son oyentes, que son la mayoría de los casos, los obligan a un proceso de oralización, y en la mayoría de los casos es infructuoso. Las personas sordas casi nunca pueden aprender a hablar. Bueno, aquí tendría que abrir un pequeño paréntesis, siendo que el universo de los sordos es tan diverso como el mundo de los oyentes.

[TCG+00:03:05] Me gusta mucho hacer la analogía con la diversidad sexual. No existen hombres, mujeres, homosexuales y heterosexuales. Sino [que] hay personas oyentes, personas sordas profundas y en medio hay una gran gama de identidades. Hipoacúsicos, personas que fueron oyentes y luego se quedaron sordas, etcétera. Entonces retratar ese universo también era complejo y eso lo fui aprendiendo poco a poco



El trabajo de investigación previo a la realización de la película y la búsqueda de personajes

[TCG+00:07:13]

Alejandra Sánchez: José Antonio, me gustaría que nos hablaras un poco de quiénes son los personajes, de Eric, de Dalila, de Miriam. ¿Cómo los conociste? ¿Cómo fue el trabajo con ellos?

José Antonio: Cuando empecé a planear, a imaginar, a soñar, a fantasear sobre hacer una película sobre el universo de las personas sordas, regresé a la Ciudad de México y lo que hice fue más bien contactarme con grupos de personas sordas aquí en la ciudad. Conocí a varios grupos, varias personas, varios individuos.

Y curiosamente cuando regresé a buscar a Eric a Zipolite me entero que hay toda una gran comunidad, quizás no por lo extensa sino por la cohesión en la que ellos viven, que es incluso mayor a la que yo había conocido aquí en la Ciudad de México.



[TCG+00:01:15] Aquí en la Ciudad de México, las personas sordas se reúnen en ciertas organizaciones más o menos informales, hay familias, obviamente de personas sordas, pero lo que ellos vivían parecía, a mi entender, que era como un pequeño microcosmos en este universo social de estas comunidades de la costa de Oaxaca. Y así los traté en un principio. Fue muy curioso porque la película, para los que la han visto, es al mismo tiempo la película

y el proceso de hacer la película. Las dos cosas están integradas. Decidí desde el primer momento que todo lo grabado o filmado acabaría formando parte del montaje final de la película.

Yo por eso decía, un poco entrecomillado, que Eric es el protagonista, porque podría decir que es una película coral. Es la historia de un grupo de personas. Conocí primero a Eric y de manera natural, Eric estuvo la mayor parte del tiempo en el rodaje de la película y al final con el montaje, pero en realidad es una película coral.

[TCG+00:04:13] Es un grupo de jóvenes sordos del sur de Oaxaca, no exclusivamente Zipolite, sino en un radio de quizás unos cincuenta kilómetros, desde Puerto Escondido hasta Huatulco, pero sobretodo situados en comunidades como Puerto Ángel. En Zipolite y Pochutla viven estos jóvenes sordos, los conocí gracias a un proyecto privado, que se llama Piña Palmera. No diría yo que es una película sobre Piña Palmera, pero es una película de estos jóvenes que de niños estudiaron y aprendieron a comunicarse a través del lenguaje de señas mexicana en Piña Palmera.

Alejandra Sánchez: ¿Qué es Piña Palmera?

José Antonio: Piña Palmera es una organización que atiende diferentes formas de discapacidad y está basada en Zipolite.

[TCG+00:05:07] Discapacidad motriz, discapacidad intelectual y en el caso de los jóvenes de Piña Palmera, discapacidad auditiva. Y la única razón por la que podemos llamar discapacidad auditiva a personas sordas hipoacúsicas es por su dificultad de percibir el sonido, pero paradójicamente esto se resuelve o se matiza por la existencia de lenguas de señas. Entonces hay un movimiento mundial que en los diferentes países cobra diferentes formas de orgullo sordo. De nuevo, vuelve la analogía con el orgullo homosexual o con el orgullo Afroamericano, afrodescendiente.

[TCG+00:06:02]

La identidad como línea argumental y línea de investigación en *Música ocular*

Alejandra Sánchez: Con la identidad.

José Antonio: La identidad está basada en su lengua, entonces, conforme fui aprendiendo eso, fue un proceso más o menos dual. Tuve que hacer mucha investigación que implicaba aprender el lenguaje de señas, que yo me volviera un poco un travesti, una persona oyente viviendo en el mundo o conviviendo en el mundo de los sordos a partir de aprender la lengua de señas mexicana y poder hablar con ellos, no por medio de un traductor o de un intérprete, sino de forma directa. Y eso se fue dando a través del proceso de investigación y de rodaje.

Todavía soy un miembro invitado a la comunidad de sordos. Ellos nos llaman "normoyentes" a las personas que tenemos un nivel de audición más o menos normal, aliados sordos. No somos sordos porque oímos o tenemos una capacidad auditiva normal, pero podemos entrar en este universo a través de una comunicación que es propia de ella de las lenguas de señas, en este caso de la lengua de señas mexicana.

El cine silente, el lenguaje de señas, el documental onírico, la estética del inconsciente, la etnoficción son algunos de los elementos utilizados por José Antonio Cordero, quien apostó por escribir las historias de cada uno de los personajes. Los argumentos fueron desarrollados en un taller junto con ellos. Escribían a partir de sus sueños, deseos o fantasías y esperaban realizarlos en un ejercicio de autorrepresentación.



[TCG+00:02:03]

José Antonio: Entonces en el proceso de conocerlos empecé a introducir elementos que me interesaban, como el uso de la lengua de señas y cómo influye esto en su cultura y en su vida cotidiana. Pero también me interesó el cine como una especie de metáfora de este universo sordo. Sobre todo el cine silente. Entonces realizamos una especie de taller de creación cinematográfica sorda, lo digo con toda la ironía que merece, donde ellos tenían que

contarse algo a ellos mismos, intentar desarrollar una serie de imágenes que expresaran su propia identidad, como autorretratos.

[TCG+00:03:00] Y ahí es donde descubrí que evidentemente cada uno era muy diferente. ¿Cuáles eran sus sueños? ¿Cuáles eran sus historias de vida? Pero, especialmente, ¿cuáles eran sus sueños? ¿Qué era lo que ellos deseaban? Lo que deseaban era en lo anecdótico muy diverso, pero prácticamente todos querían lo mismo: buscaban aceptación a través del amor.

Hace rato hablaba de la analogía entre la identidad sorda como una identidad de otredad, como funciona con otras otredades, otredades ante lo blanco, ante lo heterosexual, ante ser normoyente, ante no tener una discapacidad, etcétera. Y cada uno de ellos representaba algunas otras otredades. No solamente ser sordos.

[TCG+00:04:03] Y de nuevo tenemos a Eric, el protagonista, como un joven homosexual, un joven gay viviendo en esta comunidad, más o menos cerrada con una identidad homosexual escondida, "de closet", como se dice

comúnmente. Y paradójicamente sin que realmente yo intentara exhibirlo o *desclosetarlo* ni mucho menos, él a través de la película fue decidiendo hacerlo.

Entonces, al mismo tiempo, la película es la historia de esta comunidad, de sus historias de vida y de sus sueños, pero también es la historia de Eric en su proceso de asumir y revelarse en su comunidad, ante sus amigos, ante sus compañeros y amigos sordos y sordas, su identidad gay.

[TCG+00:05:01] Entonces, esto se volvió, evidentemente, como un espejo conmigo mismo. Ahí es donde, otra vez, la película vuelve a ser una película también sobre mí, sobre mí en ese universo y en esos procesos de asumir o reconocer una identidad. Entonces se fue entretejiendo esto y al final, esa se volvió un poco la estructura de la película. Se volvió el hilo conductor o la línea argumental: un grupo de jóvenes sordos que intentan expresarse a través de imágenes, a través del cine, de las herramientas del cine silente y la historia de Eric.

La necesidad dramática de los personajes de *Música ocular* surgió a partir del taller y de las entrevistas realizadas en el proceso de investigación. Eric, el protagonista de la historia, extrañaba a su padre fallecido. Nunca se pudo comunicar con él porque jamás aprendió lenguaje de señas. Soñaba que su padre ya lo había aprendido y lo visitaba para platicar, pero, aparecía un nuevo conflicto: confesarle su gusto por los hombres.

José Antonio documenta sus sueños en el minuto 23:00.

Alejandra Sánchez: ¿Cómo se fue escribiendo? ¿Se escribió un guion, un argumento? ¿Tú fuiste hablando con ellos para ir abordando estos sueños o estas necesidades afectivas?

[TCG+00:06:00] Me refiero a Eric y su necesidad de encontrarse con el padre y de ser aceptado por el padre. ¿Cómo se fue escribiendo este guion? ¿Se escribió o cómo se estructuró o cómo se fue organizando? Porque finalmente es un guion que parte de tu trabajo creativo, pero también parte de los propios personajes del documental.



José Antonio: Escribí muchos guiones, muchas escaletas que iba tirando a la basura, cada intento de ponerlo en papel en el momento de ejecutarlo se rarificaba, se transformaba tanto que ya no era necesario ni siquiera revisar ese guion o esa escaleta. Pero sí, evidentemente ayudaba al ordenamiento del proceso de grabación. Digo que hubo realmente dos procesos. Si pudieras distinguir entre dos etapas, la primera etapa fue la del proceso del taller y de un registro documental de lo que ellos vivían, lo que ellos hacían, sus historias como sordos, la evidente discriminación que habían vivido.

[TCG+00:07:10] Insisto, paradójicamente, era en muchos aspectos, mucho menor o mucho más suave que la que yo había encontrado que existía en la Ciudad de México; entonces eso los volvía muy particulares.

Después en una segunda etapa, les pedí, explícitamente, que escribieran, pero su habilidad de escritura es muy limitada, entonces escribieron con imágenes tal cual. Hacían *collages*, hacían dibujos, en la película se ve, les mostraba películas de personas sordas y ellos las criticaban y eran muy duros criticándolas. Si la película no era una película que a su juicio reflejara la realidad y la cultura de las personas sordas me decían: "Eso es una mentira".

[TCG+00:08:02] "Eso es falso" o "eso es verdadero", en este ámbito de lo verosímil o de lo inverosímil del drama. No sólo del cine, sino del drama en general. Y ellos tuvieron su respuesta. Su respuesta fue escribir su propia historia, e insisto, hay muchas formas de escritura; cuando me preguntaste de un guion, por eso me sonreía, porque las escaletas o las formas de escritura convencional del cine no funcionaban muy bien aquí. Sino que tenía que ver con *collage*, con otras formas alternativas de organización textual, a través de imágenes.

Entonces en una segunda o tercera etapa grabamos las historias que ellos habían escrito actuadas por ellos y con otros actores normoyentes que nos llevamos de aquí de la Ciudad de México para contar esas historias.



[TCG+00:09:05] Como tú lo acabas de decir, cada quien decidió su historia, ¿no?

Alejandra Sánchez: Cada quien. O sea, esas historias, la dramaturgia de esas historias...

José Antonio: ...es de ellos.

Alejandra Sánchez: Es de ellos.

José Antonio: Bueno, pues sí.

Alejandra Sánchez: O sea, si soñó Eric que le aparecía un novio, Tari, por debajo de las sábanas.

José Antonio: Sí, sí, sí, sí.

Alejandra Sánchez: ¿Ese es un sueño que tuvo Eric?

José Antonio: Sí, un sueño que lo describió, que lo contó o que lo dibujó, o que me lo narró, como tú bien me preguntaste, yo lo pasaba a papel para que mi equipo de producción y de colaboradores tuviéramos una ruta, esa última etapa fue mucho más como hacer una película de ficción.

El género documental y la ficción en *Música ocular*

Alejandra Sánchez: Justo eso te iba a preguntar. ¿Desde dónde observas tú al género documental como ficción?

[TCG+00:09:58] Porque finalmente esta es una película que a mí me gustó y me gusta mucho revisarla justamente por esas fronteras tan difusas que guardas entre el documental y la ficción. ¿Cómo te vives tú como creador frente a ambos, creador y frente a la posibilidad de construir a partir de combinar herramientas?

José Antonio: Cuando tengo que exponer esto en una clase en el CCC, en talleres, clases o conferencias siempre empiezo preguntándolos qué es género. ¿De dónde viene la palabra género? Y al igual que el género en términos de la identidad otra vez, biológica, social, sexo-afectiva, étnica, etcétera. No es A y B. No es dicotómica ¿no?

[TCG+00:10:58] Hay una diversidad sexual que cada vez se reconoce más. Es lo mismo con la diversidad genérica en el arte. No sólo en el cine, sino en la literatura, en el teatro que también conozco más o menos bien. Es una gama de muchísimos colores, por eso el emblema del arcoíris es muy acertado, pienso lo mismo, en términos de la creación cinematográfica.

No me gusta aplicarlas. A mí me gusta estudiarlas y me gusta revisarlas y analizar las categorías, pero nunca las aplico para lo que yo hago ni en lo escénico, ni en lo audiovisual. Me gusta muchísimo la reflexión que hace la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha: **"No existe el cine de ficción ni el cine documental. Solamente existen rutas"**. Y ella habla de dos rutas. Una ruta que es de adentro hacia afuera, *inside-out*, y otra ruta de afuera hacia adentro. *Outside-in*, en inglés.

[TCG+00:12:01] Y más o menos vagamente les encuentra una equivalencia con el cine de ficción y el cine documental. El cine de ficción siempre es *inside-out*. Es más preponderante la mano del autor o de la autora, ya sea director, guionista, etcétera, que está reproduciendo, creando una realidad ficticia. Y en el documental pareciera que es al revés.

Más que una categoría son metodologías documentales o metodologías de ficción. Pero se puede aplicar una metodología de ficción para hacer una película documental y una metodología tradicionalmente de documental para hacer una película de ficción con todas sus variantes: falso documental, recreación, puesta en escena, etcétera. Entonces en el caso de *Música ocular* eso es muy evidente.

[TCG+00:12:55] Creo que a veces, siendo crítico, es demasiado evidente. Porque está el universo, digámoslo así, documental, de registro de su cotidianidad y de los procesos que llevamos a cabo, desde conocerlos y hacer este taller, y luego una serie de filmaciones, de rodajes con todos los elementos de ficción, con vestuario, con maquillaje, con un guion, con actores.

La dirección de arte en *Música ocular*

Alejandra Sánchez: Con una dirección de arte.

José Antonio: Con una dirección de arte, una puesta en escena. Las dos cosas son documentales. Una es un proceso con una ruta documental de afuera hacia adentro, donde estás registrando y registrando y luego ordenas; y la segunda, una ruta de ficción donde simplemente escribes un guion y luego vas y lo realizas. Y yo creo que las dos cosas son, en el sentido estricto de la palabra, documentales.

Porque en lo otro también estamos documentando sus sueños o estamos documentando sus fantasías, estamos documentando sus miedos. Las películas que hicimos combinan todos los estilos posibles de la historia del cine.

[TCG+00:14:04] Porque ellos los veían, ellos los conocen. Decían: "Quiero hacer una película como Chaplin". Una de las personas, Jesús, que no es un personaje sino una persona, quería ser un personaje, hacerse a sí mismo como Chaplin porque le gustaban las películas de Chaplin. ¿Por qué? Porque es cine. No es ni silente ni sonoro, sino es cine, donde el peso de la narración y el peso de la representación es visual cien por ciento, no hay música y no hay incidentales y no hay diálogos, obviamente.

Y eso a los sordos les encanta, así como a la humanidad nos encantaba antes de que existiera el cine sonoro. Había quienes querían hacer una especie de película musical, paradójicamente. Bueno, por eso se llama *Música ocular*. Por una frase que tomo de Oliver Sacks, del libro *Veo voces*, en el que la música

es entendida como una estructuración de ritmos y de armonías, que no tienen porqué ser necesariamente ritmos y armonías auditivas.

[TCG+00:15:16] También pueden ser ritmos y armonías visuales, entonces, es paradójico que una de ellas, Elizabeth, quisiera hacer una película musical donde ellos estaban bailando con colores, en fin. Creo que ya me fui por otro lado.

Géneros dramáticos en el cine documental

[TCG+00:00:00]

Alejandra Sánchez: ¿Tú concebirías la posibilidad de uno o varios géneros dramáticos insertados en el cine documental en ese sentido?



José Antonio: Por supuesto, yo creo que el drama es una construcción de ficción, poética, dirán los académicos. Y esa *poiesis* existe en cualquier creación artística, audiovisual y de cualquier género.

[TCG+00:00:58] Evidentemente habrá quien repare y diga: esto es un acto artificial. Pues el drama es artificial, el drama es el ordenamiento artificial de hechos incluso históricos o anécdotas, hechos biográficos. Ahí estaría la pequeña gran diferencia entre las herramientas documentales, que son más cercanas o más útiles al periodismo, por ejemplo, que al cine. Si hablamos de cine como un acto creativo o como un acto poético, sea documental, sea experimental, sea ficción, es drama. Y el drama se ordena a partir de estructuras que provienen de los géneros dramáticos evidentemente, pero de otras categorías como estos dos, esta dicotomía entre ficción y documental.

Y es una discusión bien interesante porque, entonces, la dicotomía masculino-documental femenino-ficción, o como quiera que sea, estoy solamente improvisando, femenino-ficción, masculino-documental, o viceversa y luego está el cine experimental que es un bote de basura donde si no eres femenino ni masculino, si no eres ficción o documental te tiramos allí.

[TCG+00:02:16] Y pasa también con los géneros dramáticos. Los géneros dramáticos que son híbridos, pareciera que si no tienen una definición muy legible no son géneros dramáticos, pero también está la tragicomedia como una fusión contemporánea entre lo trágico y lo cómico, donde el 90 por ciento de las películas hollywoodenses son tragicomedias. No existe ni tragedia ni comedia ni géneros dramáticos en el sentido tradicional o clásico de la palabra.

Entonces por supuesto que el cine documental tiene géneros dramáticos y tiene muchas otras formas de categorizarse.

El trabajo con los “no actores” en *Música ocular*

[TCG+00:02:58]

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poco cuál fue el proceso para trabajar, qué dispositivos utilizaste para trabajar con “no actores” que se vuelven actores en tu película.

José Antonio: Pues creo que tiene que ver con la pregunta anterior porque en el momento en que uno está frente a una cámara, de que hay una conciencia de representación audiovisual o escénica, las personas automáticamente representamos, nos auto-representamos. Entonces como el objetivo de esta película era que ellos se auto-representaran fue muy orgánico el resultado, porque ellos mismos decían: “Yo quiero salir vestido de Chaplin” Y entonces no se trataba de que yo los dirigiera y que los pusiera a estudiar a Chaplin. Sino que la motivación personal de hacerlo ya venía un poco de la realización y la verdad es que dejé que sucediera.

[TCG+00:04:02] Y entonces tú los vas a ver quizás en estilo actoral grandilocuente, farsesco, propio del cine silente. Porque además las lenguas de señas, la manera en que se articulan las lenguas de señas implica una gran gestualidad.

Alberto Lomnitz en una entrevista me dijo: “es que los actores sordos son actores naturales”. Por qué, le pregunté. “Porque las señas son gestos, hay una relación directa, icónica, dirán los semióticos, entre decir una flor y el signo flor. Esa es una relación arbitraria.”

[TCG+00:05:03] En cambio, flor tiene que ver con el acto de oler la flor, entonces la palabra flor en lengua de señas mexicana es esto (hace seña). Entonces a lo mejor yo no hablo el lenguaje de señas mexicana e, incluso los diferentes lenguajes de señas en el mundo son más o menos inteligibles entre una y otra. Yo he estado en China, en diferentes países y me topo con personas sordas y puedo más o menos platicar con ellos.

Alejandra Sánchez: Aunque sean chinos.

José Antonio: Aunque sean chinos. Aunque su lenguaje sea un lenguaje de señas chino hay un grado de iconicidad. O sea, la cosa representada y la representación de esa cosa, el signo y el significante, son similares. Se parece al cine. Se parece mucho a las artes plásticas. O sea, es una forma lingüística que es totalmente estética. No porque el lenguaje no pueda ser estético.

[TCG+00:06:03] Pero el lenguaje se construye, una estética a partir de volverlo poesía, literatura, etcétera. Y el lenguaje de señas es representación. O sea, eso fue muy divertido y también muy aleccionador.

Alejandra Sánchez: Está muy bonito esto. ¿Cuáles fueron las herramientas que utilizaste para trabajar con ellos?

José Antonio: Los primeros acercamientos fueron muy informales, incluso yo llevaba mi *handycam* y hablaba con ellos y grababa simultáneamente. Y luego, después, decidimos algo que también van a ver en la película, la dificultad de cómo filmar, de cómo poner en un espacio bidimensional, en un encuadre cinematográfico, un habla que es tridimensional.

[TCG+00:07:09] Las personas sordas cuando están hablando no tienen esta cosa unidireccional del habla. Nosotros dos estamos hablando y aquí hay una cámara que me ve a mí. Podría haber otra cámara que te ve a ti. Entonces decidimos que al menos se necesitaban constantemente dos cámaras porque no hay voz en *off* en la lengua de señas. Por ejemplo, para hablar de técnicas y herramientas. Eso fue algo que descubrimos entonces, todo el tiempo siempre teníamos que tener al menos dos cámaras para completar el espacio tridimensional. Las dos personas que hablan se podían agrupar al menos en dos cámaras, eso ya de entrada rompía un poco la unicidad espacial del cine.

Alejandra Sánchez: ¿A eso responde también la decisión de dividir la pantalla en dos?

[TCG+00:07:59]

José Antonio: Sí, porque si hay un diálogo, ¿cuál sería el equivalente al *criss-cross* en una conversación de dos personas sordas? Pues ver las dos cámaras simultáneamente. Es decir, ver a las dos personas, simultáneamente, en pantallas divididas. Eso fue una discusión muy larga y hay personas que no les gustó, pero respondía, a mi intención principal que era hacer una película para los sordos, no sobre los sordos sino para ellos, con ellos y para ellos. Y en segunda instancia, para nosotros, para los normoyentes.



El taller, todo el proceso de hacer este taller para escribir esos guiones, estaba basado en rutas más bien visuales fotográficas, secuencias de cine, entrevistas sobre lo que ellos habían visto y hacían su juicio sobre estas películas. Pero usamos, por ejemplo, muchos clichés del cine.

[TCG+00:09:01] Clichés en el sentido estricto de la palabra. La imagen de Méliès y el cohete en la luna. La imagen de Chachita y Pedro Infante en *Nosotros los pobres* y que ellos además podían identificar fácilmente. De *E.T.*, los clichés del cine que ellos podían haber visto, ¿no? Ya fuera por la televisión y/o por el DVD o qué sé yo, porque ni siquiera hay un cine en esta zona.

Ellos elegían, por ejemplo, una cosa que funcionó muy bien. De entrada y hablando de géneros, de comedia, tragedia o de tono cómico o tono serio, la pregunta era "¿Tu película quieres que sea de risa o de llorar?" ¿No? Entonces eso fue, y lo entendían claramente. No había que explicarlo más. Yo no podía explicar qué significaba tragedia o qué significaba melodrama: "Pero de entrada para ponernos de acuerdo, a ver ¿cómo va a ser tu película? ¿Es una película que nos haga reír, o sea, que sea alegre o una película triste?"



[TCG+00:10:05]

Alejandra Sánchez: O tan melancólica como Eric.

José Antonio: Exactamente. Entonces ya decían: "No, la mía tiene que ser divertida. No, no, no, la mía es de miedo". Consistía en ir traduciendo, no solamente el español a lenguas de señas sino los conceptos del cine y del drama: "¿Quieres que sea una

película ahorita, o sea en el presente, en la época actual? ¿O quieres que sea del pasado?" "No, es que es del pasado y la ropa tiene que ser antigua." En fin, podrá parecer simplificador pero a mí lo que me importaba es esa claridad, que ellos tuvieran claro qué querían hacer y que lo fuéramos estructurando poco a poco.

Los directores de arte en *Música ocular*

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poquito, yo hace rato revisé quién había hecho dirección de arte que no tenía claro, fue André y Paula.

José Antonio: André y Paula Caso.

Alejandra Sánchez: Y me metí a los créditos para ver. Cuéntame un poco cuál fue el proceso creativo con los dos directores de arte.

[TCG+00:11:10]

José Antonio: Como te decía, eso ya fue una tercera etapa, fue la última de la película. Más que ser un guion de qué voy a filmar, era un guion o una

escaleta, las rutas que iba yo a seguir, poco a poco fue quedando claro que iba ser esa la última ruta, donde ya se integró un equipo de producción más o menos similar al cine industrial, entonces fue revisar muchísimo el cine silente y sobretodo revisamos películas hechas por personas sordas. Yo fui a la Universidad Gallaudet, que es la única universidad en el mundo que es para y de personas sordas y es en lengua de señas y tienen un archivo maravilloso hecho por, para, de, desde personas sordas.

[TCG+00:12:02] No esta fantasía donde existen personas mudas que no son sordas y que no hablan porque no deben de develar el secreto, pero no son las personas sordas, claro que no son mudas, tienen serie de rutas de expresión diversas desde lo gutural hasta las lenguas de señas. Pero bueno, regresando a la pregunta: lo hicimos con ellos. Todos los materiales los construimos.

Fue parte del taller, después de haber hecho los guiones, cuando nos fuimos a Oaxaca, a filmar esta última etapa, teníamos un presupuesto muy reducido, lo cual siempre es benéfico en la creatividad y en el ingenio artístico de los autores. Y entonces, ellos hicieron las cosas, eran con palos y usamos muchas cosas del lugar. No sé si eso responda tu pregunta, incluso el diseño, la dirección de arte también los involucraba a ellos.

[TCG+00:13:05] Sobre la dirección de vestuario no había un diseño, sino que se hacía en el momento a partir de lo que ellos decían. "¿Cómo quieres aparecer en tu sueño?" Pues yo de amarillo, o de azul, decían, entonces no había una justificación sobre-estetizada de la paleta de colores. La película la estaban creando ellos en coautoría, no podría decir que yo no fuera el director. Claro que lo era y el guionista, pero ellos estaban haciendo eso.

El montaje

Alejandra Sánchez: Es muy bonito el momento donde le pagan los tamales o los elotes a la chica.

José Antonio: A Miriam.

Alejandra Sánchez: Y la moneda se convierte en un anillo de compromiso.



José Antonio: Sí. Hay muchas de esas cosas. Es como si yo hubiera hecho más bien montaje, a mí me gusta mucho montar la edición.

[TCG+00:13:58] En el tipo de cine que hago, ya sea de ficción o documental o docu-ficción o experimental, no me importa, le dejo mucho el peso a eso. Luego es complicado también en términos de producción, pero en el

montaje se está reescribiendo y es el momento más importante de escribir. Estos guiones se escribieron montando imágenes que ellos habían producido, que ellos me habían contado o que ellos me habían descrito al contarme un sueño, al contarme una anécdota de sus vidas. Con este proceso onírico que describe Freud de condensación y desplazamiento, yo fui uniendo dos elementos que no están, ella hablaba de un diablo.

Pero luego me contó que tenía un chivo que se le murió. Entonces el chivo es el diablo y aparece, sale de la estufa, porque ella dice que en la cocina es en donde se le apareció el diablo. Yo iba desplazando y condensando. Y por eso se generaron esas imágenes que son oníricas. Además, siempre hablamos de sueños. Y ellos mismos preguntan: "¿Esto es un sueño o una película?"



[TCG+00:15:05] O sea, todo el tiempo está esa postura que es, como sabemos, una discusión ontológica del cine.

El final en *Música ocular*

Alejandra Sánchez: ¿Cómo planeaste el final donde él sigue durmiendo?

José Antonio: Ah, bueno es que además no dije que apareció de repente una pequeña quinta etapa que se me había olvidado y digo, lo descubrimos como a la mitad del proceso, de decir: "Bueno y cuando hayamos filmado eso, todavía falta que lo proyectemos, que ellos lo vean y la reacción que ellos tienen a eso. Y luego regresamos e hicimos eso.



Montamos un cine de playa, literalmente, unas telas en el malecón de Puerto Ángel, que es donde vive Eric. Y ellos asisten a la

proyección de sus propias películas y reaccionan y comentan y se ríen y se enojan.

[TCG+00:16:08] Unos se enojaron. Y Eric se va a dormir, ¿no? Todo empieza siendo de nuevo en este cliché del cine como un sueño, todo esto ha sido un sueño. Entonces Eric está dormido en el malecón y al fondo vemos la pantalla en la cual se proyectaron las películas que ellos hicieron y que ellos escribieron y que ellos actuaron. O sea, sus propios sueños en la pantalla.

Ya sé que es muy romántico, pero la película tiene esa ruta, porque fui cambiando de perspectiva, el enfoque en un principio era muy hacia cuál es

la dificultad de la vida de los sordos, y como me daba cuenta que ellos eran una comunidad muy particular, decidí enfocarme en su relación con el cine y que claro como ellos están alejados del cine contemporáneo, del cine no contemporáneo, del cine industrial doblado o en subtítulos, porque no todos los sordos leen español.

[TCG+00:17:10] ¿Pues cómo es el cine para ellos? Pues esa fue la pregunta que se fue resolviendo poco a poco.

El trabajo con personas que se convertirán en personajes de un documental es similar a la ficción: se estimula a un actor a partir de la situación y las circunstancias. Los dispositivos son parecidos: estímulos ficticios.

Alejandra Sánchez: Una última pregunta: ¿cuáles son los momentos en que más emoción te dio hacer esta película?



José Antonio: Me dio mucho gusto cuando ellos habían contado, descrito o escrito qué era lo que querían que contuviera sus sueños. Y en el caso de Eric pues hablaba de su padre que estaba muerto, de una gran añoranza por su padre que había fallecido hacía menos de un año. Él escribió eso. Entonces llevé a un actor que interpretó a su padre y se vistió como su padre.

[TCG+00:18:01] Y cuando acabó la escena Eric tuvo una crisis evidentemente, porque estaba representando, aunque fuera como un juego, a su padre. O sea, su padre se apareció en la realidad, como un actor disfrazado de su padre. Yo no me había dado cuenta que eso podría ser tan conmovedor y tan cuestionador para él.

Obviamente, él tampoco lo había pensado. Entonces, cuando sucedió yo me sentí muy culpable de haber provocado una reacción tan fuerte en él; ese fue un momento conmovedor y difícil. Quería decir también cuando me preguntaste sobre las estructuras, las herramientas, pues seguí un poco la misma ruta, no lo decidí desde el principio, sino que se dio durante la marcha, de una película que había hecho muchos años atrás que se llama *La cuarta casa*, una película sobre Elena Garro.

[TCG+00:19:10] Otro universo totalmente distinto, pero la ruta fue un poco similar a partir de entrevistas o de relatos, incluso de cosas que grababa solamente en audio, en el caso de Elena Garro. Escribir estas puestas en escena para que estuvieran relacionadas, aún de una manera impresionista, no literalmente lo que ella estaba contando ni dramática ni de una redrama-

tización de eso, sino a partir de, incluso, viñetas o de imágenes muy impresionistas, fuera de foco sobre texturas, sobre ciertas cosas. Otro momento conmovedor, y también difícil, fue cuando Eric efectivamente se enamoró de mi asistente de dirección.

[TCG+00:20:02]

Alejandra Sánchez: Eso te iba a preguntar. ¿Eso fue real? ¿Eso pasó?

José Antonio: Ay Dios mío. Me siento así como en el momento. Fue verdad. Sí, sí, claro que fue verdad. En la película se muestra. Cuando en algún momento yo regreso a Zipolite, antes de conocer a todos los chicos de Piña Palmera, a todo el grupo, y regreso con Eric, Tari, mi asistente, en ese momento mi asistente de dirección, y gran amigo, también es director actualmente de cine y de teatro, va a Zipolite de vacaciones y le digo: "Ay por favor, échame la mano, localiza a este chavo sordo que anda por ahí en la playa". Entonces Tari va y lo localiza y ya. Me consiguió el número celular de su mamá para poder localizar a la familia, tener contacto con ellos, entonces, la segunda vez que yo lo veo le propongo hacer esta película.

[TCG+00:21:02] Le cuento un poco cómo tenía planeado hacerlo y para qué y por qué, y él me dice: "Sí, pero solamente si viene Tari". Y en ese momento Tari no estaba, ni siquiera estaba en México, creo que estaba en Argentina, y se establece una relación entre ellos muy bonita, porque es una relación a través de video chat. La tecnología reciente ha favorecido mucho a los sordos, mensajes de texto y video chat.

Yo puedo platicar con ellos cuando quiera como puedo platicar con cualquier normoyente por un video chat en mi celular, entonces ellos se relacionan y Tari, que es un miembro del equipo de producción, se vuelve un personaje de la película y actúa en la película de sí mismo como este novio/novia que también eso es bien interesante.



[TCG+00:21:56] Que Eric para poderlo incluir en su película y no ser necesariamente, según lo que él mismo me dijo, juzgado como un hombre gay, pues es Tari pero disfrazado de mujer. O sea, es un travesti. Entonces tienen que verlo porque eso ya es como más difícil de narrar. Pero sí, efectivamente hubo muchos ecos de la realidad en la ficción, en el drama de la película y viceversa.



El diseño sonoro en *Música ocular*

José Antonio: Agregaría que el diseño sonoro, durante un gran momento, un largo tiempo del proceso de hacer la película, yo estaba seguro que iba a ser una película silente.

[TCG+00:22:59] Silente como las películas silentes, no con piano, como escuchamos las versiones, con este terror al silencio que tenemos los normo-yentes. Entonces no nos damos el chance de ver una película silente sin pianito y sin nada, que es maravilloso, se los recomiendo mucho. Pero, poco a poco, al descubrir que no era blanco o negro sino que era sonido o silencio, sino que existían muchos puntos intermedios sobre el universo sonoro de los sordos, paradójicamente.

Tareke Ortiz, un gran amigo, empezó a colaborar desde el principio y él se puso a investigar muchísimo sobre el tema. También aparte, Oliver Sacks fue un autor que nos inspiró mucho. A mí en el libro donde habla específicamente de la cultura de sordos. Y a Tareke a través de *Musicofilia*. Este libro sobre cuál es el efecto de la música en el cerebro.

[TCG+00:23:59] Entonces encontramos, bueno, Tareke encontró, y luego lo decidimos juntos, de no hacer una película silente sino una película que emulara estas diferentes formas de percibir el sonido de los sordos, quizás no de los sordos profundos, bueno, incluyendo a los sordos profundos a través de vibraciones por ejemplo, de utilizar muchísimo sonidos subsónicos o elementos sonoros subsónicos, por ejemplo, eso hasta las personas que son sordos profundos lo perciben al igual que nosotros.

Alejandra Sánchez: ¿Qué son los sonidos subsónicos?

José Antonio: Son sonidos muy muy graves que producen una vibración que puede ser percibida no sólo por el oído sino a través de la piel, a través de las partes que contienen agua de nuestro cuerpo, de los pulmones, del estómago. Hay una anécdota que me gustaría compartir: las personas sordas van a las discotecas, les encanta ir a las discotecas y pegarse a las bocinas.

[TCG+00:25:02] O llevan globos para sentir la vibración de la música en los globos y bailan con esas vibraciones, entonces la música va más allá de la percepción auditiva, también es una percepción táctil, incluso. Pero no sólo eso, sino elementos que reprodujeran con música, música que Tareke compuso a partir de repeticiones, en el universo sonoro de los sordos existe mucho la repetición y otras cosas.

Entonces ese diseño sonoro, musical y sonoro que hizo Tareke Ortiz y luego contribuyó muchísimo Samuel Larson también al ejecutarlo, al mezclarlo y al diseñarlo de manera conjunta. Es bien interesante porque luego pude comprobarlo y sí efectivamente, las personas sordas, en una buena sala de cine perciben ese sonido, perciben esos sonidos o esas vibraciones y son ritmos, armonías, etcétera.

Recepción en las comunidades sordas de *Música ocular*

[TCG+00:25:59]

Alejandra Sánchez: Antes de ir a lo de la fotografía, tengo otra pregunta. ¿Cuál fue la recepción en las diferentes comunidades sordas que han visto esta película?

José Antonio: Muy buena. Yo tenía mucho miedo de que me pasara lo que les había pasado a algunas películas que les había mostrado, donde ellos simplemente decían: "Eso es una mentira. Esa película es falsa". Y no, fue exactamente al revés. Les gustó. Primero se lo mostré a Eric y a Dalila porque tenía que pedirles permiso sobre estas confesiones que ellos hacen sobre su vida personal. Y lo aprobaron. Y luego hicimos un estreno en el Festival de Morelia para personas sordas, en el marco del festival. La película se estrenó allí, pero primero se estrenó con la comunidad de sordos, no sólo de Morelia sino de algunos poblados cercanos. Y fue muy bonita la recepción.

[TCG+00:26:59] Una de las muchas cosas que me han dicho a lo largo de los años o que me han comunicado las personas sordas, es una que me dijo ese día una señora que levantó la mano y se moría por dar su opinión antes que nadie. Y dijo: "Es la primera vez en mi vida que le entiendo a una película". O sea, refiriéndose evidentemente a que un gran porcentaje de la información en el cine desde 1929 es sonora, a través de diálogos, a través de música, incluso a través de subtítulos. O sea, lo sonoro y lo lingüístico tiene un gran peso.

En fin, es una película como muy bien acogida por las comunidades sordas no solo en México, sino en otros países. En Francia, por ejemplo, en el festival de Toulouse para los sordos franceses, con un subtítulaje a un, algo que yo no sabía que existía, que es francés para sordos o español para sordos.

[TCG+00:28:10] O para débiles auditivos. Que es una sobre descripción de lo que están viendo para personas sordas que están, obviamente, alfabetizadas y con interpretación de señas simultánea también. Eso ha sido muy padre, la verdad, porque es el principal miedo de un documentalista, de un cineasta en general, de un artista en general, pero más de las personas que trabajamos con lo que tú llamaste hace un momento "no actores", personas

que se representan a ellas mismas. En el caso de los sordos no ha funcionado así, ha funcionado de la manera exactamente contraria, se ríen mucho, parece que funciona.

La fotografía en *Música ocular*

[TCG+00:28:55]

José Antonio: Y sobre la fotografía.

Voz femenina 1: ¿Cómo te planteaste una película silente al principio, todo pesaba en la imagen?

José Antonio: Sí.

Voz femenina 1: ¿Cómo la planteaste con Javier Morón, el fotógrafo?

José Antonio: Fueron dos, fueron Javier Morón y Cantú. Sí. Hace ratito mencioné que un aspecto de esto fue intentar grabarlo todo por lo menos a dos cámaras, porque yo había hecho estos primeros acercamientos que tenían más una intención de eso, de acercamientos que de ser registros. Pero al final varias de esas cosas se quedaron.

Y era algo que yo grababa con una handycam, y cuando había más de una persona en cuadro, ya no se entendía nada, era como un ruido.

Entonces fue esa decisión de grabar por lo menos a dos cámaras y de mantener la pantalla dividida en varios momentos, que a los normoyentes no les gusta. "¿Pues por qué dos cuadros?" Pero para los sordos es necesario para entender lo que están dialogando.

[TCG+00:30:04] En la parte documental hicimos un acercamiento, siguiendo un poco una ruta, como una película que hicimos antes: *Bajo Juárez*, donde la preponderancia está en el registro, en estos momentos de si tener una decisión estética, pero es preponderante que quede bien registrado. En el caso de los sordos me di cuenta, entre otras cosas, por ejemplo, que no podía haber cámara en movimiento nunca porque las señas se borran, es como tener ruido en el sonido, en el audio. Cosas muy simples, que claro, se reflejan en una estética. Es cámara fija, hay más de dos cámaras en varios momentos. Hay más de dos cuadros en el corte final y ese tipo de cosas.



[TCG+00:30:57] Y luego, paradójicamente, fue un poco una decisión que tuvo que ver también con una cuestión extra-cinematográfica. Debíamos tener otro fotógrafo para la segunda parte. Yo ya había pensado que fuera muy evidente, estas dos realidades: la realidad onírica y la realidad material-real-concreta. Y sí lo hicimos así. Trabajamos con otro equipo de producción, pero también con otra cámara, con otra estética.

El trabajo con Alejandro Cantú fue por separado que con el de Javier, y entonces, pareciera que tú estás viendo dos películas. Es una decisión que tomamos. La película del proceso y el resultado de ese proceso. Y están más ligadas que desligadas, pero sí, evidentemente en términos visuales son muy diferentes, el color, la parte onírica, nosotros decidimos hacer lo contrario de lo que normalmente se hace con lo onírico.

[TCG+00:31:56] Son colores muy saturados. Si hay algo de irrealidad o de inverosimilitud, colores que no existen normalmente en el cielo o en la tierra, o en elementos de la naturaleza. Y la parte, digámoslo así, del registro del proceso intenta ser muy verosímil, entonces no me gusta decir ficción y documental, sino documental onírico y documental en vela o documental diurno. No sé si eso responde las preguntas sobre la imagen. ¿Qué más podría decir? Ya es todo.



Las citas cinematográficas en *Música ocular*

Alejandra Sánchez: Cuéntame cómo fue la decisión de incluir estas citas cinematográficas o estos pequeños fragmentos que incluso tienen que ver con la planeación de montaje y de puesta en escena. Cuando Miriam está en esta especie de plataforma espumosa que cortas a una película silente en donde hay un hombre

en la arena.

José Antonio: Pues primero incluí, a la hora de llevar a cabo el montaje, como tú bien dices, citas a las películas que ellos mismos habían visto. Fuesen favorecidas por su juicio o no.

[TCG+00:01:02] O sea, películas, especialmente dos que creo es importante mencionarlo, una es de un gran autor, de Takeshi Kitano que se llama *Escena en el mar*, es una película de personas sordas que no hablan. No hablan ni siquiera en lengua de señas o hablan muy poquito, entonces podía ser muy cercano a lo que nosotros íbamos a hacer. Y ellos la vieron y la favorecieron.

Y otra película donde se cuenta algo que es muy muy cercano a la experiencia del propio Eric. Y paradójicamente es una película que está situada en Alemania en la época actual, sobre un niño sordo que es obligado a ser oralizado, entonces cuando habíamos visto esa película y Eric me cuenta que había vivido exactamente lo mismo hoy en día en un pueblo de Oaxaca. Ahí estamos hablando de la universalidad de la condición de ser sordo que es una de las razones que los une.

[TCG+00:02:11]

Alejandra Sánchez: Que es este fragmento en donde sacan al niño como si estuviera fuera de lugar.

José Antonio: Hay un concierto de música, otra vez la música como un símbolo, y la hermana de este niño está tocando una flauta y están los familiares en una actitud muy solemne y el niño se empieza a reír porque, además nos muestran un punto de vista, porque no oye y le parece gracioso como su hermana infla los cachetes para soplar la flauta. Entonces estamos acompañando la visión de los sordos, ¿qué es lo que ellos están viendo? ¿Por qué ven más que nosotros? ¿O por qué ven cosas distintas? Pero distintas en el sentido de rango de percepción visual que es muy amplio en los sordos. Mucho más amplio que en las personas normoyentes.



[TCG+00:02:59] Y por otro lado usé una película, que es una película hecha por sordos que se llama *Mime in his busy hour*. La hora más ocupada o más complicada. Y también fue un poco una columna vertebral, un soporte, un cimiento, porque lo que le va pasando a este personaje en esta película silente tiene muchas equivalencias con lo que ellos cuentan.

Entonces de nuevo es como un soporte del cine de sordos que nosotros también estábamos intentando reproducir o que reproducimos ochenta años después o noventa años después de la producción del cine silente en el mundo, encontrar similitudes, analogías, pero no sólo por una cuestión romántica sobre la experiencia filmica sino de la gran relación que hay entre el



universo de los sordos y el cine silente, el cine en sus inicios y cómo se fue perdiendo esto.

Découpage (guion-montaje y técnico). Lista de secuencias o unidades narrativas (Chatman)

1. Fondo negro con créditos de inicio, música en tono grave.
2. **00:00:41.** Primera aparición de Eric en el malecón *Música grave y sonido ambiente.
3. **00:01:40.** Corte a función de cine para sordos con intercortes a personas sordas narrando la película en pantalla dividida, a la izquierda narración en lenguaje de señas de la película y a la derecha película narrada, cada vez que aparece una narración extra se divide nuevamente la pantalla. *Sonidos diegéticos de la película y sonidos no diegéticos del mar.
4. **00:02:47.** Primera secuencia onírica de Eric, está durmiendo en su cama y despierta, la película sobre una niña sorda lo rodeo. *Sonidos diegéticos de la película.
5. **00:02:54.** En pantalla dividida se muestra el desarrollo de un taller en Piña Palmera con intercortes a fotografías de películas como *El viaje a la luna* de Méliés, *Harry Potter*, etc. También hay intercortes a dibujos de colores. *Sonidos graves no diegéticos mezclados con diseño sonoro de películas antiguas.
6. **00:04:22.** Transición con corte a color beige a portada de *Capítulo 1: Sueño hombre sordo*. *Orquesta de violines musicaliza está cortinilla.
7. **00:04:35.** Segunda secuencia onírica de Eric: su cama está en la playa, él duerme y de repente despierta, una persona del servicio doméstico le avisa que su padre llegó. *La música de la orquesta de violines en corte directa hace una transición a música grave mezclada con percusiones.
8. **00:05:00.** Eric despierta en su casa. *Sonidos de ambiente rural mezclado con el sonido de un "transistor".
9. **00:05:56.** Corte a películas silente en blanco y negro, con traje Eric duerme sobre la arena mientras una joven en traje de baño entra al mar. *Sonidos de gotas de agua mezcladas con mar.
10. **00:06:05.** Eric recorre un camino sin pavimentar en corte directo aparece la pantalla dividida con una conversación del protagonista con una señora. *Sonidos de ambiente rural con sonido diegético de la conversación.
11. **00:06:41.** Secuencia meta-cinematográfica preparando una entrevista. *Sonidos de ambiente rural, mezclados con sonido diegético de la entrevista y música tipo cine silente.
12. **00:07:00.** *Fade in* de Título: *Música ocular* sobre música de piano.
13. **00:07:06.** Corte a secuencia en pantalla dividida de Eric en el supermercado, *Música de piano y canto de niño.
14. **00:07:27.** Casa de Dalila-personaje, copia en un cuaderno frases de un periódico, cuando llega Eric discuten unos momentos por su retraso. La pantalla se divide en dos por algunos momentos. *Sonido ambiente.

15. **00:09:10.** Secuencia alternada donde diversos personajes dialogan sobre la posibilidad de ir a una función de películas en lenguaje de señas. *Sonido ambiente.
16. **00:11:59.** Secuencia meta-cinematográfica de dos de los personajes, que dialogan sobre las personas que formarán parte de la película. *Música de jazz acompaña esta secuencia.
17. **00:12:27.** Corte a secuencia de cine silente de pareja besándose con inter-cortes a Eric en el transporte público.
18. **00:12:39.** El mismo del 8vo. testimonio de un hombre de formación militar que habla de arrestados, formatos de tortura; ejecuciones ilegales de asesinos sin juicios.
19. **00:12:45.** Eric recorre las calles de un pueblo, mientras escuchamos el sonido de una armónica tocada por una persona invidente.
20. **00:13:30.** Corte a película a color de bailarines.
21. **00:13:35.** Cortinilla de transición.
22. **00:13:36.** Secuencia con tintes oníricos de Eric en la playa. Junto al mar está su cama (multiplicada), él está despierto, una empleada doméstica limpia las camas y le avisa que su padre lo visita: El padre le dice que ya aprendió lenguaje de señas. *Sonidos ambiente mezclados con música grave y efectos de agua corriendo y goteando.
23. **00:14:33.** Público sordo ve una función de cine en la arena con inter-cortes a la película. *Sonido del mar y de la película.
24. **00:16:32.** Tres de los personajes narran su experiencia de haber visto la película, Eric comenta cómo su papá se molestaba porque hablaba con señas. *Sonido ambiente del mar.
25. **00:19:07.** Función de película silente, dos espectadores se preguntan si esa escena es de un sueño. *Música grave de fondo.
26. **00:20:00.** Secuencia onírica de Eric, duerme en su cama, una película silente lo rodea. *Sonidos de mar, mezclado con música de sintetizador.
27. **00:20:06.** Cortinilla del capítulo dos: Queremos, hacemos cine. *Música de sintetizador.
28. **00:20:18.** Durante el taller de cine en Piña Palmera los estudiantes hablan sobre sus sueños y cómo los relacionan con algunas fotografías de diferentes películas, en esta secuencia se cruzan los espacios de realidad y los sueños. Elizabeth sueña con tener un coche, otro con poder volar en una escoba mágica e invitar a una oyente a hacerlo con él y otro sueña con componer el cuerpo de una mujer. *Sonidos ambientales mezclado con música sacra, especialmente en los momentos oníricos.
29. **00:26:51.** Eric y Dalila están organizando una fiesta para Elizabeth, van con otro sordo, que está jugando fútbol, a invitarlo y pedirle que lleve algunas cosas. *Sonidos ambientales del juego de fútbol.
30. **00:28:11.** Secuencia onírica de futbolista, sueña con reparar a una mujer robot, lo logra, la estética del sueño es de la película *Metrópoli* de Fritz Lang. *Música grave, combinada con música sacra.

- 31. 00:29:40.** Eric y Dalila dialogan sobre la temática de sus películas en el malecón, mientras Eric quiere una hacer una película novedosa que haga reír y llorar al mismo tiempo, ella quiere hacer una en lenguaje de señas sobre su indecisión de tener novio o irse a trabajar a los Estados Unidos. *Sonidos ambiente.
- 32. 00:32:02.** Secuencia onírica de Dalila, hay varias camas en la orilla del mar, en el momento que va a tender una de ellas, se descubre un hombre rubio, después hay corte a película silente en blanco y negro con una pareja de enamorados en la playa. *Música en tono grave de fondo.
- 33. 00:33:04.** Personaje femenino narra su deseo de continuar con sus estudios y volverse maestra de lenguajes de señas en su comunidad, se debate entre decidir estudiar o casarse y tener hijos; esta secuencia se alterna con intercortes de ella sembrando un árbol y una película de cine silente en blanco y negro y un musical. *Sonidos ambientales, música grave y musical.
- 34. 00:36:28.** Secuencia onírica de Eric. Duerme en su cama, por sus reacciones, interpretamos que tiene una pesadilla. La proyección de una película silente rodea su cama. *Sonidos de agua corriendo y gotas.
- 35. 00:36:42.** Función de cine en la playa, es una película oriental de sordos, los espectadores tratan de deducir la trama. *Sonidos ambiente y de la película.
- 36. 00:38:08.** Secuencia onírica de Eric, duerme en su cama, a su alrededor se proyecta una película silente en blanco y negro. *Sonidos del mar.
- 37. 00:38:30.** Secuencia onírica de chica, durante la función de cine, el actor, interpretando a una figura de animé, interactúa con ella.
- 38. 00:39:15.** Entrevistas de tres protagonistas, nos comparten cómo harían una película de amor en Pochutla. *Sonidos ambiente.
- 39. 00:40:13.** Secuencia onírica, una de las chicas en su sueño se descubre casada y con hijos, ve a dos de sus amigas también casadas. Representan la escena de la película que están viendo. *Música de la película mezclada con los ambientes.
- 40. 00:45:34.** Secuencias onírica de Eric, está dormido en su cama y lo rodea una secuencia de una película silente en blanco y negro.
- 41. 00:45:45.** Cortinilla de transición a capítulo tres: bailar, aprender, amar. *Secuencia sobre música de piano.
- 42. 00:45:55.** Continúa la organización de la fiesta sorpresa de Elizabeth, Eric y Dalila visitan a otro de sus compañeros para invitarlo, mientras esto sucede, vemos en intercortes cómo realizan sus actividades laborales otros tres de sus compañeros. *La secuencia comienza con música y termina con sonidos ambiente.
- 43. 00:48:41.** Secuencia onírica, Jesús sueña con invitar a comer a una oyente mientras ella se baña. *La escena está musicalizada con una canción interpretada por un niño.
- 44. 00:51:21.** Eric y Dalila ven cómo ensayan algunas danzas de la región y termina con una fotografía de una película musical. *Música de la región.

45. **00:52:25.** Secuencia onírica de Eric y su papá atados, los dos repiten la palabra: pluma. Se combinan dos sueños: que el papá de Eric aprenda el lenguaje de señas y que la maestra sea la amiga de Eric. *Música de rondalla interpretada por niños.
46. **00:54:38.** Videollamada entre Eric y Dalila con Tari. Corte a fotografías de Ingrid Berman y Ninon Sevilla. *Sonidos ambiente.
47. **00:55:50.** Taller de cine en Piña Palmera, Eric narra su deseo de tener novia o esposa, entre todos sugieren el nombre para su película. Al final una de sus compañeras lo acusa por decir mentiras. *Sonido ambiente.
48. **00:57:40.** Videollamada con Tari, Eric y Dalila. Eric le pregunta a Tari cuándo visitará Zipolite. *Sonido ambiente.
49. **01:00:05.** Secuencia onírica de Eric estando en la playa con su padre. No puede confesarle que se siente atraído por Tari. *Música grave combinada con agua corriendo y gotas.
50. **01:01:04.** Corte a película silente, un hombre ve las rocas en el mar. Corte a Eric viendo al mar y después en entrevista con José Antonio Cordero confiesa que es gay y quiere viajar a la Ciudad de México para casarse con Tari. *Sonido ambiente.
51. **01:03:16.** Secuencia onírica de Eric, sale de la cama para seguir la invitación de un hombre, después se encuentra con Tari vestido de cabaretera. Corte a secuencia de baile de película a color. *Música de piano mezclada con canto de niño.
52. **01:05:40.** Collage de sueños de personas sordas que continúa con el letrero de "Feliz cumpleaños Elizabeth" en la pantalla de cine. *Música en tono grave.
53. **01:07:09.** Cortinilla de transición a capítulo final: "Fiesta, música, ojo". *Música en tono grave.
54. **01:07:23.** Elizabeth y su prima cosechan papayas. *Sonido ambiental.
55. **01:08:41.** Dalila y Eric están en una fiesta patronal. Mientras Dalila ve los festejos del pueblo recuerda su sueño de irse a Estados Unidos con un gringo, pero al final lo rechaza y decide quedarse en México. *Música tradicional de Oaxaca.
56. **01:10:34.** Corte a película silente de chica en la playa y después continúa con el sueño de Eric. Debe elegir entre irse a la Ciudad de México o a Estados Unidos con alguno de sus amores. *Música de piano con canto de niño.
57. **01:13:05.** Función de cine con algunos de los sueños de los talleristas: volar y conquistar a una oyente, reparar a una mujer robótica y casarse y tener hijos. *Música de piano con canto de niño.
58. **01:13:49.** Dalila y Eric siguen preparando las fiesta sorpresa de Elizabeth. *Sonidos ambientales.
59. **01:14:44.** Secuencia onírica de Elizabeth y Eric, ella está festejando su cumpleaños con todos y le regalan un auto último modelo y, además, decide ir a la universidad; él, en cambio, decide quedarse en su pueblo. El sueño se transforma en el malecón. *Sonido ambiente que se mezcla con

la música de piano y un niño cantando, después se transforma en música de ópera.

60. 01:19:15. Fondo negro cierre. Créditos con música.

Ficha analítica de Quebranto

Sinopsis de *Quebranto*

Quebranto (México, 2012, 94 minutos) es una película documental dirigida por Roberto Fiesco Trejo. Descripción de *Quebranto*: retrato filmico de la actriz Lilia Ortega, madre de Coral Bonelli, persona transgénero (antes Fernando García Ortega), quien durante su niñez gozó de gran fama como el actor infantil "Pinolito" en el cine mexicano.

El documental *Quebranto* está narrado a través de entrevistas y números musicales mientras transcurre la vida cotidiana de Coral y Lilia, en 13 secuencias, incluyendo créditos de apertura y de cierre.



Hay dos elementos constantes, con los cuales Fiesco desarrolla su escritura audiovisual. Primero, hay un uso intensivo de *stock* de cine mexicano, de música y archivo fotográfico familiar. Segundo, hay una praxis en el rodaje, donde pone en escena una serie de secuencias. El documentalista investiga mientras entrevista a Coral y Lilia, de forma intuitiva afirma, con su *crew*, cámara en mano. Si colocamos aparte las secuencias $\frac{3}{4}$ uno de apertura y dos de cierre con créditos $\frac{3}{4}$, hay diez secuencias que conforman el resto de la estructura narrativa. Las secuencias dedicadas sólo a Coral son tres: el plano secuencia 2 Bolero para Coral: Triste pero feliz; secuencia 3 Coral: El terremoto y duelo del hermano; secuencia 4: Coral en ensayo para vals de quinceañera.



Mientras que las secuencias dedicadas al binomio hija-madre, Coral-Lilia, son las siete siguientes: secuencia 5 Álbum familiar a ritmo de tango con Coral y Lilia; secuencia 6 Lilia y Coral, entre maquillaje, videocasetes y payasos; secuencia 7 Raphael y fonomímica de Coral y recuerdos de Lilia; secuencia 8 Dos damas en Estudios Churubusco y Katy Jurado; secuencia 9 Coral y Lilia evocan a Fernando, el gran bailarín en el Teatro Blanquita; secuencia



10 Bar Bremen, Joaquín Rodríguez presenta a Coral con fonomímica de Lucha Villa. La secuencia 11 Tango para Lilia y la vida familiar de Coral, es particular porque la puesta en escena hace un número de escenas importante dedicado integralmente a doña Lilia, si bien regresa al entorno familiar de ambas. Para cerrar con escenas protagónicas en la secuencia 12 Coral en fonomímica de Raphael II, y terminar con una escena particularmente de las dos, en silencio, a color, escuchamos sonido directo, en un plano entero ya aquí citado, donde la cámara hace *zoom in* con Lilia Ortega "Doña Pinoles", a la izquierda, y Coral Bonelli, a la derecha; ambas sonríen con miradas extraviadas.



En entrevista, Fiesco resume con cierto aire autobiográfico:

Roberto Fiesco: Si te tuviera que dar una explicación muy racional no lo lograría; me di cuenta al final de la película, no en el proceso. Al final me di cuenta que la película en realidad era la historia de una madre y su hija. O sea, su hijo o hija como queramos decir. Y que esa historia quizá era la que a mí al final más me importaba, porque también era mi historia con mi madre. Que esas son las cosas que uno vive y que te das cuenta que al final, en pantalla, están esas cosas que tanto te duelen o que tanto te preocupan.



Claves biográficas del cineasta

Roberto Fiesco Trejo (Ciudad Madero, Tamaulipas, México 1972) tiene trayectoria como productor, director, guionista, docente. Su filmografía es robusta entre cortometraje y largometraje.³¹ Estudió la licenciatura en cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), ciudad de México. Con su obra ha recorrido numerosos festivales y muestras alrededor del mundo.³²



Fiesco, como productor, tiene una extensa y vasta producción de ficción. También

31 Anexo. Como productor hay más, Mil Nubes Cine; CUEC, etc. Véase como director: <https://www.amacc.org.mx/exposicion-dirigida-por/expo-2018-20-roberto-fiesco/>

32 <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/fiesco-roberto/>

como director de ficción. Su primer largometraje documental lo realizó en co-dirección con Julián Hernández.

Su ópera prima como autor documentalista, formalmente, es *Quebranto* (2013). La vida de Coral Bonelli-Fernando García Ortega "Pinolito", junto a su madre, Lilia Ortega, reunía variados y muy precisos elementos que interesan profundamente al productor cinematográfico: la vida en el escenario y en los *sets* filmicos, el olvido y la indiferencia del medio artístico, la relación maternal y filial, el cambio de sexo y la pobreza; todo con elementos melodramáticos poderosos, por eso decidió realizar su primer largometraje documental.³³

Asimismo, Fiesco es cineasta teórico que desarrolla una cinefilia cosmopolita híbrida en el cine mexicano. Es cineasta autorreflexivo que cultiva la entrevista y su pensamiento por escrito con cinefotógrafos (Alejandro Cantú, Esteban de Llaca y Érika Licea), productores (Laura Imperiale), distribuidores (Laars Robledo y Summer Gandolf)³⁴ y actrices (Queta Lavat)³⁵.

Es cineasta mediático con el programa *Cine-Secuencias Radio*, en el Instituto Mexicano de la Radio³⁶. Conduce programas en la televisión pública mexicana, notablemente *Cine-Secuencias TV*, con transmisión en Canal 22³⁷, y *Cinema 20.1* en TV UNAM³⁸.

Fiesco es activo articulista, autor de libros del cine mexicano y destacado coleccionista de cine^{39 40}.

33 Perches, Salvador. "Hay, sin duda, mucho esperpento". *Cine Toma*, Vol. 5, núm. 29 (, 2013) pp. 42-46.

34 "La producción y el encuentro con el otro". *Cine Toma*, Vol. 1, núm. 5 (2009), pp. 44-50. Queta Lavat, perfecta segunda. México : [AMACC], 2018. 40 p.

35 "Alejandro Cantú: "Todas las películas se pueden hacer en digital porque la calidad es lo suficientemente buena". *Cine Toma*, Vol. 1, núm. 1 (octubre-diciembre, 2008), pp. 19-21. "Lo viejo y lo nuevo, el fin de la línea general. *Cine Toma*, Vol.1, núm.1 (octubre-diciembre, 2008), pp. 18-23.

36 <https://www.facebook.com/cinesecuenciasradio/>; <http://www.imcine.gob.mx/cine-secuencias/>

37 Cine Secuencias IMCINE usa 2 canales: <https://www.youtube.com/channel/UCALhYv-8oj3UgWO7oPWP1gQ>; <https://www.facebook.com/watch/?v=2353602638261378>

38 <https://tv.unam.mx/cinema-62/>

39 Algunos de sus artículos son: Correspondencias: cine y pensamiento. Edición especial 107 p.: fots., byn., (algunas col.). México: FICUNAM, TV UNAM, 2018. 107 p. "Del corto al largo, ¿y de regreso?". *Cine Toma*, Vol. 1, núm. 2 (enero-febrero, 2009), pp. 8-15. "Il Sorpasso, el cine al final de la escapada", *Cine Toma*, Vol. 1, núm. 2 (enero-febrero, 2009), pp. 50-52.

40 Algunos de sus libros son: Apuntes para una historia de La barraca I. México: [AMACC], 2017. 48 p. Casas, A. (2016). Alfonso Arau: así es la vida (vals para piano). Conversaciones con Armando Casas. México: Universidad de Guadalajara, 237 p. Fiesco, R. (2011) "5. El cine de papá. Ocho apuntes sobre los carteles de los sesenta", en Bonfil, C., et al. Hoy grandioso estreno: el cartel cinematográfico en México. México: CONACULTA, IMCINE, 307 p. Sordo Vilchis, A. (2015). Isela Vega ¡Viva Vega! México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de la Costa, 174 p.

Condiciones de producción y distribución



Roberto Fiesco realiza *Quebranto*, su ópera prima documental, con la productora Mil Nubes Cine, con apoyos del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Ruta 66, con el apoyo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC/UNAM) y becas durante el proceso de Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), La Beca Cuauhtémoc Moctezuma/Ambulante⁴¹.

La película fue filmada en varias locaciones del centro histórico y de otras alcaldías: Bar La Purísima, Cabaret Bremen, Café Córdoba, Estudio de "Bruce Jazz", Teatro Blanquita, Teatro del Pueblo, Templo de San Diego, Panteón San Lorenzo Tezonco, Estudios Churubusco, Centro de Capacitación Cinematográfica,

Centro Cultural Tlatelolco, Sistema de Transporte Colectivo Metro, Novalaser y Gecisa en la ciudad de México.

Lo que detona la producción de *Quebranto* ³⁴lo recuerda Fiesco³⁴, es un contexto de efervescencia del cine documental mexicano, en el cual no había incursionado del todo.

Alejandra Sánchez: Contextualizando un poco, ¿cómo llegas al personaje de Coral? ¿Cuál fue tu proceso de acercamiento o por qué decidiste hacer esa película?

Roberto Fiesco: Había conocido a Coral en 2003, cuando estaba haciendo una película que se llama *El Mago*, en donde yo era el productor y digamos que ahí un día llegó su mamá (porque su mamá era una de las actrices de la película), tenía un personaje pequeño en *El Mago*. Y justo cuando la estaba contratando me contó que quería aparecer en los créditos como Lilia Ortega, que ese era su nombre y con el apelativo de "Doña Pinales". Y cuando escuché lo de "Doña Pinales", la verdad es que me pareció un nombre muy curioso y recordaba vagamente que había un actor a quien le decían "Pinolito" o "Pino-lillo". No lo tenía muy claro en realidad. Es decir, no tenía una imagen mental de ese personaje, pero recordaba ese apodo y le pregunté si tenía algo que ver y me dijo que sí, que era su hijo.

41 Catálogo Cinema México Producciones 2009-2011, Imcine-Conaculta, p. 182; Catálogo Cinema México Producciones 2010-2012, Conaculta-Imcine, p. 31; Catálogo Cinema México Producciones 2011-2013, Imcine, p. 28; Catálogo Cinema México Producciones 2013-2015, Imcine, p.113.

[TCG+00:01:01] Y le dije: "¿Y dónde está 'Pinolito'?", y me dijo: "Por ahí anda". Fue todo lo que me dijo en ese momento. A las dos semanas, ella regresó a una prueba de vestuario a la oficina. Estábamos en los Churubusco, y de hecho ahí habíamos montado nuestro espacio. Y entró a mi oficina y me dijo: "Te traje a 'Pinolito'". ¡Pum! Cuando entró "Pinolito", esta mujer rubia, alta, con tacones, bolso, vestido, yo me sorprendí muchísimo, la verdad. O sea, como que ahí hubo un primer *shock* de pensar cuál era la historia.



O sea ¿cómo habíamos llegado de...? Porque me acuerdo cuando platicó doña Lilia, aquella primera vez hablamos un poco de alguna película, seguramente *Fe, Esperanza y Caridad*, *El hijo de los pobres*, alguna de estas películas que él había hecho de niño. Y entonces de pronto corte a, ahora es una mujer de 50 años, digo que me pareció muy sorprendente. Esto era 2003 y la verdad es que yo no era una persona como muy cercana al mundo del documental.

[TCG+00:02:00] O sea, estamos hablando, además de un momento del documental muy particular, donde siento que, además en México, como que un documental con una visión autoral estaba justamente en ese momento gestándose ³4un movimiento que me parece que es parte de la generación a la que pertenezco³4, de gente que estudiamos al mismo tiempo en escuelas de cine, o, quizá algunos un poquito más atrás. Pero poco a poco ellos empezaban a colocarse en ese momento. Pienso en Everardo, que estrenó en 2003 *La canción del pulque*, o en Tatiana que un par de años después fue a estrenar *El lugar más pequeño*.

Había un grupo de gente que nos conocíamos un poco desde jóvenes o que uno veía el trabajo de ellos. Antonino Isordia que había hecho *1973*, que me parece fantástico. Pero yo no tenía nada que ver con documental, más bien *El Mago* era mi segunda película como un productor de ficción y a partir de ahí seguí produciendo ficción. Pasaron en realidad seis años hasta que yo trabajé dos veces más con doña Lilia, sobretodo, y, eventualmente, con Coral en *Flor de fango* y en *Rabioso sol, rabioso cielo*.

[TCG+00:03:03] Y un poco seguí dándole vueltas en la cabeza a ellas. Había algo que me intrigaba y que también, un poco el verlas juntas, el tratar como de trabajar con ellas, como para ver cómo funcionaban juntas era lo que me daba vueltas y vueltas y vueltas. Hasta que un día ³4seis años después desde el primer encuentro³4, le hablé por teléfono a Coral y le dije: "Quiero saber más de tu historia". Ya de manera muy franca. Me acuerdo que pensé que podía haber una historia de ficción en ellas.

[TCG+00:04:00] Y cuando me acerco con ellas, en 2009, era ya pensando que lo que quería en realidad, inicialmente, era tener un testimonio de dos personajes que eran muy interesantes en función de algo que tuviera que ver con la historia del cine. Dos personajes que eran, en muchas películas, prácticamente *bits*, o extras en algunos, o un personaje un poco más relevante, pero que no estaban en ninguna historia ni nadie iba a contar finalmente su paso por el cine. Y yo sabía que tenían decenas de películas en su haber.



Y entonces, digamos, que ese fue el primer acercamiento, tratar de entrevistarlas para que quedara un testimonio; muchos años después, también Coral me lo dijo. O sea, como que ella decía: "Yo pensé que esto era una cosa que Roberto iba a grabar en video y que lo iba a guardar sólo como de los que hicieron nuestro cine, y ahí quedó un poco en el archivo". ¿No? Y un poco el contacto con ellas fue detonando nuevas cosas y a partir de ahí, fue creciendo, creciendo hasta que pasaron cuatro años de trabajo juntos.



La escena final de la secuencia 12, resume bien esta descripción en retrospectiva. Justo después de que observamos la escena de planos medios y cercanos, blanco y negro, de Coral, quien imita a Raphael, con la fonomímica de la canción *Mi gran noche*, es clave la escena a color. Se irrumpe con un plano entero, la cámara hace *zoom in* con Lilia Ortega "Doña Pinales" a la izquierda, y Coral Bonelli a la derecha: ambas sonríen con miradas extraviadas, juntas, en silencio. Veremos cómo la estructura de secuencias narra para cada cual sus historias y cómo a menudo las reúne. *Quebranto* es un documental con y sobre las dos mujeres, desde dos y distintas aristas: actrices, familia.



Documental y una cosecha de premios del público

El largometraje fue pre estrenado el 9 de abril de 2013, durante la Gira Ambulante, especializada en cine documental.⁴² La incorporan al circuito de salas que incluye Cineteca Nacional, el 6 de diciembre 2013.⁴³

Quebranto participó en varios festivales nacionales.⁴⁴ Obtuvo una serie de reconocimientos notables, especialmente en dos de los festivales de mayor prestigio, por su antigüedad y repercusión global. Recibió en 2013, durante la primavera, tres premios en el 28o Festival Internacional de Cine de Guadalajara: Premio Maguey Mejor Película; Premio Especial del Jurado, sección de Documental Iberoamericano; Premio Guerrero de la Prensa como mejor documental.⁴⁵ Y en otoño, el premio Guerrero de la Prensa como mejor documental largometraje mexicano del 11o Festival Internacional de Cine de Morelia.

Quebranto destaca con el reconocimiento de los premios del público en la 5ta. Muestra Nacional de Cine en Fresnillo 2013 y el V Festival de Cine Mexicano de Durango, junio 2013; cuya mención especial dice: "por lograr una cercanía e intimidad con un personaje social y humanamente complejo".

Y al mismo tiempo cosecha a nivel internacional: Premio del Jurado en el Festival FILMAR en América Latina; Premio Sebastiane Latino, película con contenido gay, lésbico sexual, transgénero, transexual y travesti en el 61 Festival de Cine de San Sebastián, España, 2013; Premio Documental Memoria; Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau con el Premio "Memoria" en el 35 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 2013; Mejor Largometraje en el Festival Internacional de Cine sobre Diversidad Sexual LGBTIQ Asterisco de Buenos Aires 2014.

Para el 2014, recibe Premio a Mejor Largometraje Documental en la 56ª entrega de los Premios Ariel, de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.

Un proceso documental de largo aliento, entre las intuiciones y las entrevistas

El acercamiento al tema y a los personajes en *Quebranto* va de la mano del ejercicio de la entrevista, el cual se llevó cabo a través de cuatro años de

42 Catálogo Ambulante 2013 Gira de Documentales, pp. 54-55.

43 Programa mensual de la Cineteca Nacional diciembre 2013, pp. 12-13.

44 Publicación XVII Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video, a partir del 30 de mayo de 2013, p. 8; catálogo 16 Festival Internacional de Cine Guanajuato 19-28 julio 2013, p. 307; catálogo 8° Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México 24 octubre-3 noviembre 2013, p.105. Participante en el Concurso de Video Documental Premio José Rovirosa 2013.

45 Catálogo 28 Festival Internacional de Cine en Guadalajara 1-9 marzo 2013, p. 107.

trabajo con sus protagonistas. Fiesco relata cómo la construcción de los personajes se definió en el último momento del montaje con su co-guionista Julián Hernández. Julián (sin crédito) con Emiliano Arévalo Hernández realizan el montaje; con el editor Jacobo Hernández crean dos personajes desbordados, es decir, actrices de ficciones en la historia del cine mexicano, re-apropiadas dentro del documental con herramientas ficcionales. Fiesco, en entrevista, nos relata cuál fue la línea para construir finalmente a los dos personajes, y, específicamente, el de Coral.

Roberto Fiesco: Pues fíjate que ahí con Julián Hernández ³/₄que fue quien hizo el montaje y quien realmente se vivió toda esa parte de la peor manera³/₄, porque yo entraba y salía un poco de ese proceso. Digo un poco; me parece que a lo que llegamos fue como a esta idea de la estructura de cebolla.

[TCG+00:25:01] O sea, donde vas develando una serie de capas, donde vas descubriendo que debajo de esa capa hay otra capa y otra capa y que esas capas, sumadas, se convierten como en algo que es difícilmente aprehensible. Como te digo, es muy poco lo que no está. Es muy poco el material que queda completamente fuera de la película. A mí me parece que lo más interesante tiene que ver con el orden como está contado.

Como vamos descubriendo, finalmente, quién es ese personaje. Es un personaje que en la escena uno te dice: "Soy maricón, gay, joto, lo que quieras. Como quieras decirme". De entrada no hay un engaño hacia el espectador. No es este personaje que es mujer, pero que después vas a descubrir. O sea, la historia no es el descubrimiento de su identidad genérica. No es su homosexualidad. No tiene que ver con esas cosas.



Y, justamente, tras la secuencia 1, con los créditos de apertura en fondo negro, *Quebranto* termina de arrancar con un gran plano secuencia 2, una suerte de eco del bolero que imprime el espíritu con el título de la película, cuando escuchamos *Triste muy triste*, interpretada por Pedro Vargas. Observamos a Coral, quien se revela, voz en *off*, triste pero "feliz". Vemos a lo largo de un *travelling* derecha-izquierda, desde el exterior, la vitrina de un café de chinos:

ahí está Coral sentada en la barra. Cámara frente a la ventana, se detiene con Coral, relatando su cambio de identidad de género y problemáticas, rechazo social. Recomienza el *travelling* de izquierda-derecha y muestra el interior desde la barra hasta que vemos levantarse a Coral, quien se traslada a mesa. Hay un *zoom in* hasta que la vemos en un plano cercano.

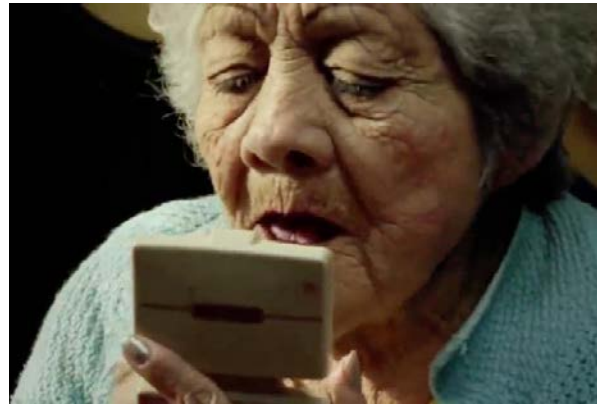
En efecto, Fiesco explica por qué el documental no reside en Coral y su identidad de género solamente. El contrapunto logrado se localiza en el imaginario de la madre, encarnado en Lilia Ortega, madre de Coral. Ambas han sido actrices. El documental autorreflexiona sobre la propia historia del cine mexicano a través de este binomio conflictivo pero universal: hija-madre.

[TCG+00:26:00]

Roberto Fiesco: Tiene que ver con la historia de vida de quien hoy es una mujer. Y cómo vivió un proceso que tiene mucho que ver con la historia del cine mexicano. Con la historia del espectáculo nacional en general y cómo esta historia está permeada permanentemente por la presencia de su madre. Es un personaje que en algún momento del montaje decidimos sacar, decidimos hacer un experimento de cómo funcionaba la película sin la presencia de doña Lilia. Y no funcionaba.

Roberto Fiesco: Al final, las dos eran personajes que se complementan una a la otra. Y que sacara a una implicaba un desequilibrio absoluto. Coral es un personaje muy grave. O sea, si uno sólo piensa en las escenas de Coral, Coral es un personaje muy grave. Es un personaje triste. Es un personaje que se lamenta.

[TCG+00:27:00] Es una mujer que está deprimida en ese momento, todo ese proceso de la [inaudible 00:27:05]. Era alguien que no tenía trabajo. Era alguien que no tenía una pareja, etcétera. Digamos que era un personaje muy triste. La madre es todo lo contrario; la madre es un personaje picante, con chispa, muy jodedora, todo el tiempo está ahí molestando y jodiendo la vida de Coral, pero con mucha empatía.



Roberto Fiesco: Y dice unas cosas horribles, pero al final es muy curioso. Yo creo que la mamá dice unas cosas verdaderamente horribles, así [te] digo: "Yo tenía a mi hijo acá y de pronto cayó en un charco de agua sucia del cual jamás ha podido salir". O sea, que tu madre diga eso, o sea, me parece que ya yo ahí me pego un tiro y *bye*. Y sin embargo, al final, lo que es muy extraño es que la sensación final de la película es eso: son dos mujeres que se aman muy profundamente.

Dicha entrevista a Lilia, junto a Coral, se localiza en la secuencia 9 donde Coral evoca su vida profesional como bailarín en el Teatro Blanquita. En las últimas escenas de esta, Lilia, entrevista a cuadro, plano cercano, cuenta a cuadro que

Fernando le anuncia que se convierte en mujer y lo mal que se sintió si bien lo acepta. Siguen una serie de fotos a color en *collage*; voz *off* de Coral contando que se arreglaba en casa de su hermana para ir al *show* travesti para interpretar a Lupita D'aleccio. Enseguida, observamos en plano entero, en picada, a Coral recostada en cama rodeada de percheros con ropa colorida; se reincorpora. Luego en plano medio, Coral revisa ropa, mientras cuenta cómo lo vio travestido y le anuncia su transformación de género sin importar lo que diga la gente o los vecinos. Corte a un plano medio, desde ventana, observamos cómo Coral se viste y calza tacones. Luego, en plano medio, ambas están sentadas en cocina, Lilia al lado de Coral, quien en la entrevista cuenta lo que ganó y lo que perdió su hija. En un plano cercano, Lilia se inquieta por el sufrimiento de los homosexuales, cuando la cámara vira a la derecha y observa a Coral atenta, escuchando inquisitiva. Finalmente, a cuadro ambas, Lilia habla del sufrimiento por el rechazo entre sus médicos y habla de su hijo como un ídolo que hizo muchas cosas, y luego, que como mujer, cayó en un "charco de agua sucia" y no ha hecho nada significativo.



La paradoja de esta relación madre-hija, Fiesco la describe en entrevista, como lo que posibilita interpretar estas escenas, de la secuencia 9, recién analizadas.

[TCG+00:28:00]

Roberto Fiesco: Muy conflictiva pero muy amorosa.

Roberto Fiesco: Sí. Creo que eso es un poco, quizá, su valor mayor; ahora, si lo pienso, esa relación es un poco la relación de todos. La relación de la madre que te ama y que te jode y que te puede arruinar la vida, pero que sabes que siempre va a estar ahí y que te va a abrazar, lo mismo que te va a mentar la madre aunque ella sea; creo que eso puede ser una característica muy mexicana también. Estos amores un poco salvajes, pero no. Pero me parece que es un poco, sí, la historia de todos y de todas. O sea, es lo que es, como curioso.

[TCG+00:28:58] Y por eso te decía hace rato que para mí fue un descubrimiento cerca del final, como decir: "Nuestra historia son ellas". O sea, "Nuestra historia no es el cine, nuestra historia no es la identidad de una persona transgénero. Nuestra historia es la relación de estas dos mujeres". Que una sin la otra es muy difícil que vivan. Cuando doña Lilia muere hace tres años, yo sentí que venía un momento muy complicado para la vida de Coral. Ya esto es completamente ajeno al cine.

Sin embargo fue muy extraño, porque por lo menos año y medio Coral estaba fantástica, y se casó, intentó poner una escuela de danza y tal. Yo le vi como un año y medio fantástico. A la vez pensaba que quizás era un poco una liberación. Era el momento de su independencia. Era muchas cosas. Y es extraño, pero ahora está muy mal otra vez.

[TCG+00:29:59] O sea, desde enero está internada en el hospital; está muy enferma. Lo de la diabetes se agravó. Entonces es raro. Es como si hubiera vivido un punto álgido en la vida.

Roberto Fiesco: Climático era el momento previo a la caída final. Ella misma lo dice en la película, ella habla de: "Va a ser muy difícil. Nunca he pensado en qué va a pasar el día que mi madre falte". Y la madre también lo dice: "No sé qué va a ser de Coral cuando yo no esté". Ambas saben que este momento puede ser el momento más complicado y pues lo fue. Al final sí lo ha sido.

En retrospectiva, ambas protagonistas del documental han sido documentadas magistralmente en el ocaso de sus vidas. Fiesco presentó en sala numerosas veces el documental con sus dos protagonistas, hace patente sus vínculos aún después de concluido el ciclo de estreno y primeras corridas del documental. Doña Lilia muere 2 años después, a los 82 años⁴⁶. Y seis años después, Coral fallece a los 57 años, reciente el 2019. Fiesco declaró entonces:

"Estoy sumamente triste por la pérdida de un gran ser humano y una persona que luchó mucho por los derechos de aquellos que fueron marginados por una sociedad que le negó durante muchos años a ella y a muchas otras el derecho a una vida digna" [...] "Me quedará siempre con su buen humor, su inteligencia, su coraje y su generosidad sin límites. Hasta pronto, Coral, estoy seguro que en tu cielo hay muchos tangos, y el Cruz Azul siempre gana. Gracias por todo lo que significaste en estos años para mí y para muchísima gente que te quiere"⁴⁷.



⁴⁶ Notimex "Muere actriz Lilia Ortega"_06_03_2015_Reforma. México.

⁴⁷ Notimex "Falleció la actriz Coral Bonelli"_04_05_2019_Reforma. México.

Fiesco teje vínculos estrechos con sus protagonistas a lo largo de cuatro años de trabajo de campo, el cual culmina tras una pausa, con un intenso montaje de año y medio, con rodaje. ¿Cómo logra el realizador narrar dicho proceso documental, viniendo de una fuerte experiencia laboral en la producción de ficción?

Una línea argumental sin guion documental

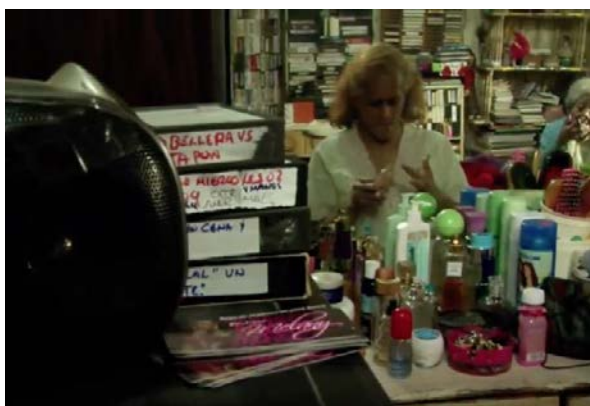
Puede considerarse una paradoja que Fiesco, en su proceso creativo, no hizo un guion formal, sino en función de las necesidades del proceso de coproducción y financiamiento. Da testimonio de elaborar este primer argumento y expone cómo generó su escritura audiovisual, de la mano de técnicas de entrevista antes y durante el rodaje, pero sobre todo durante el montaje.

Pensé en algún punto que podía ser. A un amigo guionista le dije: "Haz una entrevista para ver si sientes que hay ahí material. Yo mismo sentía cierto pudor de acercarme directamente. Entonces lo mandé a él tal cual, y entonces la historia era un tanto estrambótica, la verdad. Cuando empezamos a platicarlo yo sentía que nadie iba a creer esa historia. Ese fue como mi primer planteamiento.

[TCG+00:05:05]

Roberto Fiesco: Realmente no hay un momento como de escritura. Hay un momento de escritura inicial al momento de tratar de someter el proyecto a diversas convocatorias, al hacer una carpeta. Entonces, digamos que sí hay un momento de escritura de la película, se trata de esto y el argumento es tal y la sinopsis tal y la visión del autor es tal. O sea, como todas esas cosas que uno hace hoy por hacer una carpeta, pero que nosotros un poco lo definimos como el proceso de escritura real; en realidad, prácticamente fue el montaje.

El montaje que fue, quizá, el momento más difícil del proyecto que duró prácticamente como año y medio solamente, encontrar la estructura y que la película tuviera la forma que tiene ahora. En realidad, creo que sí fue el verdadero momento de escribir la película.



[TCG+00:05:57] Sin embargo, lo que es curioso es que una vez que la película estuvo terminada en el 2013, *Ambulante*, que nos había dado un último apoyo para terminar la postproducción, me acuerdo que me pidió un texto para que ellos pudieran difundir *Quebranto*. Y recuerdo que hasta ese momento, como cuatro años después, volví a estas carpetas iniciales, a estos textos iniciales que había hecho para

la película. Y cuando los releí cuatro años, cinco años después de haberlos escrito, me di cuenta de que la película estaba ahí. Que había contado en ese momento, que esas diez, doce páginas que constituían el proyecto de *Quebranto* eran lo mismo que se había contado al final.

Roberto Fiesco: Había un argumento que al final sí se respetó. Creo que en la estructura hay cosas que variaron de orden, probablemente, pero en esencia era la historia de vida que yo había registrado con una grabadorcita de casete en 2009 por primera vez, cuando les dije: "Cuéntenme su vida".

[TCG+00:07:01] Que fue una primera sesión. Y la segunda sesión fue ir con una cámara a hacer un registro audiovisual. Entonces, digamos que también pienso que el proceso de investigación un poco fue la misma elaboración de la película, que eso es algo que si yo hubiera dicho: "Voy a hacer una investigación sobre ellas. Me voy a familiarizar con ellas y me voy a relacionar con ellas", en el caso específico de esta película, quizá no era tan necesario porque ellas eran dos personajes muy acostumbrados a estar delante de una cámara.

Quebranto es un documental escrito, en efecto, a partir de un breve argumento, sin tratamiento de guion, ni línea dramática. Su narrativa se sostiene en una *praxis* que vincula investigación, principalmente a través de entrevistas, con puesta en escena durante las etapas de rodaje.

Roberto Fiesco: No, ese momento sí es absolutamente una intuición.

Roberto Fiesco: Quiere decir, de todas maneras, una intuición que tardó en planearse y en conseguir un permiso y todas estas cosas, pero no hay, es decir, si me dices: "Enséñame el guion".

[TCG+00:19:04] Yo me acuerdo que sí escribí un guion para el Fondo para la Promoción Cinematográfica; seguramente era un desastre absoluto y lo mejor que tenía eran como unas ocho ideítas visuales en ese momento del proceso, no hay más. No hay un tratamiento de guion ni otro tratamiento de guion.

Roberto Fiesco: A lo mejor está pésimo; por eso te decía al principio que el proceso de investigación tenía más que ver con la *praxis* misma. Como en decir *ok*, esto, que platiquemos, que vea cómo desayunan ustedes juntas, que platique con ustedes en sus espacios... después me hace pensar cómo sería un desayuno de ellas. Y cómo ese desayuno después me lleva a un paseo por Garibaldi y cómo



ese paseo por Garibaldi después me llevará a que visite una exposición sobre Raphael, que es un personaje que es importante.

[TCG+00:20:06] O cómo era esa casa donde vivían, que ahora me acaban de contar dónde vivían originalmente: en la colonia Casas Alemán. Digo, por qué no ir allá, a ver cómo es, cómo es ahora y si lo que me cuentan... porque, además, lo otro también con ellas es que eran personajes diciéndose mentiras también. O elucubraciones.



Las primeras escenas de la secuencia 9 Bailarín Teatro Blanquita, nos muestran esta *praxis*. Desde planos cercanos observamos las manos de Coral cortando una salsa mexicana y luego toma de blanquillos con salsa, los cuales alternan con Coral abriendo ventana en medio plano. Al fondo oímos a Lilia querer echarse un taco. Coral le sirve a Lilia sentada a la mesa, pide un café, Coral lo sirve. Planos medios y cercanos a Coral mientras come, luego de

ambas, de Lilia, de tazas con sus fotos impresas. Mientras platican de la iglesia, de curarse de cáncer, de los males del tío, Lilia le susurra amorosamente "Te amo" a su hija.



El documental revela estas dinámicas ficcionales, como documentalizantes, ya sean inconscientes o voluntarias, puestas en escena durante las entrevistas. Por ejemplo, en la secuencia 7: Raphael y fonomímica, vemos en plano entero frontal, exterior, al Metro pasar, al lado de ciclistas, sonido ambiente, en otro plano sonoro las voces de Lilia y Coral. En un plano entero, con profundidad de campo, madre e hija caminan de la mano en una suerte de

calle-canal. Luego en un plano frontal entero, las vemos a lo lejos atravesar el puente peatonal donde caminan. Escuchamos entonces, en entrevista, a Lilia, voz en *off*, mientras se suceden con efectos ópticos acercamientos a una serie de fotos blanco y negro (con niños y Fernando niño). Lilia cuenta de su esposo, quien era mariachi de cantinas. Corte a Lilia, quien a cuadro, está rodeada de objetos, en plano entero luego plano cercano, sentada en cama a la derecha, narrando sus idas al mercado. Cuando Fernando le pedía le comprara cochecitos. Un tiempo no quiso ir. Lilia recuerda la vivienda de un sólo cuarto con mucha luz. Corte a plano entero de pasillo de vecindad, donde al fondo de cuadro, la cámara avanza hacia donde está Coral, voz en *off* Lilia, luego a

cuadro vemos al lado a Lilia. Corte a plano medio donde ambas explican a vecina fuera de cuadro y luego a cuadro desde su ventana, que vivían en ese cuartito hace 40 años. Corte nos lleva de regreso a Lilia sentada en cama y relata que a su regreso pasaban la hora de Raphael. Corte de retorno a vecindad, Coral señala la ventana por donde le espiaba su mamá. Corte a Lilia en su cuarto continúa relato cuando lo descubre imitando a Raphael. Vemos a Coral en plano medio frente a la ventana evocada, mientras la cámara la sigue. Lilia cuenta en plano cercano cómo salió de ahí su hija para ser artista. Corte a Lilia en su cuarto contando cómo Fernando ve televisión con el vecino y quiere ser como él. Serie de fotos de Raphael en blanco y negro, con música del mismo. Corte a Lilia en su cuarto, contando cómo hacen pruebas en carpas con hora de aficionados, imitando. Lilia de la mano de Coral en la calle con la cámara detrás siguiéndolas se enlaza con plano cercano, Lilia en su cuarto contando de su presentación. Foto a color con Fernando niño imitando a Raphael. Corte a planos de Lilia en *close up* contando del éxito con premio de 15 pesos, alternando con fotos (intervenidas con *zoom in* como *zoom out*), y evocando cómo le nombraron "Rey de la fonomímica". Inicia canción *Mi gran noche*, de fondo, con voz de Raphael, acompañando a una serie de fotos blanco y negro de Fernando en su imitación. Baja volumen, voz en *off*, Lilia prosigue su relato sobre cómo le impusieron, como nombre artístico, a Fernando García Ortega: Fernando Ortega "Pinolito". Pino, dado que el niño es como las raíces de un futuro gran árbol. Se instala la cámara en un *travelling* derecha-izquierda en un pasillo oscuro, al fondo se nota una salida a la calle luminosa. Corte al interior departamento, pasillo recorre entrada cocina, hasta la sala donde se acerca la cámara a Coral. Sentada en sillón rojo vino, entrevistada a cuadro, narra esos recuerdos de espectáculos en carpas, trabajando. Voz en *off*, Coral relata mientras vemos una serie de fotos blanco y negro con "Pinolito" en distintas caracterizaciones de Cantinflas, Rapahel, Payaso, entre otras.

Justamente esta secuencia 7, revela cómo funciona la memoria de cualquier entrevistado; cómo Fiesco relata, de forma ideal-



zada. Y no por ello, esta pierde verosimilitud y legitimidad. El recuerdo en su justa distorsión, tal cual, al ponerlo "en escena" y en evidencia su condición.

Roberto Fiesco: De fantasías. Digo, no es que ellas lo sean únicamente. Me parece que todos estamos llenos de fantasías y de recuerdos que, en muchos casos, son mayoritariamente inventados o idealizados por nuestra memoria.

Roberto Fiesco: Exacto. Tal cual pues, y entonces de pronto ella decía: "Sí, era una ventana inmensa por donde entraba el sol, y yo, desde ahí, vi a mi hijo imitar a Raphael por primera vez". Y cuando íbamos a la casa, la ventana inmensa era una ventana de este tamaño. Entonces era muy bonito luego corroborar algunas cosas.

[TCG+00:21:00] O luego las fechas no cuadraban; también, en este proceso un poco largo, digamos, de estar juntos, empezaba a pasar que el último día, por ejemplo, Coral a punto ya de la última entrevista, de pronto llega y me dice: "Yo soy argentina. Nací en el barrio de la Boca en Buenos Aires, y bueno me encantaría regresar un día a mi barrio". Así, acento, blablablá. Y entonces fue de no, no puede ser. O sea, llevo ocho años, nueve años de conocerlas y de pronto me dices que eres argentina, y esa historia me la cuentas cuatro años después de haberte grabado por primera vez.

Roberto Fiesco: Pues le pregunté a su mamá y la mamá dice: "Está loca". Pero fue una ficción que se mantuvo años. Y que se ha mantenido años. Fuimos a Argentina después a presentar la película, y ella me dijo: "Voy a ir a buscar a mis abuelos y a mis tíos que seguirán viviendo en la calle tal del barrio de Boca" y no sé qué. Y yo decía: "Ok, muy bien".

Puesta en cámara, dirección de arte, vestuario para una puesta en escena de actrices de ficción en cine documental

La puesta en cámara (encuadres, escala de planos, angulares –horizontal o vertical–, profundidad de campo frecuente) de Mario Guerrero en *Quebranto*, es muy interesante porque establece una peculiar estructura del conjunto de secuencias, es decir el montaje. En cada secuencia se evidencia la pericia de ambas actrices, dada su trayectoria en cine y televisión, acostumbradas a trabajar con cámara, a usar vestuario (Laura García de la Mora) y maquillaje (Carlos Merino, Maripaz López "La Negra"), tener instrucciones de trazo actoral, colaborar con la dirección de arte, notablemente sensible al ambiente (en foto fija y dirección de arte de Jesús Torres Torres. Fiesco da testimonio de haber usado prácticamente la totalidad de lo filmado en rodaje.

[TCG+00:08:58] Prácticamente la película que se filmó es la película que se montó. Hay dos momentos que no existen o tres a lo más. Que no existe

nada, digamos, de esos tres días. Pero prácticamente todo el resto del rodaje está en la película. Es decir, eran intuiciones que iban surgiendo un poco a partir de los encuentros con ellas. De saber un poco más, de pensar que había cosas que a lo mejor, en una articulación final, podían ir funcionando. Pienso que la ventaja de trabajar con dos personas acostumbradas a estar frente de una cámara daba una posibilidad también de una construcción formal, que podía ser un poco distinta a lo que convencionalmente asumimos en un documental: una persona sentada con una cámara fija frente a él dando un testimonio y tal.

De entrada, ellas podían moverse, podían caminar. Sabían llegar a una marca. Sabían que cuando el director dice: "Corre, cámara, acción" algo iba a pasar. No es que las cosas estuvieran construidas, pero ellas sabían que algo ocurre cuando el director dice: "acción"; la magia del cine ocurre delante del lente.

[TCG+00:10:04] Siempre pensé que eso era una ventaja. Y entonces la película podía tener *dollys* todo el tiempo, y ellas, si yo les decía: "Bueno, aquí caminas de aquí para acá", pues lo iban a hacer.

[TCG+00:12:04]

Roberto Fiesco: Había una serie de indicaciones, de posiciones; lo que ella no sabía, es por ejemplo de qué íbamos a hablar. O sea, eso sí. Era un momento de una entrevista donde yo quería que tocáramos el tema del temblor del 85, la muerte de su hermano ³/₄se había muerto justo en el edificio que se veía³/₄; ese edificio ya no existe porque se cayó, pero digamos, en una construcción que se veía a unos metros de donde ella estaba. Entonces, supongo que lo intuía porque bueno, evidentemente es un recuerdo muy poderoso en su vida.



Y era: "Ya corre, cámara, acción. Cuéntame de la muerte de tu hermano" Y ella comienza a desarrollar ese tema, pero sabía que tenía posibilidades de movimiento. Y si ella quería pararse y caminar sabía que de todas maneras no podía rebasar un punto, porque hasta ahí dibujaron una bandera que ya no permitía que se moviera; pero digamos que luego, más adelante, con otras experiencias, entendí que tampoco es que para cualquiera sea ajeno.

[TCG+00:13:04] Es como cuando alguien, con actores no profesionales, uno les explica un poco técnicamente cómo funcionan las cosas y si tienen una intuición también suficiente con que van asumiendo las cosas que pueden ocurrir. Es decir, aquí sí insisto. Creo que ha sido una gran ventaja porque ellas

sabían qué era un límite de cuadro, qué es un *close-up*, dónde está la marca, etcétera, etcétera y no tenían ningún problema con eso, y lo asumían con absoluta naturalidad y tal.

Algunas veces creo que la vida de ellas dentro de la película también es un conjunto de metaficciones. O sea, Coral es un personaje que asume una serie de personajes a lo largo de su vida. Es el niño Fernando García a volverse el fonomímico imitador de Raphael, a ser actor de películas donde interpreta personajes y después a asumir otra identidad genérica de mujer.

La estructura narrativa de *Quebranto* contiene dos secuencias que ejemplifican esta multiplicación de personalidades en Coral-Fernando. Notablemente en las ya analizadas, secuencia 7: Raphael y fonomímica de Coral y recuerdos de Lilia y la secuencia 12 Coral en fonomímica de Raphael II. En la primera conocemos los inicios en la fonomímica del entonces niño actor Fernando, y, en la segunda, Coral-mujer-actriz interpreta de nuevo al ídolo.

Fiesco, si bien toma riesgos, da rienda suelta a sus intuiciones y coloca a su protagonista Coral, haciéndose a sí misma más allá de Raphael, de Lucha Villa.



Voz femenina: Hablan mucho de la iluminación y de la fotografía y me interesa saber cómo trabajaste con el fotógrafo, ¿cómo llegaste al concepto? Porque es muy interesante el concepto fotográfico, porque parecería muy cutre y con muy poco dinero, parecería, pero no. O sea ¿cómo llegaron a ese concepto que crea una atmósfera perfecta para el documental? Pero contéstale a Alejandra.

Roberto Fiesco: Creo que tratamos un poco de ser muy fieles como a los propios espacios. O sea, como decía, a mí el espacio me parece que detona a veces mucho más que el personaje; a veces.

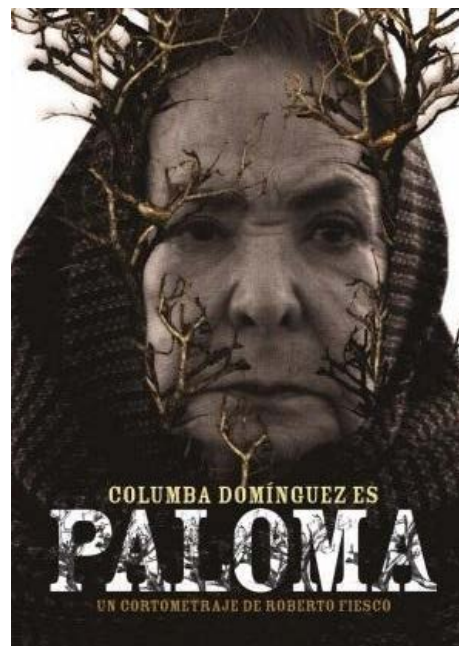
[TCG+00:42:03] Pienso que el retrato fidedigno de esos espacios proporciona a la imagen una determinada serie de cualidades. La vecindad misma donde ellas viven, Garibaldi, el lugar donde estaban, este lugar de aguas negras que ahora tiene drenaje y que está tapado. Este que antes era un río, por donde ellas caminan hacia el lugar donde vivían. El Garibaldi profundo, nocturno, que está retratado en el Monumento a la revolución.

Es decir, digamos que sí había un partir de una serie de imágenes determinadas, como digo que podían ir desde Bert Stern y las fotografías de Vogue hasta cosas un poquito más cercanas, quizá como al mundo de los perso-

najes. Pero digamos, sí era una aproximación muy diversa. Hay muchos dibujos de ese mundo, dibujos que están relacionados con encuadres, están relacionados con tamaños de cámara.

[TCG+00:43:04] Con aproximaciones a ellas, y ahí con Mario Guerrero hubo una relación muy cercana. Él y yo ya habíamos trabajado en un corto antes que se llama *Paloma*. Era un corto en blanco y negro. Era un homenaje al cine mexicano clásico que Columba Domínguez protagonizó. Era un corto que hicimos con ella. Y entonces nos conocíamos mucho como desde la escuela, desde el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos también.

Entonces había una formación muy parecida, y él entendió muy claramente desde el principio, desde el primer *dolly*, me parece, que esta iba a ser una película muy móvil. Y que había que estar muy a las vivas con lo que podía pasar que podía sorprendernos. Jugamos también con un recurso viejísimo, pero la película tiene varios momentos gracias a eso, con el recurso ese de decir: "Corte" y que la cámara no cortara.



[TCG+00:43:59]

Alejandra Sánchez: Ok.

Roberto Fiesco: El final final, el último plano de la película, cuando la mamá le dice: "Parece que tienes un barbita blanca chiquitita. Así como una espinita", es el último; en esa cocina han dicho las peores cosas de la peor manera. La mamá le ha dicho lo peor. Y en ese mismo espacio la mamá es capaz de tener este gesto de ternura infinita hacia su hija, de decirle: "Tienes una barbita ahí, deberías de quitártela" Y ese momento, por ejemplo, es de esos momentos donde ya habíamos dicho "Corte" y ellas creían que ya no estábamos filmando.

Alejandra Sánchez: Espectacular.

Roberto Fiesco: En el foco se mete como una mariposilla en el foco.

Alejandra Sánchez: Pero lo ocupas para el montaje ¿no? Tun, tun. Sí, sí.

Roberto Fiesco: Exacto, y revienta. O sea, se cae el filtro, se cae el foco. No, el foco no, pero todo se quema ahí horrible y ellas voltean y tal. Y me parece también que es un momento muy significativo, porque es uno de

estos momentos que te regala un poco la vida, la vida misma que está ahí enfrente de ti.

[TCG+00:45:04] Sí había una serie de concepciones, de encuadres con una frontalidad, personajes al centro; o sea, como que todo eso sí estaba muy platicado en algún sentido y también en el día a día. Yo llegaba con una serie de dibujos, con una serie de referencias y le decía: "Mira, siento que va por aquí". Y él proporcionaba sus propios elementos. Muchas cosas están iluminadas de manera artificial. La casa: tratamos de conservar la misma atmósfera.

Y a veces la iluminación no es más que una foto, una lámpara con un albanel, pero digamos sí cambiamos el foco y tal. Y a veces hay un par de kinos en algunos, conforme fue avanzando el rodaje; lo que sí creo que pasó, es que tratamos de sofisticarnos un poco. Al final fueron muchos años que siento que la imagen se va sofisticando un poquito, tampoco demasiado.

[TCG+00:45:04] O sea, trabajamos con una cámara P2, que en ese momento era algo muy accesible. Era una cámara de buen precio para las condiciones de la película que íbamos a hacer. Y trabajamos al final, los últimos 20 minutos con una 5D, creo. O sea, ninguna de las dos es de una gama muy sofisticada, más bien todo lo contrario. Y hay unos momentitos de 16 milímetros en la película que también filmamos. Pero sí, a mí sí me parecía que esta historia tenía que contarse.

Tenía también que homenajear a un cierto tipo de cine, que era el cine que Coral había protagonizado siendo "Pinolito". Entonces, estas atmósferas un poco lúgubres, de ese cine urbano mexicano de los años setenta. Esta iluminación a veces un poco plana. Que no era una iluminación muy contrastada, sino que era una iluminación para que todo el espacio interior se viera. Como que hay unas cosas que sí son muy conscientes.



[TCG+00:47:06]

La dirección de arte de Jesús Torres se adapta de modo realista al universo de Coral y de Lilia, logrando una suerte de estética *kitsch*, al servicio de cómo funciona la memoria de las actrices y sus fetiches.

Roberto Fiesco: Y por eso la intervención del director de arte, que básicamente funcionaba en los espacios; es decir, no es

que lleváramos muebles ni pintáramos de un color ni nada, sino, por ejemplo, esta casa que estaba completamente llena de fotografías y de recuerdos del pasado de los personajes, bueno, era darles un orden; que igual, en el

momento de hacer tal entrevista, lo que vieras de fondo podría ir el cartel tal o la fotografía tal.

El mismo espacio a lo largo de los años fue evolucionando por ellas. Hay un momento de la película donde se ve, por ejemplo, un tanque de oxígeno. O sea, esos seis meses que nosotros desaparecimos, la mamá tuvo enfermedad pulmonar obstructiva crónica, muy severa, y estuvo en el hospital un buen rato porque la casa, el departamento, se quemó, un pequeño incendio, entonces con el humo la mamá acabó en el hospital mucho tiempo. Entonces de pronto aparece de la nada un tanque de oxígeno gigante en medio de la sala.

[TCG+00:47:58] O de pronto está pintada de rojo. Cuando llegamos estaba pintada de verde. A mí me gusta mucho la idea del paso del tiempo, como que es algo que me parece bueno. La vida pasa y Coral de pronto es rubia y de pronto tiene el pelo cenizo y de pronto se le ve que le falta un tinte ³/₄ porque hace cuatro meses que no se lo hace³/₄. Eso me da la sensación de tiempo, de una vida que, si bien no se ha detenido, también parece que está un poco estancada. Entonces, como que siento que esos cambios físicos en el personaje (yo no tenía ningún problema), con los cambios físicos en el espacio tampoco pues, ¿no?

Alejandra Sánchez: Claro, pero se ve de cualquier forma la búsqueda estética. Me acuerdo de esta escena de cuando entra al clóset y podemos ver los zapatos azules. Hay todo un cuidado. Y una imagen que habla a partir de lo sublime, lo poético.



[TCG+00:48:54]

Roberto Fiesco: Es un poco una integración de los elementos reales que existen. O sea, hay un letrero en esos zapatos que dice: "Hay que dejar la puerta cerrada porque el perro se sale" O sea, es un letrero para dos personas que viven juntas y es un poco extraño. Pero sí, por ejemplo, los zapatos que están puestos ahí son zapatos elegidos del gran conjunto de zapatos para que aparezcan. O una serie de elementos muy extraños que acompañan cuando la madre se despierta: abre unas medicinas, hay un montón de videocasetas por todos lados. Hay una gran sección de porno, por ejemplo. Hay unas toallas femeninas.

Alejandra Sánchez: Ah, eso me extraña un montón, de Kotex morados.

Roberto Fiesco: De Kotex.

Alejandra Sánchez: Dije ¿qué hace eso ahí?

Roberto Fiesco: Que nunca tuvimos el valor de preguntar qué hacían ahí. O sea, teníamos un millón de hipótesis, pero...

Alejandra Sánchez: Pero todo comunica, es una película en que los elementos están puestos para comunicar, para significar. Sí está muy bonito eso.

[TCG+00:50:00]

Roberto Fiesco: El reloj detenido y que la madre diga: "La una". Y se esté parando a esa hora, y ya no vamos a llegar, y luego que está detenido a las tres de la tarde. O sea, es un poco una realidad muy particular, como todas. Pero digamos esta es una realidad quizá más bien muy pintoresca, muy llena de pequeños detalles que te van contando historias en sí mismas sólo con contemplarlas. Eso y ya.



Fonomímica bar Bremen, dedicatoria al curador Joaquín Rodríguez

Fiesco contrasta, en entrevista, sus registros documentales con sus registros meta-ficcionales concentrados en la puesta en escena de números musicales, particularmente en la secuencia 10 Bar Bremen, Joaquín Rodríguez presenta a Coral con fonomímica de Lucha Villa. Aquí analizamos la frontera líquida que hay entre el docu-

mental y la ficción, ya que si bien *Quebranto* desde luego es un documental, pero ¿hasta dónde define Fiesco estas líneas y un punto de vista autoral?

[TCG+00:14:01]

Que también es un poco lo que pasa con *Quebranto*. Hay momentos que son evidentemente registro. Muy directo, de cosas que están ocurriendo y momentos que sí tienen una suerte de construcción un poco más elaborada que no son necesariamente entrevistas, que son un poco puestas en escena. Hay alguna por ahí que tiene extras, tal cual.

[TCG+00:06:00]

Roberto Fiesco: [Joaquín Rodríguez], que no es el presentador, el MC del Bar Bremen, sino está ahí y todos los que aparecen ahí son extras, por ejemplo, pagados de 250 pesos.

[TCG+00:17:59]

Roberto Fiesco: Ahí nosotros queríamos hacer justo un momento donde ella saliera cantando una canción ranchera; entonces, lo primero fue como la elección de la canción, que, además, Coral había hecho imitaciones, fonomímica de mujeres. Entonces, pensamos que Lucha Villa era un personaje que ya había hecho, pero a Coral lo que le gustaba era la Lucha Villa de *María de los guardias*: la Lucha Villa pícara, más folclórica, de rebozo y trenzas. Y sentíamos que esta canción de José Alfredo Jiménez *Las ciudades* es un canto de amor y dolor muy profundo a esta ciudad, y que *Quebranto* es un poco eso también. Entonces, elegimos esa canción cuando comencé a trabajar con ella. Y necesitamos un lugar para filmarla y ella sugirió el Bar Bremen, porque es un lugar donde ella trabajaba y había hecho *show*.



[TCG+00:18:57] Conocía muy bien al dueño y ella nos conectó con ese espacio. Ahí viene la influencia *Cabaret* de Bob Fosse. Y sí, la secuencia está inspirada en un par de momentos específicos de dos números de Liza Minnelli que me parecen muy virtuosos y muy soberbios, la película creo que se llama *Mi hombre amado*, *Mein lieber Herr*, y, básicamente es una serie de recursos, de iluminación muy particular.



Cabaret es una película que ocurre en un bar un poco cutre del Berlín de los años treinta. Entonces hay una atmósfera decadente que funciona como con la idea de lo que nosotros queríamos hacer. Y este bar era muy particular. Tenía un escenario muy pequeño, un balconcito como de [inaudible 00:19:52] en algún momento se podían colocar músicos y mesas alrededor de una pista, pero muy estrecho.

[TCG+00:20:00] Y me pareció un barco en miniatura rarísimo, grande, extraño el lugar. Con un número de particularidades muy extrañas. Entonces al trabajar con el fotógrafo Mario Guerrero, digamos que si yo llegué con un *story-board*, como diseñado y tal y pensamos en invitar a Joaquín Rodríguez ³/₄es

un actor al que queríamos mucho que hiciera este presentador del bar^{3/4} y es muy curioso. Joaquín, que era un personaje muy conocido, una persona muy conocida, siempre generó muchas preguntas de la audiencia, que ya para ese momento, cuando lo veían y lo conocían ahí, llegaba un momento de ruptura de: "A ver, hasta este momento me creí que esto era un documental, pero ¿qué hace ahí Joaquín?"

Él no trabaja en este bar y como que siempre había un momento extraño para la gente que lo conocía de: "A ver ¿esto es una ficción? ¿Esto por qué está cons-truido? ¿Él qué hace ahí, pues?"

[TCG+00:20:56] Sin embargo, a mí me parecía que si toda esa secuencia era una gran construcción de ficción, de un momento que había existido en una posible realidad, pero que era imposible hacer un registro real porque ella (Coral) no estaba cantando en ese momento en ningún bar, lo mejor era contar esa parte de su vida a través de una canción que resultara emblemática, a través de un presentador que tuviera el carisma para contarla. De esto que para muchos pasa perfectamente como un registro de un lugar.

Hasta que ven que hay una cámara detrás, en medio hay un *dolly* y atrás el personaje, ya no te la crees tanto. Pero si eres un espectador que no se fija en esas cosas, caes un poco en la trampa de que eso seguramente así es. Y a mí es una de las escenas que más me gusta de la película, siento que la canción es muy hermosa, que la ropa blanca de ella, esa mujer vestida de charra blanca, es muy bella, y que la luz tiene una serie de cambios muy inte-grados como en la canción.

[TCG+00:22:08] Y entonces recordé a Joaquín ^{3/4}que era un amigo entra-ñabilísimo en mi vida^{3/4} a quien está dedicada, además, la película, pues sé que está ahí siempre. Sé que tuve la fortuna de dejar registrada un momento de nuestra amistad, del amor que nos tuvimos, y que va a estar siempre ahí en la película.

El registro documental de la participación del curador Joaquín Rodríguez deja entrever un fuerte lazo de amistad en la vida de Fiesco. Fue súbita su muerte en 2012.⁴⁸ La secuencia 10 contiene esta escena del bar Bremen, la cual, a la luz de las otras escenas, nos revela las pasiones del documentalista por la vida del centro histórico de la ciudad de México, y los cruces con la historia del cine mexicano, en la cual Coral-Fernando ha sido parte.

48 "Fue regando amigos por el mundo", Cine Toma, Vol. 4, núm. 23 (2012) p. 70-73. La muerte de Joaquín Rodríguez fue un suceso inesperado, lamentable por toda la comunidad cinematográfica mexicana. Su gran dedicación al medio periodístico respalda los trabajos que dirigió y coordinó para la televisión, entre ellos 24 x segundo o el mismo Festival Internacional de Cine en Morelia.

En plano medio de Joaquín Rodríguez, reflejado en espejo, luego a cuadro (aquí cita fílmica puntual a *Cabaret* de Fosse), en bar Bremen, presenta a Coral imitando a Lucha Villa, vestida de charra. En varios planos medios y enteros de perfil, frontales, de espalda con cámara en movimiento, con público, Coral sale al centro del bar e imita a Lucha Villa, cantando *Las ciudades*, de José Alfredo Jiménez.

La cinefotografía⁴⁹ de *Quebranto* es rica en movimientos de cámara, al seguir puntualmente los desplazamientos de personajes y/o contemplar constantemente fotografías, objetos familiares a cuadro (figurillas, videos, adornos, etcétera). Para muestra la secuencia 6: Lilia y Coral, entre maquillaje, videocasetes y payasos. Guerrero realiza un *travelling* plano medio izquierda-derecha, para explorar cada repisa, el borde de una ventana con medicinas, objetos varios, con sonido directo. Corte a cama con Lilia acostada, mientras Coral dialoga, y Lilia se levanta. Corte a planos de un reloj (13 h), fotos enmarcadas, santos, adornos, videocasetes, *travelling* izquierda-derecha nos lleva a observar a Coral mientras se arregla frente al espejo, al lado Lilia. Corte a una serie de planos cercanos de videos etiquetados y luego apilados en estanterías, al lado de toallas femeninas. Un paneo en plano cercano izquierda-derecha deja ver de nuevo a Coral mientras se maquilla con base y al lado Lilia habla de sacar a Bombón (el perro) al baño. Siguen una serie de planos cercanos de payasos y muñecas, luego un plano cercano de Lilia maquillándose con rubor. Enseguida planos cercanos de cepillos y productos, de perfumes. Finalmente, la escena cierra con un plano cercano de Coral terminando de maquillarse, mientras Lilia le dice "payaso".

La puesta en escena de Fiesco es tan documentalizante como ficcionalizante al servicio de documentar a su binomio de protagonistas, ambas actrices. Tomando en cuenta que Fiesco hasta este abordaje documental estaba acostumbrado a parámetros de ficción, donde ha trabajado con actores como actantes. Aquí, a la inversa, recurre a actrices pero en un contexto documental, lo cual es atípico pero necesario dado el homenaje explícito que les hace en su trayectoria en la historia del cine mexicano. Incluso otra historia del cine mexicano, el popular.



49 Foto adicional: Alejandro Cantú en el "Teatro Blanquita": Juan Carlos Carrasco.



Notablemente destacan dos secuencias. La secuencia 5: Álbum familiar a ritmo de tango con Coral y Lilia. Con sonido ambiente, plano cercano, sigue a Coral, vestida de ranchera, quien sale por puerta y la seguimos a su salida por pasillo, se detiene a persignarse frente al altar con veladora. Suena música de fondo con el tango *Quebranto* interpretada por el autor César Olguín y su ensamble. Seguida la escena por otra con una serie de fotos blanco y negro de su mamá, Lilia, joven, en una carga a Fernando "Pinolito", bebé, niño, disfrazado de rancherito.



Luego destacamos la secuencia 11 Tango para Lilia y la vida familiar de Coral. Nos referimos a la escena que sigue a Coral, entrevista en sala, diciendo que quiere retomar su carrera; luego Coral en pasillo muy maquillada, mientras filman con otro chico joven. Justo la escena se concentra, por única vez exclusivamente en Lilia y su trayectoria como actriz. En planos alternados con Lilia contando sus inicios, con Gustavo Loza, de cómo quiso ser rumbera como Ninón Sevilla y le gustaban los tangos, mientras la vemos platicando con maquillista, de sus películas *Las Poquianchis*, *El Apando*, *Su Alteza Serenísima*, (habla de instrucciones, de golpear, del director, muy estricto, Felipe Cazals), *Bajo el Volcán*, *La cándida Eréndira*. La escena es muy bella



y onírica: observamos la toma de pétalos cayendo en fondo oscuro, música de fondo *tango*, *Quiero verte una vez más*, interpretado por la misma Lilia Ortega (de Mario Camaro y José María Contursi), al acordeón, a cuadro, Jesús Clemente Mendoza. Luego de una serie de planos medios y cercanos, con cámara en movimiento, Lilia permanece callada y cantando frente a micrófono, a cuadro, con la lluvia de pétalos yuxtapuesta a lo largo de la escena. Sigue una serie de fotos de ambos, collage, de Fernando como de Coral. Lilia, entrevista en plano *close up*, cuenta que se casó a los 13,14 años, anécdotas de sus tres hijos, de su tristeza por la falta de reconocimiento a su hija. Cierra la escena con un plano cercano, entrevista Coral a cuadro, expresa que cuando piensa en la muerte, lo desconcierta la idea de la muerte antes de su madre.

Roberto Fiesco: Exacto. Sí fue algo completamente artificial de todas maneras. O sea, es decir, la posición de la cámara implica una subjetividad profunda, es inevitable decidir el plan. Y aquí en eso sí creo que trataba de ser absolutamente consciente. Vengo de una formación donde hay que hacer un *storyboard* y hay que decidir que si la angulación es tal, y el lente que usas es tal, y la altura de la cámara es tal, significa una serie de cosas.

[TCG+00:13:05] Eso sí es muy consciente en la película. Eso sí creo que es muy consciente y que, a lo mejor, es mucho menos inmediato de lo que normalmente aparenta ser algún tipo de documental. Creo, en ese sentido, como su maridaje, su transgénero, su forma transgenérica tiene que ver justamente con eso, en que yo sí creo que lo que estamos contando es una historia de vida de un personaje. Pero para contar historia de vida hay un montón de herramientas posibles para hacerlo.

[TCG+00:14:05]

Roberto Fiesco: Pues ellas eran grandes actrices. La verdad es que es la primera vez que escucho, más bien, que me pienso así como que las dirigí como actrices y es curioso, es la primera vez que me planteo eso y no lo creo. Ellas están muy encima de su director, que era yo. Como ellas tenían muy clara la historia que querían que se contara, fue un proceso muy largo. Y por periodos. Pasaban meses y no pasaba nada.

[TCG+00:14:54] Pero sí creo que ellas eran tan buenas actrices que construyeron los personajes que querían mostrar, y me contaron las historias que me querían contar.

Puesta en escena de un banda sonora a ritmo de tango y bolero

Cabe destacar, después de analizar varias escenas, como secuencias, que la banda sonora de Armando Narváez del Valle y Alejandro Zuno en *Quebranto*, está puesta en escena a varios niveles, sincrónico como asincrónico. Por las distintas maneras en que cohabitan los planos del sonido directo y del sonido ambiental, convertidos así en registros documentales, en una memoria sin duda del paisaje sonoro del cine filmado en la ciudad de Méxco. Mientras que las entrevistas se juegan en escena a dos niveles, tanto a cuadro, como a través de la voz en *off*. Y si bien hay música original de Villela Vega, la compilación de boleros, tangos y mambos, característicos de cierta historia del cine mexicano, genera una atmósfera melancólica y nostálgica *ad hoc*.

La estructura narrativa y dramática de *Quebranto* es eminentemente musical. Fiesco se reconoce en su selección musical, en este sentido: cada canción y/o musical está pensada como una suerte de puntuación en el montaje.

Roberto Fiesco: Digamos que una de las cosas que fuimos descubriendo en el camino tenía que ver con la presencia de la música en la película. A veces, a mí me gusta pensar que la película es como una especie de drama musical, de melodrama musical.

[TCG+00:00:59] Decir melodrama y música parece un poco una contradicción, pero tiene una serie de momentos, o digamos como de construcción de pequeñas piezas; cada secuencia está construida de manera más o menos autónoma en algún sentido. Incluso en cuanto a inspiración visual, etcétera. Me acuerdo que estando en el rodaje había un momento en el Teatro Blanquita que viene de una serie de fotografías de Bert Stern, que es un fotógrafo de *Vogue*, como súper sofisticado de los años cincuenta, como que siento que no tenía nada que ver, o hay un momento cuando Coral hace la fonomímica de *La ciudad*, esta canción de Lucha Villa y que está en el bar Bremen y que eso es *Cabaret* de Bob Fosse.

[TCG+00:02:03]

Roberto Fiesco: O sea, sí es un poco *Cabaret*, tal cual, y digo, guardando toda proporción y tal, pero sí había una construcción autónoma de estas secuencias. Entonces, al momento de pensar que estas secuencias iban a ser no solamente unos signos de puntuación, que iban como señalando capítulos, sino una suerte de comentario (no diría brechtiano en ningún sentido), pero sí de comentario respecto a lo que iba ocurriendo.

Cada momento musical, cada pieza elegida a lo largo del proceso es de alguna manera una especie de corolario de las situaciones. Es su relación profunda de amor, es su relación profunda con el espacio, es la música popular que va acompañando también en determinadas épocas de su vida. Y en ese sentido es una película muy multigenérica.

[TCG+00:03:01] Yo pienso que también es una película un poco transgénica, porque no siento que es un documental. Mucha gente se va un poco con la finta de que no es tan documental, cosa que a mí me molesta notablemente, porque pienso que sí es un documental y que está pensando siempre como un documental. Pero recuerdo una compañera documentalista que fue jurado, dijo: "Es que no es un documental". Y yo: "A ver". Pero no [inaudible 00:03:26].

En fin, el caso es que a través de las piezas musicales vamos abordando incluso episodios mismos de ellas, que era mucho mejor cantar que contar a través de una entrevista de entrada. Eso sí estaba muy pensado en algún sentido, que hubiera un vals, un tango o un mambo, un bolero, etcétera. Bueno, es decir, no es que hiciéramos una lista: "Vamos a incluir toda esta música", pero sí como

que conforme iba avanzando el proceso de rodaje íbamos necesitando, en cada etapa, hacer una especie de número musical.

La secuencia 9 Coral y Lilia evocan a Fernando, el gran bailarín en el Teatro Blanquita. Después de las escenas de vida cotidiana, la del ritual del desayuno, ya analizada. Y luego la escena en el panteón de Tláhuac, entre los santos, con planos cercanos, enteros, luego un *travelling* de ambas, Lilia y Coral caminan con cargador de flores y un mariachi con trompeta, mientras conversan, luego interpreta Mario Montecinos *El labio tierno*, la ranchera

Maldito abismo (José Alfredo Jiménez). Voz en *off*, Coral relata el terremoto de 1985, cómo no le tocó morir como a su hermano Pedro, quien murió fracturado; se lo contó su hermana. Plano cercano de lápida de Pedro con flores.



Concentremos nuestra atención en la serie de escenas siguientes con énfasis en la trayectoria como bailarín de Fernando, evocada por Coral, de singular manera a través de entrevistas, archivo de foto familiar intervenido y puesta en escena de un mambo, con citas filmicas, en un local comercial en pleno corazón del centro histórico de la ciudad de México. La escena inicia con un cruce de calles en eje central, planos abiertos y enteros de tranvía y luego la Torre Latinoamericana, de día. Coral, voz en *off*, cuenta cómo los corrieron del Teatro Blanquita. En un gran *travelling* de Coral posando a la izquierda con un hombre a su derecha, la cámara se acerca a la estatua y la marquesina del teatro. Corte plano contrapicada tenue de ambos, mientras platican de cómo cambia entonces el cine mexicano con los directores del cine de ficheras. Sigue una serie de fotos blanco y negro, con "Pinolito" actuando. Pero ya casi no podía actuar, sino bailar. Prosigue una serie de fotos de blanco y negro y luego a color de Fernando en traje de bailarín de noche. Aprende a bailar de todo. La escena que sigue es magistral. Corte a plano entero de local abierto, salón de belleza, de donde sale bailarín con una malla en la cabeza, la cámara lo sigue al lado izquierdo donde ingresa al local izquierdo, con vestuarios y una señora en mostrador. El hombre de la malla habla de su vida bailando. Otra serie de fotos blanco y negro, luego a color de Fernando en otros trajes de bailarín. Hombre de malla habla de los coreógrafos de *Bellas de noche*, de cabaret. Corte a local donde calientan Coral y hombre junto a una chica. Serie de fotos a color de Fernando en el Blanquita. Tomas yuxtapuestas de público y bailarines, vedettes, entre vestidores. Hombre de malla habla de un Fernando disciplinado. Desfila una serie fotos a color de Fernando con Sasha Montenegro, Lin May, señor mambo Cara de Foca, Cepillín y otras personalidades de la farándula en el escenario, con música de fondo de mambo. Corte a Coral con hombre, plano medio, frente a marquesina, hablando de jornadas exte-

nuantes laborales. Corte a plano medio, entrevista, hombre de malla cuenta las multas por faltas. Corte a Coral y hombre en marquesina hablando sobre la disciplina y sanciones. Corte a plano entero, *Concierto para Bongó*, mambo de fondo, interpretado por su autor Dámaso Pérez Prado y su Orquesta, en el local salón de belleza, bailan, en ropa deportiva, al centro Coral con dos bailarines; la cámara se acerca y luego se aleja paulatinamente. Corte de hombre de marquesina, en entrevista cuenta cuando era bailarín y andaba con una chica.

Corte a baile que termina, después de 20 años. Corte hombre de marquesina, cuenta de su cambio de orientación sexual.

La economía en la producción de estas secuencias contrasta con su eficacia narrativa. Fiesco declara:



[TCG+00:04:07] Algunos eran completamente improvisados, como el momento donde ella baila con sus amigos el mambo de Pérez Prado, cuando se reencontra con los compañeros de Blanquita, eso sí no estaba para nada planeado ni nada por el estilo. Y quizás sea el momento de mayor teatralidad, pensado como la idea de que este espacio de la *inaudible* 00:04:28] es el escenario, etcétera. Y la cámara está puesta de manera frontal para que tenga más esta apariencia de teatralidad. Pero en realidad eso no estaba ni planeado, ni dijimos: "Bueno, aquí vamos a hacer un número musical o aquí ellos van a bailar y tal". Eso sí surgió tal cual, directamente en el momento del rodaje, pero otros, digo, como en el momento en el que la mamá canta el tango *Quiero verte una vez más*, ese sí es un momento completamente construido. Las flores caen y eso es aria de Derek Jarman, tal cual.



[TCG+00:04:59] No es que todo sea un fusil de otras cosas, pero hay una serie de inspiraciones en general, de cosas probablemente muy distintas; sí creo que la música acabó puntualizando y dándole un sentido de estructura. Son prácticamente como quince momentos musicales, unos muy evidentes, otros un poco más

ocultos. Esta canción de *El despertar* que era la primera inspiración de la película, está en algún momento de la película por ahí en la fiesta familiar, en lo que parece más documental.

Justamente en la secuencia 11 Tango para Lilia, Fiesco aborda una serie de escenas de la vida familiar de Coral y Lilia. La escena abre con niños abrazando a Coral, en fiesta con familiares, en su casa, con amigos, Lilia. Comen, platican con la canción de fondo *El despertar* (Rubén Fuentes y Martha Roth) interpretada por Marco Antonio Muñoz. Corte a toma frontal, plano entero, en un café, Coral está a la izquierda. Voz en *off* habla de su sexualidad, difícil con mujeres y placentera con hombres. Plano entero de edificio con Coral sentada junto a una antena de televisión. Plano de ambas caminando en la calle. Letrero de centro de depilación. Coral sentada al lado del letrero en sala de espera, planos alternados de Lilia, mientras voz en *off* Coral habla de su iniciación sexual, a los 14 años, con una mujer de 25 años, amiga de su mamá, con quien ya había "probado" a los hombres. Cámara sigue a empleada con Coral, corte a ambas en depilación, en plano medio, conversan. Plano cercano de zapatos rojos e instrumental de depilación. Voz en *off*, Coral habla de su placer siendo o no pasiva, admira a bisexuales, asume que le han pagado por sexo, cuenta cómo se mete a un servicio sexual de agencia cuatro o cinco años; luego va a parar a la calle con riesgos.

En plano medio cercano vemos a Coral sentada en un fondo oscuro. Voz en *off* cuenta que le daban papeles de pobre o indito. Corte a planos enteros y medios, en la calle, Coral pasea con trabajadoras sexuales transgénero. Voz en *off* Coral cuenta a dónde va a vender sus servicios (Revolución, Cabeza de Juárez, Insurgentes, metro), de las tarifas, del desempleo, de su falta de educación. Coral y sus acompa-



ñantes se encuentran y caminan con un grupo de travestis, quienes conversan sobre transfeminicidios.

Corte a letrero dirección metro, Coral sube las escaleras entre gente hacia la salida. Planos cercanos, mira la cámara, sonríe, mientras ve un traje de lentejuela y una foto de Raphael.

Hibridación del binomio institucionalizado de los géneros cinematográficos: documental y ficción

Quebranto es un documental característico de una escena vigorosa en la producción contemporánea, justo en el corazón híbrido del binomio ficcionalizado documental/ficción, que lejos de contraponerse, se fusiona, sin perder identidad documentalizante. Hacemos enseguida un análisis de otras secuencias no citadas puntualmente, hasta ahora, para abordar estas características.

Una puesta en escena en soporte audiovisual de otra historia del cine mexicano

Quebranto es un documental del cine dentro del cine. El documental como puesta en escena de la realidad recurre a herramientas de ficción, incluyendo el *stock* cinematográfico. Hemos elegido una gran secuencia clave en la película de Fiesco, la secuencia 8 Dos damas en Estudios Churubusco y Katy Jurado.



La primera escena de la secuencia 8 arranca con un plano entero en movimiento, de Lilia y Coral, quienes platican mientras caminan en la calle de Estudios Churubusco; pasan por la entrada, saludan al portero. Voz en *off* Coral recuerda cuando conoció los Estudios en 1970, con credenciales robadas, que les vendieron de un club de cine mexicano: Promotora Cinematográfica Mexicana. Lilia comenta, voz en *off*, que daba posibilidades de ser hasta

extra. La cámara las acompaña mientras caminan y luego incluso en cámara subjetiva deambulamos en los pasillos de Churubusco. Cuando les alcanza pagan sus credenciales y conocen estrellas y van a las comidas. Alternan en plano medio, entrevista, Coral a cuadro en su sala sentada. Relata su debut cinematográfico con una serie de fotos blanco y negro, intervenidas (acercamientos, a dos cuadros) de "Pinolito" niño posando en distintas caracterizaciones. Les llaman por teléfono. Entrevista en plano medio de Lilia a cuadro, habla de la invitación a actuar en uno de los tres cortometrajes de la ficción: *Fe, esperanza y caridad*, como los seleccionan, seguida de otra serie de fotos

blanco y negro de fila de mujeres, de Lilia, de "Pinolito" (a color también). De pronto una voz en *off* masculina relata el *casting*, es el director de cine Jorge Fons. Aparece en plano entero, luego en plano medio, Patricio Pereda (hijo de un extra), lo entrevistan en Churubusco.

En plano cercano, Fons relata cómo el tipo de "Pinolito" fue elegido por estar flaco. Patricio cuenta de su participación. *Stock* de *Caridad*, el cortometraje de Fons (con personaje de Sara García dando limosna y caridad; escena niños jugando) alterna plano de Fons y de Coral evocando rodaje, luego una serie de fotos blanco y negro de "Pinolito" y Patricio posando. Coral cuenta la actuación de la pelea entre niños, mientras vemos fotos blanco y negro de niños sucios con restos de pelea. Coral relata cómo le pegó con una piedra real y le deja cicatriz. Vemos el *stock* de la pelea. Coral a cuadro llora con guion en la mano de su primera película. Coral asume en entrevista que no entendía siendo niño y lo tomaba como juego. Serie fotos blanco y negro con Fons dirigiendo con Katy Jurado. Fons entrevistado a cuadro habla sobre la escena. Vemos el *stock* de la escena cuando Jurado golpea a "Pinolito" y otra serie de fotos. Voz en *off* Lilia cuenta cómo va al *camper* de Jurado. Coral, entrevista a cuadro, recuerda que Jurado le pegaba mucho. Vemos el *stock* de golpiza con Jurado y padre al fondo. Luego en plano entero Fons a cuadro entrevistado, sentado, relata la escena con fuerte drama. Siguen una serie de fotomontajes. Plano cercano Lilia a cuadro entrevistada relata la escena. Fons, plano medio entrevista, cuenta la escena del personaje Jurado, su amargura con el hijo. Fiesco, quien hasta ahora alterna fotos, *stock* y entrevista, construye una escena clave en *Quebranto*. Travelling izquierda-derecha de Coral mientras camina por la Avenida 20 de Noviembre, alternando con *stock* de Jurado caminando por la misma avenida, emulando a la actriz. Voz en *off* de Fons, cuenta de relaciones de madres-hijos con base en golpes. Luego se escucha voz en *off* al personaje de Jurado, del *stock*. Fons prosigue sus impresiones sobre violencia de la vida.



El montaje a base de registro de *stock* de ficción, Katy Jurado, alternado con registro documental, Coral Bonelli, de pronto son dirigidas ambas en diferentes momentos, como personajes de ficción.

Fiesco habla de cómo se desarrolló esta escena, como una suerte de meta-ficciones, en el mismo espacio, en dos tiempos y con dos protagonistas distintas. Coral se vuelve una diva, emulando al personaje de Katy Jurado, quien a la vez interpretaba a su madre violenta, en la película de Fons. Y cuyo testimonio,

junto con el de Lilia, nos deja ver un rodaje inhóspito para las condiciones laborales del entonces niño "Pinolito".



[TCG+00:07:59]

Roberto Fiesco: Yo creo que había una serie de intuiciones extrañas. Vamos, al no provenir directamente del campo documental. Me parece que tenía muy pocos prejuicios para enfrentarme a los sujetos a retratar. A lo mejor si hubiera tenido una formación más articulada y rigurosa seguramente habría muchas cosas que me hubieran dado mucho miedo en realidad. Y

aquí no. Aquí, como conseguíamos las secuencias tenía que ver más con una serie de intuiciones de: "A lo mejor esto podría funcionar". Digo, no así de pura ocurrencia, que al final en el montaje muy poco quedó fuera.

[TCG+00:15:02] Y en ese momento, cuando hacíamos esa secuencia yo pensaba: "Ok, una mujer trans no va a ser convencionalmente una madre o no es convencionalmente una madre; Katy Jurado es la madre. En *Fe, esperanza y caridad* a mí me parece que Katy Jurado es una erinia de tragedia de Eurípides o de Sófocles. Es la encarnación misma de la tragedia. Su rostro, la situación, la muerte.

Roberto Fiesco: O su ausencia de límites.

Roberto Fiesco: La explosión emocional que tiene ese personaje en pantalla, pues. Yo decía: Coral tiene una relación muy particular con ella en el episodio de *Caridad* de la película, pero también tiene una relación muy particular con su propia madre, eso es en realidad el centro de la película.

[TCG+00:15:55] Y entonces hacerla cruzarse por 20 de Noviembre con esa que fue su madre 40 años atrás, y que ahora, que ella asuma ese personaje, me pareció una idea un poco alucinante, extraña, perturbadora y muchas cosas.

Roberto Fiesco: Más allá. Si yo te digo racionalmente, sí claro, no podríamos. Eso sí, eso quizá sea un momento más como de intuición: y si ella camina como que... Lo real también es que *Caridad* era una gran inspiración. O sea, cuando esto empezó y eran las primeras entrevistas, yo lo que pretendía, o lo que en mi mente pasaba durante muchos años era: un cortito donde Coral nos contaba un poco como esta historia de su vida en *Caridad* y de lo que pasaba.



Roberto Fiesco: Entonces, cuando empecé a pensar en estas entrevistas con ellas, lo que yo quería era contar la historia de *Caridad*, era una película que yo había visto siendo muy joven y me había impresionado muchísimo. Me había impresionado, me parecía uno de los grandes momentos de la historia del cine nacional, es quizás una de las mejores medias horas que pueden existir.

Y me acuerdo muy bien del rostro de Katy Jurado y de ella caminando por este edificio que debe ser del gobierno de la ciudad de México, hoy, y que bueno, es este edificio como terrible, burocrático y no sé qué y que de fondo se escuchará la voz de Marco Antonio Muñoz cantando *El despertar*, que hacía el contraste más salvaje con esta canción llena de amor y dulzura y el momento de tragedia terrible que ella vivía.

[TCG+00:18:08] Y yo decía: "Yo quiero hacer algo así o quiero homenajear un poco ese momento". Entonces, cuando decidimos que este momento de que ella camina por 20 de Noviembre con el peso de tragedia que tenía Katy Jurado, y alternándola en el montaje como con ella, era una mera intuición visual, emocional.

La secuencia 10 Bar Bremen, Joaquín Rodríguez presenta a Coral con fonomímica de Lucha Villa, luego concluye con este reencuentro histórico de aquel rodaje de *Caridad* y la trayectoria posterior que Fernando, niño actor, tendría en el cine mexicano de aquella época. Corte a entrevista con ambas en la cocina, Coral no se arrepiente y sigue adelante interpretando a mujeres. Lilia voltea la cabeza. Cámara se aleja. Foco falla y parpadea la luz. Serie de fotos blanco y negro con sonido de voces en *off* de un niño. Fotos de Fernando como Cepillín. Corte a sala donde ven televisión ambas.



Stock "Pinolito" echando cuetes con mujer anciana en la cama. Corte a plano medio, Coral observa sentada. Voz en *off* cuenta como se dio cuenta de su

orientación sexual desde chico, le gustaba ponerse la ropa de su mamá, lo "tortearan" otros chicos y le gustaba; recuerda a un vecino de su hermano con quien se inició sexualmente. Planos alternados con Lilia viendo televisión. Serie de fotos a color de Fernando entrando a la adolescencia, con rayas, en un juego de feria. *Stock* cine actuando en una pelea con una niña. Luego con Anthony Quinn en un mercado. Luego en un barco. Luego comiendo tortas de noche con otro niño resguardados. Corte de hombre de Churubusco viendo fotos, plano medio, la cámara sube y los miramos mientras avanza por pasillo de Estudios; y voz en *off* recuerda cuando se reencontraron en *El callejón de los milagros*, de Fons. Voz en *off* de Fons recuerda el rodaje y el reencuentro. El hombre dice que no lo juzga. Coral seguida por cámara camina entre pasillo de estudios; voz en *off* de Fons cuenta cómo lo reconoce por sus rasgos cuando entra como rubia, no sabía cómo abrazarla. *Stock* de *Caridad*, donde Sara García sube al auto. Voz en *off* de Fons habla de los cambios de los hombres y de la sociedad, saliendo de una puerta y camina a la derecha, con capilla al interior, plano entero. Foto de Fons en medio de Fernando a la izquierda y otro hombre, autografiada 1994, deseándole lo mejor.



Rompimiento Brechtiano o visibilización del proceso de creación, de la intervención del cineasta-autor

El proceso creativo forma parte de la narración en *Quebranto*. ¿Cómo se construye esta película documental que habla de sí misma, a través de sus actrices, de sus fotografías familiares y laborales, del *stock* cinematográfico donde fueron registradas?

Sin duda, Fiesco se prolonga como autor, cineasta teórico, coleccionista de la historia del cine mexicano. Sin embargo, como otros documentalistas de su generación, ¿cómo asume su proceso como vulnerador de las realidades que interviene? ¿Cómo se trasciende, o no, la relación de poder entre documentalista y documentadas? Consideramos muy atractivo cómo *Quebranto* justo utiliza estas herramientas de ficción puestas al servicio de un documental paradójico, donde las locaciones tienen una significación por parte del cineasta-autor. En el documental, nos parece representativa de esta relación documentalista y Coral documentada, la secuencia 3 Coral, sobre el terremoto y el duelo del hermano. Música de fondo tango *Volver* (Carlos Gardel y Alfredo Le Pera), en *travelling* izquierda-derecha, en azotea, escuchamos a Coral cantar a *capella*, con sonido ambiente. La cámara se detiene a entrevistar a Coral con audifonos y mascando chicle, quien cuenta que los domingos sube a lavar, baña a bombón (su perro), mira televisión (fútbol, películas de acción).

Paneo plano medio izquierda-derecha Coral tiende su ropa. Pasa un avión. Entrevista sigue y cuenta de la mejor película que ha hecho. Plano medio del lavadero al tendedero; se levanta temprano si necesita (por trabajo, sus consultas por diabetes), si no es muy "huevona". Plano medio tendiendo. Plano entero se sienta en borde de azotea y lamenta su enfermedad. Tenue contrapicada de ventana con cortinas. Plano entero, plano medio Coral cuenta voz en *off* de sus mudanzas en centro histórico, de su hermana y familia, de su hermano, de cuando vivían con sus papás. En 1985 durante el temblor fallece su hermano de 17 años, él bailaba en el Teatro Blanquita. Entrevista a cuadro plano entero sentada en borde azotea plástica se mudaron ahí desde 1986. Plano anuncio Hotel, plano medio sábanas tendidas, plano entero sale Coral con cubeta de la azotea.

Roberto Fiesco: De alguna manera sí y no. Es decir, por ejemplo, uno de los momentos que más me acuerdo es en la azotea de su casa que eso era como el día dos de rodaje.

Roberto Fiesco: Voy cuando está con los audifonos, lavando y luego canta y luego va y nos cuenta de la diabetes, y entonces me acuerdo que montamos un *dolly*, yo sabía que quería que ella me hablara en ese lugar, digamos cada locación está pensada para que hablemos de algo en particular.



[TCG+00:11:03]

Roberto Fiesco: En realidad mucho del documental está detonado por los espacios. Eso sí es muy personal, como que sí pienso que no solamente en el documental, sino también en la ficción, el espacio acondicionado completamente, los relatos, las historias, la narrativa misma. Las historias, a veces, provienen del propio espacio, entonces, pienso en otras cosas que he hecho de ficción como *Trémulo* que ocurre todo en una peluquería o *Estatuas* que ocurre secuencia tras secuencia en un espacio completamente distinto de la periferia de la ciudad, pero el espacio mismo genera a veces el relato.

Y en el caso de *Quebranto*, en este momento de la azotea nosotros teníamos un *dolly* largo montado y yo le dije a Coral: "Ok, puedes llegar hasta acá. Puedes llegar hasta acá". Y el asistente de cámara tomó sus medidas cuando todavía se medía con cinta. Eso ya no existe. Pero digamos todavía se medía con la cinta para verificar eso. Entonces ya tenía una serie de marcas en el piso. Y yo le decía: "Tú puedes caminar. Puedes sentarte. Puedes moverte para allá".

Todo documental narra la relación documentalista/documentado de modo explícito y/o implícito. El documentalista puede o no, debe ser o no un personaje más, el protagonista de su propia película. Fiesco no sale nunca a cuadro. Nunca oímos su voz en *off* durante las entrevistas. Pero *Quebranto* es en el fondo, según documentamos con la entrevista a Fiesco, muy personal, autobiográfico, dada la importancia que Fiesco ha adquirido en un cine sobre las identidades de género. Si bien con frecuencia trasciende una etiqueta LGBTIQ, si revisamos su filmografía a nivel global. Lo mismo produce a Julián Hernández que a Arturo Ripstein.

[TCG+00:22:04]

Roberto Fiesco: "Muy bien". Es decir, como que pienso que son ellas, han vivido de construir ficciones, y creo que eso es algo en las propias exhibiciones de la película cuando la gente preguntaba cosas, y si la una sentía que la otra estaba teniendo como más protagonismo sacaba una historia alucinante y conmovedora, y lloraban, y entonces la gente, claro, les aplaudía. Y luego la otra, como que se enojaba y se vengaba. O sea, es decir, había una construcción de actrices; al final era como de, bueno, quién va a dar el *performance*.

Roberto Fiesco: Grandes, grandes personas. Algo que tenía que ver mucho con la identidad *trans* que finalmente era algo que a mí me interesaba muchísimo.

[TCG+00:22:59] Había trabajado en torno a la diversidad sexual desde mucho atrás, pero nunca había trabajado con una persona trans. Y eso también para mí era un proceso de investigación personal, una especie ruptura de prejuicios anteriores, de estigmas que uno mismo tiene, de tratar de romper una serie, de transfobia introyectada con la cual me parece que un poco todos crecemos, que ahí está al final en nuestra educación.

Y era ir descubriendo eso para mí mismo, a través de Coral. Entonces sí lo recuerdo como un proceso muy emotivo, con una cierta instancia siempre, por lo menos de mi parte. Fue muy complicado también como director, pensar que podíamos ser muy cercanos, porque siempre sentí que eso podía después llevarme a tener muchos problemas en el montaje.

[TCG+00:24:07] Como de pensar: "No, esto no porque aquí se ven más vulnerables o porque aquí esta historia puede que no les encante".

De hecho, Fiesco culmina *Quebranto*, con una serie de escenas magistrales, construidas a manera de homenajes francos y directos a Coral y Lilia, con una postura ética frente a sus dos protagonistas. Las dignifica; sin este documental, estas actrices caerían muy probablemente en el olvido.

Roberto Fiesco: Los últimos veinte minutos de la película son prácticamente la última semana de rodaje, después de cuatro años, y un periodo más o menos como de seis meses, que decidí dejarlas porque sentí que estaban mintiendo demasiado; sí hubo un momento donde decíamos: "No, esto hace dos años me dijo otra cosa completamente distinta. Ahora me está contando otra vez esta misma historia, pero está agregando elementos que no aparecían antes".



[TCG+00:32:07] Entonces decidimos hacer una pausa más o menos como de seis meses de no buscarlas, de no verlas, de no trabajar con ellas. Y esos seis meses nos sirvieron para empezar a ver, a hacer las primeras aproximaciones a la edición y a la vez para descubrir qué era lo que sentíamos que faltaba. Nunca, a lo largo de estos años, les había preguntado nada directamente a Coral sobre su sexualidad, sobre sus parejas, sobre varias cosas. Digamos que fueron una serie de temas que se fueron juntando, y durante cuatro o cinco días, que fueron los últimos, empiezan prácticamente desde el momento que ella va a la depilación (secuencia 11). O sea, ahí empieza ese último, esa última parte de la película y que se prolonga al momento donde ella habla de su vida sexual, de la primera vez que estuvo con un chavo, la vemos en la azotea del edificio, la vemos afuera del edificio en un plano abierto.

[TCG+00:33:05] Nos cuenta lo de la prostitución, que eso es prácticamente la última entrevista de la película y vamos con ella, cerca del Metro Revolución donde ejerce el oficio y lo de Raphael. Ahí lo de Raphael era algo que estaba un poco pensado, pero que no era algo que formara parte de ese último plan de rodaje: "Estas son las cosas que vamos a hacer en estos días". Esa fue una idea que surgió esa mañana.

Y tan surgió esa mañana que el *staff*, digo que, por supuesto como el *staff* son siempre más ricos que uno, ya tenía un iPhone y entonces descargó la canción de iTunes en su iPhone y entonces conseguimos unas bocinas para conectarlo y ya teníamos *Mi gran noche* y Mari-Paz, la negra, fue a su casa corriendo por una peluca para ponerlo de Raphael. Y Coral sacó unas vendas con las que se vendó los pechos y se puso camisa y un pantalón negro.

[TCG+00:34:02] Todo ocurrió en un lapso de tres horas y de pronto era una posibilidad de cerrar. Ya más conscientes de esta idea un poco musical de la película. Éramos más conscientes de que faltaba el gran número musical, en esa misma semana hicimos el número musical de la madre, el tango. Entonces como que hacía nomás el gran número musical de Coral que cierra esta peli-

cula. Fue difícil, porque era hacer que el personaje regresara a una de estas metaficciones que ella ya no quería regresar: era volver a ser hombre.



Entonces yo sí recuerdo un momento muy incómodo, el único quizás que tuvimos a lo largo de cuatro años de rodaje, el único momento que sentí que Coral no estaba a gusto y un par de año después lo comentamos y me dijo: "No, en realidad no es que no estuviera a gusto vestida otra vez como Raphael. No estaba a gusto porque hicimos la escena en el pasillo de la vecindad donde vivo, y había una vecina que me odiaba a muerte, entonces estaba ahí afuera y abrió

su puerta y me vio y como que eso fue súper incómodo y tal".

[TCG+00:35:03] Y eso en particular fue una secuencia que siempre estuvo a punto de salir, yo sentía que era un poco escarnecedora con el personaje, que podía burlarse la gente, que no era para nada la pretensión ni mucho menos que fuera un poco el final de la película. Entonces, estuvo en duda hasta que le enseñé la película a Arturo Ripstein, que fue una voz muy importante para la película. Arturo me dijo: "Por supuesto que tiene que estar", "no la vayas a quitar de ninguna manera". Claro, él es un director que goza con la sordidez y la podredumbre humana, yo creo que él dijo: "Esa secuencia tiene que estar" y eso acabó de convencernos a Julián y a mí de que la secuencia tenía que estar. Y me parece que sí, que cuando ya uno la ve en el contexto general de la película entiendes que es como el cierre de una vida. Es alguien que su primera máscara fue la imitación de Raphael, que escuchaba las canciones en Radio Variedades y que al final está esperando todo el tiempo saber cómo era.

[TCG+00:36:04] Porque lo único que hay son fotos. Entonces, cuando aparece dices: "Ah, entiendo", "Ahora sí entiendo. Acabo de cerrar a ese personaje niño que ya no es un niño, pero acabo de cerrar a ese Raphael". Y hace un par de años tuve la oportunidad de regalarle la película a Raphael. No sé si la vio y tal, pero bueno o sea, lo [inaudible 00:36:23] Guadalajara. Ojalá que la haya visto. Al final es una película que sí tiene, o sea, donde él que era un verdadero ídolo en los años setenta, ídolo, ídolo, ídolo que paralizaba esta ciudad. Que dio ese gran concierto de la Alameda ³/₄que es histórico por la cantidad de gente que fue³/₄, y lo que él significaba y lo que también para el mundo de la diversidad sexual significa esa figura.

Roberto Fiesco: De este [inaudible 00:36:47] franquista pero ambiguo, muy perturbador por su feminidad. Es como Juan Gabriel en México.

[TCG+00:36:59] Sí, sí es un poco un homenaje toda esta vida de "Pinolito"-Coral a él. Es una secuencia que cuando la vimos editada por primera vez, me perturbaba mucho y que al final vivo con ella.

Roberto Fiesco: Y era también, ¿te acuerdas de *El Agujero*? Aquella película de Tsai Ming-liang que de pronto tiene tres momentos musicales. Es una película súper sórdida, de un chavo que está enfermo en su casa y que de pronto aparece una secuencia musical en medio de la vecindad, horrenda, china, donde vive y no sé qué. Entonces también era un poco eso. Era como de hay una belleza y es una cosa que siempre he pensado.



Roberto Fiesco: Yo hago películas de pobres siempre: es el mundo que me importa: es el mundo del que provengo. Es la realidad que mejor conozco.

[TCG+00:38:02] Suena horrible: "las películas de pobres", pero es como películas de personajes que tienen una condición económica baja. Entonces "películas de pobres"; digamos que creo que en medio de eso hay una profunda belleza.

Roberto Fiesco: La hay en medio de estas casas, en los cerros sin pavimentar y en donde están sólo se ve el material y no están pintadas de nada. Hay una enorme y brutal belleza.

Roberto Fiesco: Pues es muy frontal [inaudible 00:38:49] la película es muy frontal.

La puesta en cámara es frontal, en más de un sentido formal, como de narración del contenido de la historia. Como muestra un botón, la secuencia 4: Coral en ensayo para vals de quinceañera. Coral baja, seguida por la cámara, y con otra ropa baja escaleras con su perra bombón, saluda y cruza mujer con niña, otros vecinos. La observamos, con sonido ambiente, plano con profundidad de campo en vagón metro, Coral viaja sentada rodeada de viajeros. *Travelling* derecha-izquierda, con música de fondo, el vals *Bombones de Viena* (Johann Strauss, hijo). Interpretada por Reynolds Muller y Su Gran Orquesta Vieneses y sonido ambiente, vemos una cortina de local cerrada, con letrero: XV. Al lado un salón de belleza observamos de forma frontal, un ensayo de quinceañera que dirige Coral. Corte a plano cercano de pies ensayando. Plano cercano de Coral, perfil, dando instrucciones.

Plano desde el interior prosigue ensayo, local abierto a la calle, Coral se acerca en primer plano a apagar la música, se despiden, les encarga a la chica.



Para Fiesco la posición de la cámara tiene una significación en el tratamiento de sus protagonistas y una herramienta para generar intimidad con los espectadores.

Roberto Fiesco: No hay una sola posición de cámara, por ejemplo ³/₄eso sí es muy consciente³/₄, donde la cámara esté abajo o arriba de ella. Ahí sí siempre fue una idea de estamos con ella, estamos al nivel de sus ojos.

[TCG+00:39:02] No hay alguien que esté por encima ni por debajo, ahí creo que eso fue parte de lograr la intimidad que creo que sí logramos. "Aquí somos iguales y la vecindad donde vives huele igual y sabe igual a la vecindad de mi abuela en la calle Donceles". Para mí Garibaldi era un espacio muy conocido, el sabor del mole que servía doña Lilia, era el sabor del mole de mi abuela o los frijoles de mi abuela.

Vivían a ocho calles, y el orín del perro y las cucarachas y las ratas de esa casa eran las mismas que yo había visto toda mi infancia en la casa de mis abuelos. Entonces, digamos que eso no me era ajeno en absoluto, y en ese sentido, creo que sí la marginación de ellas, o esta suerte de marginación, estas condiciones difíciles de vida, yo ya las había normalizado.

Fiesco retrata personajes, en los cuales su propia voz narrativa se traslada, en relación a sus propias vivencias. Hay una estética de una vida humilde, con limitaciones y en todo momento heroica, a su manera, en su búsqueda de identidad de género y por lo tanto de su resistencia.



[TCG+00:40:07]

Roberto Fiesco: Exacto. Y para mí Coral siempre fue una mujer, y es una mujer. Cosa que siempre es muy complicado y justo cuando la gente lo ve ³/₄porque siempre me ha pasado, incluso mucho en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos³/₄: "Es que él" "Es que él como mamá. Es que...". Y yo decía: "No, para mí es ella".

Roberto Fiesco: Para mí es Coral y aprendí a vivir con eso y no hay un solo cuestionamiento en mi cabeza desde el día que la conocí, me dijeron: "Ella era "Pinolito" y hoy es Coral". Para mí, en ese momento empezó a ser ella y siempre lo ha sido. Entonces, digamos que en mi propio proceso de romper una serie de prejuicios, para mí fue de una utilidad capital haber convivido tanto con ella y poder tener un cariño muy inmenso y una cierta distancia crítica, que gracias a eso la película existe.

[TCG+00:41:05] O sea, si nos amáramos con locura, pues no habría hecho la película en realidad. Camináramos juntos por

Roberto Fiesco: Garibaldi y ya.

Quebranto: aspectos estéticos, estilísticos de una zona híbrida del documental contemporáneo



Fiesco, en su manera de realizar y concebir el documental demuestra una vitalidad inusitada en el paisaje del documental contemporáneo. El cineasta-autor tiene una postura respecto a las fronteras, visiblemente difusas, en el binomio de los géneros cinematográficos, hasta hoy institucionalizados.

Roberto Fiesco: Creo que esas líneas entre el documental y la ficción hoy son muy difusas en general. Incluso en las propias narrativas de ficción, hoy un poco menos, pero pienso en lo que pasaba hace unos ocho, seis, ocho años donde la ficción estaba encontrando, nuevamente, porque además en la ficción es un poco un proceso cíclico que vas descubriendo otra vez estas herramientas que le robas al documental.

[TCG+00:07:05] Esta inmediatez, este no trabajar con actores sino trabajar con [inaudible 00:07:12]. A lo largo de la historia del cine los hemos visto un montón de veces, pero digamos hace seis, ocho años eso se estaba un poco redefiniendo para nuestra generación, probablemente los cruces que existen entre el documental y la ficción. Y a mí me parece que en ese momento yo estoy hablando un poco de *Quebranto*, que es una experiencia de ese momento también; estos límites eran muy interesantes, un poco transgredir hasta dónde podías llegar. Como decía hace rato, el no tener una formación muy estricta en el campo documental hacía que no hubiera ningún tipo de pudor al momento de decir: "Bueno, aquí necesitamos unos extras y que venga una grúa y nada. Y tengo 15 planos que vamos a filmar esta noche y tiene tales *dollys* y la luz se prende y se apaga y hay una vestuarista y hay un director de arte.

[TCG+00:07:59] Siempre hubo una vestuarista y un director de arte a lo largo de toda la película, y no era un equipo muy pequeño. Lo que pienso también en términos de esquema de producción, éramos más o menos doce o catorce personas.

Roberto Fiesco: Como una ficción pequeñita, pero he oído un montón de experiencias. Al mismo tiempo, por ejemplo, estaba haciéndose *El alcalde*. Y me dice: "Nosotros éramos dos. O sea, tres y los tres éramos directores. Y uno hacía las preguntas y otro hacía el sonido. Y el otro hacía la cámara". Y yo decía: "Wow". Como que me parecía padrísima la idea, pero decía: no me veo, no me veo. No me veo haciendo el sonido. Digo, igual porque también mi formación es de productor. Mi trabajo profesional es de productor. Entonces, era rarísimo no ser. Es raro, pues. Y otros días había maquillaje y otros días dos *staff*.

[TCG+00:09:02] No es que fuera una súper producción documental, pero era lo que sentía que necesitábamos para ser más eficientes. Y también, porque otra vez era un poco el mismo punto de los personajes. Ellas nunca se sintieron invadidas, doña Lilia trabajó prácticamente hasta que se murió y ella estaba muy acostumbrada a los rodajes y a las telenovelas y a las [inaudible 00:09:27] cómicos de Eugenio Derbez.

Donde no son producciones pequeñas. Entonces, tener a doce personas en su casa, tampoco es que le pareciera totalmente ajeno a Coral. Entonces digamos que estos límites, siento que hay muchas cosas que están muy del lado de la ficción; incluso la intención formal, de construcción formal básicamente. Y otras que curiosamente no lo están.

Notablemente la experiencia de Fiesco, como productor de ficción, posibilitó en *Quebranto* ciertas condiciones de rodaje, como ya analizamos en las secuencia 4 Coral en ensayo para vals de quinceañera y la secuencia 9 Coral y Lilia evocan a Fernando, el gran bailarín en el Teatro Blanquita.

Fiesco reitera, en entrevista:

[TCG+00:09:56] Creo que las que parece que están del lado de la ficción acaban viéndose muy verosímiles y algunas que están completamente del lado del registro son absolutamente inverosímiles, como el momento del baile de los tres excompañeros del Blanquita. Que uno diría: "Bueno, esto sí, está súper preparado y no sé qué". Y eso quizá sea lo menos preparado de toda la película. Entonces, creo que están mucho más preparados los quince años. Que ella está montando unos quince años y que todos ellos también son chavos del barrio y blablablá; hay una coreografía y se montó ahí, todo es un invento, que evidentemente ya no están dándose esos quince años en realidad, pero se ve absolutamente verosímil.

Lo otro que se ve completamente verosímil, pues sí es tal cual un registro documental muy directo. Me gusta mucho eso. Me gusta mucho pensar que estos límites hoy no son una condición, que esta objetividad del documental pretendía un inicio claro, el documental tiene que ser objetivo y contar la verdad. A mí me parece que la objetividad hace mucho que nadie la concibe de esa manera.

[TCG+00:11:04] Me parece que los documentales más interesantes que vemos están sujetos a una absoluta subjetividad y a un punto de vista autoral. A veces, con una tesis muy específica a comunicar o con propósitos muy claros de lo que quieres decir. No a un mero registro de hechos. Y por otro lado hay también una serie de intenciones formales que me parece que enriquecen el [inaudible 00:11:29] documental.

Es decir, no puedes pensar en un documental de Tatiana Huezo sin ver la construcción formal que hay detrás. Me parece que ella es un ejemplo. En las películas de Everardo, cada una tiene una aproximación formal completamente distinta a la anterior, y creo que su valor mayor está ahí. Además, de los temas poderosísimos que tocan. Sí creo en esta serie de ediciones formales así que esos documentales se vuelven documentales poderosísimos.

[TCG+00:12:00] Creo que antes, probablemente, en el momento en que se hacía pre-Nicolás Echevarría, que me parece que es el gran padre de muchas de las cosas que hoy muchos pretendemos hacer o a Juan Carlos Rulfo, que quizás de nuestra generación sea el personaje más clave, pionero de todo esto. Sí creo que había una intención de hacer un registro, falsamente objetivo.

El documental, en su tradición teórica y práctica, ha planteado una cierta objetividad de búsqueda de verdad. Y es por eso que nos interesa *Quebranto*, como un estudio de caso, de quiebre. Se ha explorado poco de cómo se estimula, en términos como si estimularas a un actor, le das estímulos ficticios para poderle (como director/directora), decir a dónde quieres llegar en términos dramáticos. Tomando en cuenta que también se estimula a los actores naturales de los documentales. Y en la medida que Fiesco lo hace de manera consciente, creemos que se puede volver una especie de escuela distinta del quehacer documental.



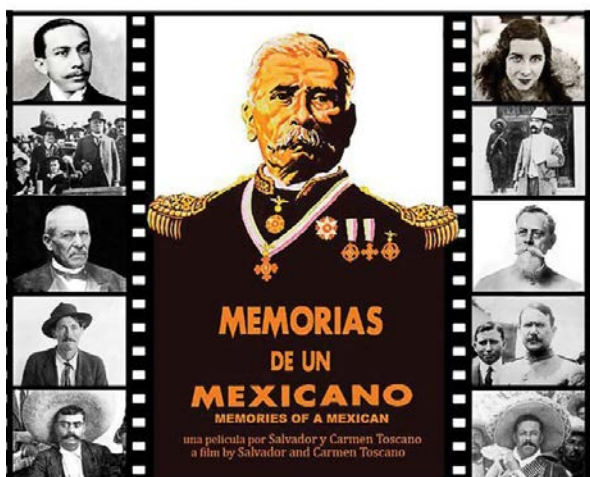
Roberto Fiesco: Sí, ahí sí coincido completamente. Y creo que es una de las cosas que cuando doy clase, por ejemplo, lo muestro, y hablamos de la película y tal.

[TCG+00:15:55] Pienso que sigue interesándole a ese espectador, estudiante de cine, que la ve ya no a la audiencia más general, sino a este espectador, enterado, consciente y que está en un proceso de formación. El trabajo de intimidad con el personaje que parece, es decir, cuentan cosas tan terribles que pueden pensar que estuve tres años con ellas hasta que un día me contaron ciertas cosas.

En algunos casos sí y en otros no. Pero digamos que esa relación de intimidad, que ellas mismas propician y logran para contar su historia, me parece que sigue siendo algo interesante, y por otro lado, la manera, el trabajo formal con el cual están retratadas ellas. Eso para alguien que está en formación, como que dices: "Ah, bueno, hay otras maneras" No que *Quebranto* sea como una película muy rara.

[TCG+00:16:57] He visto montones de películas que intentan hacer lo mismo, pero también hemos visto un montón de otras películas que no lo intentan nunca. Es un poco lo que a veces lamentamos del documental. Decir, ok, tienes una cámara, tienes una historia súper poderosa, tienes unos personajes [in] memorables y están filmados de una manera muy básica. No está contribuyendo a que la cámara también cuente tu historia. En México, afortunadamente, tenemos muchos grandes ejemplos de cómo sí contarlos bien, pero también tenemos un montón, la mayoría de los ejemplos de cómo no saber qué hacer con, justamente formalmente, con lo que tienes enfrente.

Roberto Fiesco: Creo que el documental en México es un lugar común, hablar como de su buena salud y de lo bien que está y de lo trascendente que ha sido, me parece que [inaudible 00:22:55] en el extranjero y también en nuestro propio país. Sí pienso que todo eso es real.



[TCG+00:23:01] Hay muchos elementos que nos permiten decir eso. Si creo que hay una serie de personajes claves en el cine mexicano, o en general, que afortunadamente muchos de ellos son documentalistas. Pienso en nombres como Juan Carlos Rulfo, Everardo González, Alejandra Sánchez, Eugenio Polgovsky, o sea, gente que comenzó a introducir en el documental una serie de herramientas narrativas informales que previamente

sólo personas como Nicolás Echevarría, como Nacho López en algún sentido, como Antonio Reynoso.

O sea, como estos que son un poco protodocumentalistas en los años cincuenta, sesenta, setenta. Nicolás sí es en estricto un cineasta, cineasta. Comienzan a introducir una serie de elementos que permiten que la narrativa del cine documental vaya modificando un poco nuestra relación con él, de retratar hechos históricos a través de materiales puramente de archivo como *Memorias de un mexicano* de Carmen Toscano.

[TCG+00:24:06] La experiencia místico-alucinante de *María Sabina* de Nicolás Echevarría, donde hay, me parece, que un salto inmenso en términos de intenciones y de lo que pretendes lograr con algo que parece más una experiencia que la visión de una película que quiere tener una lección histórica. Aquí también hay una lección histórica, pero hay una relación emocional con lo que tú, como público, estás viendo respecto a una película como *El niño Fidencio*. Siento que Nicolás es un poco el antes y el después en el cine documental. A partir de él, me parece que no volvemos a ver un movimiento interesante hasta el surgimiento de un documental que tiene una visión autoral muy genuina.

[TCG+00:25:03] Con la cual a veces uno puede estar en absoluto desacuerdo, incluso con sus tesis, y que, sin embargo, sostiene un discurso que va más allá del hecho. Que va más allá del registro. Que va más allá de la historia. Que va más allá como del: te voy a contar simplemente cómo funciona esto, no te voy a revelar también los mecanismos formales para podértelo contar. Eso es lo que me parece muy seductor de esto.

Y creo que sí, esta generación que hoy ronda quizá los cuarenta y tantos, cincuentas, sí hace una transformación completa de nuestra aproximación al género, en eso encontramos también una diversidad muy amplia de fenómenos. Sí creo que el documental mexicano es un documental mayoritariamente concentrado en problemáticas sociales contemporáneas, eso también es muy significativo.

[TCG+00:26:02] Salvo el caso de Rulfo, que es un poco excepcional, en los retratos que tienen que ver con su familia, su padre y tal, digo, prácticamente todo el [inaudible 00:26:13] documental está concentrado en desapariciones, luchas.

Roberto Fiesco: Minorías, etcétera. Es un documental que en muchos casos tiene sentido del humor, curioso en este país, pero sí curioso en el campo del documental, que normalmente suele ser un género muy grave y solemne en la mayor parte de los casos. Creo que también es una característica del documental nacional y creo también es un documental que conecta,

que parece que tiene un propósito de conexión emocional muy profundo con su audiencia.

[TCG+00:26:55] Cuando el espectador ³/₄y eso lo he visto en montones de experiencias viendo películas documentales mexicanas, con públicos no habituados necesariamente al documental sino más bien a *Avengers*³/₄, ve *Mi vida dentro* de Lucía Gajá, o *Bajo Juárez*, o *Cuates de Australia*, o *El lugar más pequeño* o todo eso, hay como un nuevo mundo que se abre de una narración que es muy poderosa y que no entienden por qué es muy poderosa, y que sin embargo, es tan apasionante como ver *Spiderman*. Eso es lo que a mí me parece muy notable de lo que se hace aquí.

Roberto Fiesco: Sí, o sea, sí creo que, vamos ahí. Lo que es muy significativo es que hay un muy buen volumen, hay una producción que me parece que ha atendido muchas de las problemáticas sociales más importantes que ha vivido este país en los últimos quince años.

[TCG+00:28:04] Cosa que me parece que es enormemente significativa. Pienso que hay muy pocas cosas de las cuales no hay un buen documental en México: Juárez, Acteal, el Ejército Zapatista; es decir, los grandes hechos están captados en documental. Eso sí, eso es muy curioso en nuestro país. Es decir, pareciera que no existiera una censura, pareciera que no existiera ninguna condición al respecto. En términos de exhibición, me parece que estamos en pañales: no hay condiciones, no hay distribución, es muy minoritaria la manera cómo podemos acceder a eso.

Fiesco es parte de una generación en pleno apogeo de un documental híbrido, con propuesta estética autorreflexiva, más preocupada por una experiencia estética o sensorial, de la mano de problemáticas históricas en México. A su vez, delata una cinefilia cultivada y se inscribe en una genealogía del documental precursor de estas herramientas ficcionales en la historia del cine mexicano. Es un cineasta crítico de la situación, de la distribución y exhibición del cine mexicano, en general, a contracorriente de una vigorosa producción.⁵⁰

Roberto Fiesco: No hay recuperación de ninguna manera. Entonces acaba convertido, a veces, en un *hobby*, en una apuesta, digo a algo que sabes que no va a llegar ni siquiera masivamente.

50 Es notable el número de comentarios y críticas que Quebranto recibió de parte de la prensa, durante su estreno. Véanse los siguientes diarios: El Universal (6 septiembre 2009; 15 mayo 2011; 7 diciembre 2013); Milenio (10 julio 2010; 8 abril; 16 septiembre; 27 octubre; 14, 28 diciembre 2013); Reforma (6 febrero; 10 junio; 6, 16 diciembre 2013); La Jornada (8, 16 marzo; 2 junio 2013; La Jornada Semanal 15 diciembre 2013); El Financiero (2 diciembre 2013); Excelsior (9 diciembre 2013); Gaceta UNAM (21 marzo; 7 noviembre 2013; 30 junio 2014).

[TCG+00:29:03] Y eso sí es muy lamentable, pero a mí me parece que tener construida, por lo menos, la mitad ³/₄ la elaboración de los temas, el contenido, la forma de lo que se hace³/₄, me parece que sí es muy excepcional, porque ni siquiera en el documental gringo eso pasa. Sí creo que México tiene una serie de cineastas muy interesantes en ese campo, y que ni siquiera son tan interesantes en el campo de la ficción.

Roberto Fiesco: Exacto, es una condición muy nacional. Que sí cuando dicen: "No, es que el documental goza de una gran salud en México y tal y algunas de las mejores películas que hemos visto en quince años son documentales". Yo lo firmo. O sea, sí lo creo.

[TCG+00:29:58] Es muy raro que un documental te decepcione. Es muy fácil que una ficción en México te decepcione. Con los documentales hay un muy buen porcentaje de películas donde uno dice: "Ahí hay, no solamente un gran tema o un personaje apasionante o un paisaje increíble o una línea dramática increíble, sino hay un cineasta detrás". En la ficción es una vez cada cinco o siete años. En documental es por lo menos una o dos veces al año. Eso es un porcentaje de bateo altísimo, la verdad.



Ficha analítica de Plaza de la Soledad

Sinopsis *Plaza de la Soledad*

Plaza de la Soledad, cinta documental y ópera prima de Maya Goded, muestra la vida de Carmen, Lety, Esther, Ángeles y Raquel, trabajadoras sexuales que narran cómo fueron relegadas de la sociedad. El filme es el resultado de veinte años de retratar a sexoservidoras de la Plaza de la Soledad, en La Merced.

De este trabajo dice su directora: "El documental trata más bien esos temas: el amor, el cuerpo, sentirte segura, el orgasmo, muchas preguntas que llevo años investigando y han sido un motor para mi trabajo. Este documental es un cierre a muchos años de búsqueda de estas respuestas."⁵¹

Su estreno fue en el *Sundance Film Festival* en el 2016, mereciéndole diversos reconocimientos como el Premio Especial del jurado del Festival del Nuevo Cine Iberoamericano (La Habana); el Premio a Mejor Dirección del Festival Cinema Tropical (Nueva York) y el Premio a Mejor Documental del Guanajuato International Film Festival (México).



En este filme, la fotógrafa y cineasta Maya Goded se niega a eludir los aspectos dolorosos de la profesión de estas mujeres: el abuso, el miedo y el descontento acumulados durante tantos años de vender su intimidad. Nos conduce a través de sus historias, sus familias, creencias y deseos, mientras permite que la cámara describa los contornos de sus cuerpos, desgastados, hermosos y reales. *Plaza de la Soledad* es una celebración visual suntuosa y una búsqueda fresca y honesta de la autodeterminación física y emocional de estas mujeres en su lucha con la adversidad⁵².

⁵¹ https://revista192.com/maya_goded_la_plaza_de_la_soledad/

⁵² <http://mayagoded.net/site/portfolios/plaza-de-la-soledad/>

Claves biográficas de la cineasta Maya Goded

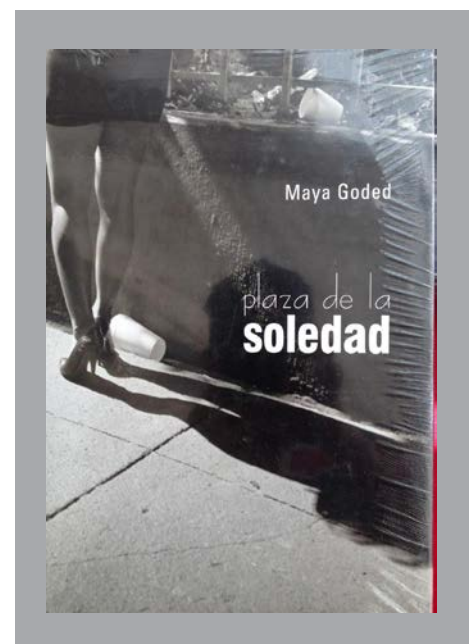
Maya Goded (Ciudad de México, 1967) es una fotógrafa y documentalista mexicana que desde el 2002 forma parte de la agencia Magnum. Su obra gira en torno a la feminidad, la maternidad, la virginidad, la violencia, la marginalidad, la desigualdad, la transgresión, la sexualidad, el cuerpo, los mitos, así como los prejuicios impuestos por la sociedad y la religión católica a las mujeres.

Es autora de los libros *Guerrero Negro* (1994), *Plaza de la Soledad* (2006) y *Good Girls* (2006), así como del documental *Plaza de la Soledad* (2016). Ha sido acreedora a diversos premios como el World Press Photo en 1996; el otorgado por la Fundación E. Eugene Smith en 2001 y el de la Fundación Guggenheim en 2003. En 2010 recibió el Premio Príncipe Claus otorgado por la fundación del mismo nombre y el del gobierno de los Países Bajos.

Su trabajo fotográfico ha sido expuesto en Estados Unidos, América Latina, Europa, China y África. Su obra forma parte de colecciones como la Fototeca del Consejo Mexicano de Fotografía; The Wittliff Gallery of Southwestern & Mexican Photography de Texas; la Comunidad de Madrid; Margolis Foundation en Tucson; California Museum of Photography, Riverside, California y Fundación Televisa.

A través de su fotografía y su documental, Maya Goded aborda los temas de la sexualidad femenina, la prostitución y la violencia de género en una sociedad donde la definición del rol de la mujer es estrecha y la feminidad está cercada por los mitos de la castidad, la fragilidad y la maternidad.

El trabajo de Goded transmite una sensación inusitada de intimidad y autenticidad, resultado de la confianza que logró establecer a través de los años con los personajes retratados. Esta sincronía, tan notoria en el lenguaje de los cuerpos captados por su lente, es la que suscita la empatía del espectador. No teme retratar a personas en situaciones difíciles. Su mirada penetrante, su cuestionamiento permanente sobre las ideas preconcebidas, su esfuerzo por revelarnos realidades poco conocidas, su talento para celebrar la otredad y un humanismo que trasciende las barreras sociales la han hecho merecedora de premios y reconocimientos internacionales.



Proyección en festivales

Plaza de la soledad (80 minutos).

Sundance Film Festival (World Doc Competition), 2016.

Ambulante Gira de Documentales (Estreno en México), 2016.

Documenta Madrid (España), 2016.

EDOC (Ecuador), 2016.

Sheffield Doc Fest (Reino Unido), 2016.

AFI DOCS (Washington DC USA), 2016.

OutFest Los Angeles (USA), 2016.

Guanajuato International Film Festival (México),
Premio Mejor Documental, 2016.

Festival de Cine de Lima (Perú), 2016.

Ambulante Colombia (Cali, Medellín, Bogotá y Cartagena), 2016.

Zurich Film Festival (Suiza), 2016.

Viva Mexico Festival (París), 2016.

NewFest New York (USA), 2016.

Morelia International Film Festival (Special Screening), 2016.

Viennale International Film Festival (Austria), 2016.

DOK-Leipzig (Alemania), 2016.

Festival del Nuevo Cine Iberoamericano (La Habana, Cuba),
Premio Especial del Jurado, 2016.

Festival Cinema Tropical (Nueva York),
Premio Mejor Dirección, 2017.

Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos
(Buenos Aires, Argentina), 2017.

Museo Mario Testino (Lima, Perú), 2017.

Budapest International Documentary Festival (Hungría), 2018.

Condiciones de producción, distribución o contexto histórico

Maya Goded realizó fotografías y registros sonoros a las sexoservidoras de la Plaza de la Soledad por más de veinte años. Las conversaciones entre Goded y las trabajadoras sexuales reflejaban su interés por el amor y cómo se construyen relaciones amorosas en un mundo violento. Estas fotos y audios se presentaron por primera vez en una exposición en el Museo Reina Sofía (*Sexoservidoras*, 1995-2000).

Durante estos veinte años exploró cómo se mueven estas mujeres en las calles, su relación con la comunidad.

La Merced no es fácil, hay mafias, muchos intereses, gente desconfiada. Sin embargo, para esta serie, más que prisa tenía curiosidad, y llegué a platicar, a conocer. Pasé por todo, desde que me correataran, a que dijeran que quería vender mujeres, de todo. Entonces empecé a conocer el lugar, a la gente, tienes que ganarte tu espacio y su respeto. Hice una exposición en Bellas Artes al respecto (*Plaza de la Soledad*, 2006) y seguí visitándolas. Y lo mismo en Revolución y en algunos reclusorios, entonces ya me conocen por mi trabajo y saben que cuento sus historias⁵³.

Durante el tiempo de investigación el guion documental fue transformándose, al principio se centraba en una mujer que buscaba a su hija, pero falleció y la historia tuvo que cambiar. Algunas mujeres decidieron participar después de años de interacción, eso permitió que su relación con la cámara fuera más sencilla. Terminó siendo la historia de cinco mujeres que se enfrentan al olvido y la discriminación.



⁵³ https://revista192.com/maya_goded_la_plaza_de_la_soledad/



Plaza de la Soledad se filmó en un lapso de tres años y se editó en año y medio. Es una producción de Monstro Films en co-producción con Alebrije Producciones y La Sombra del Guayabo. Una película realizada con el estímulo fiscal 189 de la LISR (EFICINE) y con el estímulo por corrida comercial de estreno otorgado por el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) México. Contó con el apoyo de Venta de boletos por computadora "TicketMaster-México", Fundación Ford y la beca del Tribeca Film Institute, TFI Latin America.



Martha Sosa, productora del documental, comentó: "Es un honor poder realizar la premiere mundial de *Plaza de la Soledad* en el Festival de Sundance. Sin duda, es la mejor plataforma para dar a conocer un documental en la escena internacional y más si se trata de la primera película de la directora. Hace diez años que no se había programado ninguna película mexicana en esta prestigiosa sección competitiva. Estamos muy agradecidos con todos los que han creído, apoyado y trabajado en este proyecto y sentimos que la partici-

pación en Impulso Morelia fue importantísima para lograr esta fantástica oportunidad que ahora tendrá *Plaza de la Soledad* en el Festival de Sundance."

De la foto fija a la cámara en movimiento: la necesidad de la palabra

Alejandra Sánchez: Conozco muy bien cómo fue el acercamiento al tema, pero me gustaría que me contextualizaras. ¿Cómo te acercas al documental a partir de tu trabajo fotográfico? ¿Cuánto tiempo tenías trabajando con las mujeres de la Plaza de la Soledad?

Maya Goded: [...] llevo como veinte años o veintitantos trabajando en La Merced, siempre traté en varias expos, yo soy fotógrafa, y lo primero que hice fue entrevistas y en un libro saqué las entrevistas escritas.

[ITCG+00:01:11] No las grabé bien. Era más pensando en un buen sonido, he usado esos sonidos también en las exposiciones. Justamente con esta serie de *Plaza de la Soledad*, que se llama igual la serie de fotografía que el documental, siempre hubo como esta necesidad de la palabra. Y entonces también acompañaba las fotos con textos que ellas me decían. Entonces, siempre hubo ese intento y búsqueda en las exposiciones y en el libro.

Algo que disfruto mucho para hacer fotografía es platicar con la gente y pasar mucho tiempo con ella y, creo, esa es la parte más disfrutable de la fotografía,

más que la propia foto. Es todo lo que se hace también para llegar a la fotografía. Entonces tenía muchas ganas de esta parte de la plática.

La conversación en el cine documental es un revelador de los invisibles. Las palabras, los silencios, las miradas de personas que no ocupan un espacio en la jerarquía social. Y cuando lo hacen, es de forma estereotipada. Sin embargo, frente a la cámara de la realizadora Maya, crean una imagen en conjunto al lado de ellas generando una mirada de dignidad. Goded se revela siendo su cómplice cuando se refleja en uno de los espejos en la casa de Ángeles y Esther.



Alejandra Sánchez: Se fue naturalmente dando el tema de la realización del documental, ¿no? Si estaba la fotografía y luego la palabra por ahí se fue como entrelazando de una manera muy orgánica.

[TCG+00:02:57]

Maya Goded: También cambié mi forma de ver la prostitución. O sea, también creo que mi libro y el documental son totalmente diferentes, después de 20 años de conocerlas empecé a ver otras cosas.

Entonces tenía ganas de volver a hacer algo con ellas y hablando con Carmen, que es la primera que conozco en La Merced y otra que se muere, sale su velorio en el documental. Entonces, hablando con ella tenía muchas ganas. Siempre me platicó que le habían quitado a su hija y que quería ir a buscarla y que estaba en Guerrero.

[...] Sale en el documental nada más esa parte. Y entonces, me nació esta necesidad de acompañarla a buscar a su hija y con Carmen, nada de esto sale en el documental, pero ese fue el arranque. Luego con Carmen hablamos mucho y esta cosa se va repitiendo, estas dudas que ella tuvo de si su padre tuvo que ver cuando la robaron, de que si su madre estuvo en la prostitución o no estuvo en la prostitución. Había muchos puntos que daban vueltas en su cabeza. Y le dije, "¿por qué no lo investigamos juntas con la cámara?" Y ese fue como el inicio, con todo esto. Y pues empiezo a grabar y Carmen se echó para atrás cuando María Luisa se muere y entonces ahí se acaba. Y luego Carmen se lo consulta a sus hermanos y le dicen "no, no queremos. O sea, puedes salir tú en el documental pero no queremos que salga ni nuestra madre ni nuestro padre...".

[TCG+00:05:08] Eso como que se trunció, pero yo ya estaba arrancada. Entonces, se volvió un documental de mis temas, yo creo que es un documental donde hay temas que en mi vida he estado buscando. Lo he buscado en la prostitución y es un tema en específico que me interesa. Entonces yo tenía todos estos temas en la cabeza y fui a buscarlos.



El guion cinematográfico como herramienta de trabajo

Se requiere información previa sobre el tema, el personaje o acontecimiento de la película. Se necesitan objetivos claros sobre la historia o el relato que se quiere contar: ¿qué se busca con cada uno de los personajes?, ¿cómo contribuyen a contar la historia?, ¿cómo comienza el relato, cómo se desarrolla y cómo termina?

Es preciso pensar en las puestas en escena que revelen significados al relato, dichas puestas en escena comienzan con el trabajo de Maya como fotógrafa y la puesta en escena para la cámara fija:

El embrión del guion de *Plaza de la soledad* es un relato a partir de entrevistas que acompañan la exposición y el libro de fotografías. La dramaturgia y el lenguaje audiovisual se gestan por años para más tarde convertirse en un documental con construcción de personajes a los que les pasa algo, tiene una meta, un conflicto, un desarrollo y un clímax.

El guion de *Plaza de la Soledad* pasará por varios tratamientos; y la realidad se impone en el cine documental: la muerte de María Luisa reconduce la narrativa hacia nuevos personajes.

Alejandra Sánchez: [...] El proceso de trabajo tiene que ver evidentemente partiendo de un tema, ¿te vas con un guion, con una escaleta?, ¿cuál es el proceso técnico-creativo para poder abordarlas?

[TCG+00:06:00] [...] Me platicas que hay una historia donde las invitas a ir juntas. ¿Por qué no queda eso en el guion del propio documental? ¿Por qué María Luisa se ve ya cuando está tendida en la Plaza de la Soledad y la están velando?

Maya Goded: Pues sí hay un guion con las dos, te digo que eran estas dos historias: una era Carmen y la búsqueda de qué había pasado con su familia, cómo llegó ella a la prostitución, si su familia estaba enterada o no, tenía dudas de su vida; y la de María Luisa buscando a su hija, que le quitaron porque era una "mala mujer", una prostituta y nunca más la volvió a ver.

De ahí salió un guion, pero te digo que en cuanto empecé a grabar se murió María Luisa y Carmen se echó para atrás. Me dijo: "No, no quiero lo que quedamos, no, no es".

[TCG+00:07:03] Entonces fue volver al momento cuando ya empezábamos a grabar, que fue una grabación que grababa y luego dejaba y luego grababa, ¿sabes? No fue corrido.

Alejandra Sánchez: ¿No había nada de María Luisa viva?

Maya Goded: No. [...] su hijo es maravilloso y tiene una complicidad con su mamá que es muy difícil encontrar en la prostitución. Un hijo que esté tan agradecido que quiera hablar en la cámara, es muy difícil encontrar.

Alejandra Sánchez: Bueno, ahí dice, "Todo lo que soy, lo soy por mi madre".



Maya Goded: Sí, por ejemplo eso es muy raro que pase. Lo hablamos en la edición, para mí era importante meterlo, como para ellas. Como que es algo que, yo creo, todas han soñado que sus hijos les agradezcan.

[TCG+00:08:02] Al final, en todos hay una vergüenza, más porque es una madre. Una madre y prostituta. "Todavía el padre, pero mamá prostituta, ¿cómo es posible eso?" No lo van a aceptar y menos los hijos varones.

Alejandra Sánchez: Carlos también la indulta, ¿no? La entiende, ¿no? Dice, "pues mi madre tenía tantos hijos, ¿qué iba a hacer?"

[TCG+00:03:03]

Maya Goded: Hago un guion, pero siempre estoy muy abierta a lo que va a pasar y cómo se va modificando la realidad en el momento, y al final decidí meter al galán de Lety, porque me parecía un tanto raro, se enamoró muy fuerte y se le declaró y es difícil que un hombre se le declare a una trabajadora sexual. Y se enamoraron. Entonces pues lo metí.

De lo que pensé en un momento se acabó. Luego lo que volví a pensar como guion y que empecé a hacer la escaleta también se fue derrumbando mientras iba trabajando en el documental. Y luego, aparte, hay dos personajes, se fue modificando muchísimo la escaleta.

[TCG+00:04:07]

Alejandra Sánchez: ¿Fue mutando el guion?



Maya Goded: Mutando muchísimo. Pero, también así trabajo en la fotografía, también voy construyendo. A parte, también ya las conozco, sabía lo que quería hablar, pero no sabía hasta dónde también ellas querían llegar y lo que iba a pasar con ellas.

Personajes contenedores de signos, símbolos y conceptos: la mujer, el sexo, el dinero, la violencia, las nuevas masculinidades en hombres mayores, la mujeres en

la edad adulta y su relación con la madre y el "amor romántico" en la prostitución, el sexo y el amor como binomios que se separan y se unen en el sexoservicio.

Alejandra Sánchez: ¿Cómo escoges esos perfiles masculinos que son generosos con la madre o con la figura femenina?

Una de las primeras escenas donde aparece un personaje masculino es en el minuto 6:28, de la secuencia 9: Fermín, el bolero, limpia los zapatos de Lety. La cámara en contrapicada para ella (enalteciéndola) dialoga con la cámara picada para él que la halaga diciéndole: "nunca me había fijado, tiene usted una bonita sonrisa, es usted una güera despampanante." Luego la cámara los sigue mientras van de espaldas en un *full shot*, para después mostrarlos de frente en un *two shot* donde Fermín le declarará su amor. Una declaración que guarda las formas del "amor romántico" entre un hombre de aproximadamente cuarenta años y una mujer que ronda los sesenta.



[TCG+00:11:06]

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poco del proceso de trabajar juntas y de construir juntas la puesta en escena, el personaje, la puesta en cámara. ¿Cómo fue eso? O sea, por ejemplo, con Lety la declaración del bolero que es muy bonita, ¿no? Que le empieza a decir qué bonita sonrisa...

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: Y ella se ríe y tal. ¿Cómo se arma esa toma? ¿Cómo la proponen? Si es que llegan las dos juntas. O, ¿cuál fue el proceso de ese tipo de puestas en escena?

Maya Goded: Primero lo consulté con ella, me gustaría grabar al bolero, lo hablamos y lo decidimos. A ella le pareció bien. Entonces fui a hablar con el bolero y le conté todo el proyecto, todas las intenciones, qué era y si él quería participar.

[TCG+00:12:00] Yo quería poner sonido y dejar muchas tomas de ellos comiendo, en una de las tomas, ellos están caminando de espaldas, ya habíamos pasado un rato juntos. Desayunaron, pasearon y yo andaba atrás de ellos. Él tenía el micrófono y le salió una parte que para mí era importante: los celos velados, fue como muy espontáneo. Yo no pensé que se le fuera a declarar, pero era el momento de decirle a Lety: "Te quiero".

[TCG+00:13:02] "Enfrente de las cámaras te lo estoy diciendo", también hay un beso que no sale. Yo siento que es una necesidad de hablar. Me pasó



en la foto, pero en el documental más de decir lo que piensan, lo que pasa es tan fuerte, es gente que ha vivido tan en la sombra que no puede decir lo que piensa o no puede decir quién eres, de repente es una necesidad muy fuerte también. Eso me parece tan bonito, era poner la cámara, que hablaran y que pasaran cosas.

[TCG+00:09:01] Hay algo que siempre me ha interesado, que es la sexualidad en las mujeres mayores, y cómo se repite la violencia, este ciclo y vuelves a regresar en la violencia y cómo se rompen esos ciclos y cómo se ama a partir de un mundo violento, donde el dinero es una de las vías de la conexión en la sexualidad.

Entonces cuando se me cae todo, lo que me empieza a pasar en La Merced es que decido buscar a las personas, las mujeres que quieran salir en el documental, que podían hablar de eso, por ejemplo, Lety, que es muy amiga y la conocía de hace muchos años, pero ella nunca sale en mis fotos porque en ese momento no quería.

[TCG+00:10:00] Entonces voy pasando y me dice: "Me interesa. Sí quiero salir en el documental". Y la veo y me encanta, me encantaba ella porque era una persona que seguimos.

Sí, en este momento que se muere María Luisa, Carmen me dice: "No tan íntimo, esta parte de mi familia no puede salir". Entonces, camino por La Merced, me encuentro a Lety que la conozco hace mucho. Es chistoso porque las que salen en el documental las conozco hace muchísimos años, pero no habían querido salir y ahora sí salieron. También son momentos en la vida, si tienes la necesidad en ese momento de hablar o no la tienes. Lety a mí me encanta porque ella vive una sexualidad muy abierta, es muy sensual. Muchos jóvenes la buscan. Es muy divertida. Entonces pensé que con ella podía trabajar.

Encontrar el conflicto en los personajes del documental. ¿Quiénes son? ¿Qué les pasa? ¿Qué quieren? ¿Qué se les interpone para conseguir lo que quieren? Una estructura de ficción que se revela en el cine documental durante el proceso de investigación y entrevista con los y las participantes. En la última pregunta radica el conflicto.

Plaza de la Soledad construye caracteres con conflictos claros a partir de seleccionar personajes de la vida real, descubrir sus conflictos y revelarlos en las puestas en cámara y puestas en escena.

En la secuencia 55, en el minuto 1:07:26, Raquel, un personaje cuyos conflictos giran alrededor de sus miedos y su paranoia, expresa, ante una cámara en plano medio ubicada en la intimidad de su cuarto, que alguien la persigue, ella señala: "ellos hacen ruidos y murmuran", la cámara enfoca al techo, donde

Raquel sugiere que están los invasores. Maya Goded construye al personaje a partir de una estructura dramática aristotélica: presentación de personaje, desarrollo de conflicto, clímax y desenlace.

[TCG+00:01:04] Con Raquel hay una cosa, las escogí por cuestiones de las que quería hablar. Y pensé que lo que las unía era la Plaza de la Soledad. Yo estoy acostumbrada a construir en fotografía y meter muchos personajes. No es tan complejo como ya vi, porque yo no vengo del cine. La complejidad fue armar tantos personajes, de lo que a mí me importaba hablar, se podía hablar de ciertas cosas con unas, pero no con otras, aunque todos lo han vivido, por el momento en la vida en la que estaban.



[TCG+00:01:58] No quería que fuera nada más hablado y entrevistado, sino también que fuera algo vivido y no estaban en ese momento viviendo eso. A Lety la escogí, mucho por esta parte de la sexualidad de la mujer mayor. Raquel también, pero hay una parte psicológica que era importante. Todo este daño.

Alejandra Sánchez: La paranoia.

Maya Goded: La paranoia de vivir en la prostitución. Empecé a trabajar eso con ella y lo fuimos hablando, también hice un guion, pero la vida te va abriendo nuevos caminos. Yo trabajo así en la fotografía.

Alejandra Sánchez: Sin embargo, como que cada personaje tiene un conflicto claro, ¿no? Hay una especie de dramaturgia consciente.

Maya Goded: Sí, bueno, por eso las escogió a cada una.

La autorreferencia en el cine documental

El cine documental mexicano contemporáneo se dirige al espectador desde una línea de comunicación emocional y expresiva.

[TCG+00:06:02] Yo también he vivido relaciones violentas, pero en la prostitución, Carmen no estaba en ese momento de violencia porque estaba terminando con Carlos.



A Carmen la conozco desde hace muchísimos años, habla muy bien, es muy consciente de cada palabra que dice y sacarla de ahí me costó muchísimo, no que me contara lo que ha dicho veinte veces, sino que lo contara de verdad. A veces, aunque conozcas mucho a una persona, es difícil llegar a ese momento de verdad, donde sí te está moviendo algo.

En la secuencia 36, minuto 35, hay una toma cuya iluminación contrasta los claroscuros. Carmen, en un plano americano, cuenta un testimonio desgarrador del abuso sexual que cometió contra ella el padre de su hijo. La iluminación dramatiza aún más el, ya de por sí, momento dramático. La confesión de Carmen estará ligada en montaje con la historia de Lupe, una "chavita" en condición de calle que pronto será mamá.



Aquí noté que esta chavita que tuvo un bebé es de la calle. Carmen es una persona muy solidaria, Carmen tiene una cosa del barrio que es muy compleja.

[TCG+00:23:00] (...) Cuando vi que esta chavita le estaba moviendo cosas a ella, de haber sido mamá, de a ella [inaudible 00:23:20], entonces también fue como explorar más esta chavita, todo lo que le estaba detonando.

Entonces, fue detonar que pasaran cosas de realidad, que sí hubiera esas emociones que ya me las habían contado de hace mucho, que pasara algo que sí detonara una emoción real, porque algo que pasa en la prostitución es que, como está tan juzgada y condenada, tú tienes que tener tu discurso: "Yo soy víctima. Yo sí...". Hay un discurso, aparentemente, que tienes que decir para ser aceptada y no ser juzgada en la sociedad.

La historia de Esther y la compleja relación madre-hija

Maya Goded: Caminando en La Merced me encontré a Esther. Esther es una persona que conozco desde hace muchos años.

Me encanta, nunca la fotografié porque ella era lesbiana de Oaxaca y tenía mucho miedo de que se conociera, no quería que la fotografiara, pero nos llevábamos muy bien y comíamos; entonces, un día que me la encontré, comimos y me dijo, "ya no me gustan las mujeres. Ahora me gustan los hombres y estoy saliendo con uno que tú conoces y que has fotografiado".

[TCG+00:07:07] Y me pareció rarísimo porque dije: "¿En qué momento yo he fotografiado...? Y era Ángeles, una mujer trans. Entonces, esa pareja me

fascina, tengo una fascinación por ellas, porque también las conozco hace mucho y he visto cómo han cambiado. Esther era muy femenina y a partir de Ángeles se ha hecho muy masculina y Ángeles se hizo más femenina porque aprendió de Esther.

Eso es muy interesante y hay una relación de mucho amor, de mucho acompañamiento, pero también violento porque las dos trabajan juntas. Con esa historia, los productores de la película estaban un poco sacados de onda.

[TCG+00:08:06] Era meter otros dos personajes que pesaban mucho, pero para mí era muy importante esta parte. Las metí al final porque, después de todos estos años, de veinte años, era importante tocar en la prostitución las relaciones violentas. Entonces decidí meterlas y empezó a pesar muchísimo porque es una pareja con muchas aristas, pero tan compleja y similar a muchas historias de pareja.

Las puestas en cámara y las puestas en escena como un juego lúdico y participativo con Esther y Ángeles.

[TCG+00:10:07] Yo platicaba mucho con ellas, eran muy participativas, mucho lo planeábamos juntas, muchas eran propuestas de ellas. Fue un documental donde nos divertimos haciéndolo. Hay esta cosa aquí en México de las telenovelas y todo esto que de repente hasta me parece mucho más fácil hacer documental que foto, porque con la foto sienten que no tiene control de lo que habrán tomado y se habrá fijado y siento que con el documental ellas sintieron que tenían también más control y la palabra.

Alejandra Sánchez: Claro, bajo una dirección obviamente.

Maya Goded: Sí. Pero también yo la provocaba, sacaba la conversación. Ya sabía qué quería que dijeran, entonces nada más abría el tema.

[TCG+00:14:01] Ellas están muy acostumbradas a que yo les tome fotos, después dejé de hacerlo, pero a veces me iba al hotel a platicar, estar en las recámaras y platicar era algo que hacemos mucho.



Alejandra Sánchez: Una de las cosas que más me gustan de este documental, y me gustan muchas cosas, son las puestas en cámara justamente. Quisiera que me contaras un poco de cuál es parte de tu proceso de fotografía en la puesta en cámara del documental. Tengo varias que me interesan. Una es la de Lety cuando está en la cama así solamente

tapadita. O también estas puestas en cámara que están las dos: Esther y Ángeles, y Ángeles es la que se está bañando de espaldas, ¿no? ¿Cómo es el proceso para llegar a esas puestas en cámara?

Maya Goded: Hay unas que sí son más puestas en cámara porque también así es como hago fotografía.

[TCG+00:15:04] [...] Juego con la gente y la foto que hago es directo de lo que está pasando y mucho también es armado. Es como jugar: "¿Cómo te sientes bonita? Y si te pones más sexy...", como juego.

[TCG+00:18:12] Así llegué a esa. ¿Y luego cuál otra? Ah, lo de Ángeles. Lo de Ángeles y Esther, cuando se está bañando, era una puesta en escena y era muy chistosa, lástima que no salieron muchas de las cosas que ellas montaron porque sí se salían del tema, se salía del tono. Me gustaba, porque yo llegaba con mis preguntas, pero ellas también llegaban con su puesta en escena.

Era "cámara, acción" y ellas sacaban todo, había cosas muy divertidas, pero el tono no salía con el otro, pero me da muchísima pena porque era este: "ay, ya" entonces llegaban y se tiraban a la cama, "ay es que..." y como todas estábamos jugando, porque yo no sé hacer documentales y ellas tampoco.



[TCG+00:19:08] Entonces también era muy divertido: "Vamos a jugar. ¿Tienes algo? Pues vamos a hacerlo. A ver qué sale". Era como: "ay, este cliente que me regaló un libro". Y entonces Esther le decía, "ay déjame leerlo". Y entonces lo leía y era un poema de Sabines. "Me pagó con un libro mi cliente". Entre eso, yo también tenía las cosas a las que quería llegar y esta intimidad y este juego es muy divertido y tienen mucho sentido del humor. Siempre

hay una violencia que es tan cotidiana, pero mezclada con el amor. Es tan complejo, pero no me salía la puesta en escena, pero no me salía lo que yo quería, esta verdad.

[TCG+00:20:04] De repente este tono "tan verdad" y esta violencia llena de amor y de violencia y de cotidianidad, hemos estado las tres en situaciones así, pero no llegaba, no lo lograba. Entonces les pregunté: "Oye, como que no se relajan. A lo mejor yo tampoco. ¿Qué pasa? No estamos llegando a una verdad". Entonces me di cuenta que el sonidista era hombre, que es un amor, la verdad, cuando Miguel empezó a llorar dije: bueno este es el sonidista que yo quiero.

Pero con ellas en especial es un cliente en potencia, había ahí una fricción. Entonces me dijeron: "No, pues mejor vente como tú eres. Vente con nosotras y tú has el sonido". Fatal, ¿verdad? Porque no sé hacer sonido. Mucho respeto a los sonidistas.

[TCG+00:21:04]

Alejandra González: Solitas.

Maya Goded: "[...] solitas como tú nos tomas fotos". Entonces me fui y esa escena es la que te digo que mucho tiene que ver como yo fotografío, me fui con mi cámara, con un micrófono encima de la cámara. Entonces hay varias escenas que son así. Yo sola. Esa intimidad sí salió, esto era el juego donde yo también participo, también me río, también gozo, por eso salí en el espejo, también hay ahí una complicidad.

Alejandra González: Eres parte de.

Maya Goded: Soy parte de ese juego, también soy de ese juego. Yo también me río. Y entonces salió y se metió a bañar, es algo cotidiano, de repente, entre la puesta de escena, que tanto si era real o no o cómo llevarlas a la realidad me costó.

[TCG+00:22:07] Jugamos mucho haciendo este documental: "Ay, sí pero mira qué bonita está la colcha". "Ay, sí, si me tiro acá y si lo hacemos así". Y lo de Lety en la cama, ese día tampoco sale en el documental, ella me habló y me dijo que quería hacerle una brujería a uno de sus clientes para que la quisiera, entonces nos fuimos a un hotel en La Merced y nos quedamos a dormir ahí juntas porque se tenía que hacer a las 12:00 a.m., ya sabes toda esta cosa de brujería, y nos quedamos a dormir.



El documental como vehículo para romper estereotipos de belleza y abrir el debate hacia nuevos paradigmas sociales. En la secuencia 10, minuto 7:29 en un plano abierto, tendida sobre la cama aparece Lety, tapando su desnudez con una sábana, sólo deja ver uno de sus muslos. Maya planeó esa toma yendo a pasar la noche a un hotel de paso con Lety.

[TCG+00:16:08]

Maya Goded: Me estaba platicando y me parecía tan sexy. También hay tanto prejuicio con el cuerpo y para mí es tan importante eso. Una de las productoras holandesa me decía: "me siento tan impresionada de cómo las mujeres en el documental se sienten tan cómodas con su cuerpo". Porque me ha tocado que mucha gente diga: "ay, qué asco", "pero no las puedo soportar, qué horror. Pero cómo unas mujeres así salen".

Sí, sí hay gente que me dijo: "hasta me tardé en poder hablar de que me gustara o no porque me parecía horrible ver a una mujer así".

[TCG+00:16:58] Pero yo no las veo para nada horrible, esta mujer holandesa me decía: "Es tan impresionante lo bien y cómodas y el contacto que tienen con su cuerpo sabiendo de dónde vienen. En Holanda, que vivimos las mujeres tan liberales y hay una sexualidad tan abierta, pero si no mides 90-60-90 no te das, o si eres mayor, ya no te das ese chance de disfrutar la sexualidad. Como que hay reglas que tienes que seguir para darle gusto al hombre porque sino no hay chance.

Son reflexiones a las que yo quería llegar con el documental. Ella es tan así como cuenta sus cosas. Para llegar a cosas que quería que pasaran fui a La Merced a acompañarla con su cliente, es la parte donde ella vive, poder llegar a estos momentos íntimos, donde ella está emocionada y enamorada. Después ya los conoces y la vida no es así. No es ni blanco ni negro, ni buenas relaciones, todo es medio complejo. A mí esa es la parte que me interesa. Sí, porque hacer un documental que socialmente está bien y decirles a las prostitutas, la prostitución es así. Sabes que a todo el mundo le va a gustar, porque así se tiene que hablar, eso me da un poco de hueva, la verdad. Es como un poco cuestionarnos, sino no le veo sentido al documental. En el documental, la cámara también era como pues está: tengo que ser consciente de cada palabra que voy a decir.

La construcción o búsqueda de personajes o situaciones que detonen la acción y haga girar la historia

Una herramienta de dramaturgia en la ficción es la elaboración de puntos de giro que cambie la dirección de el o la protagonista haciendo que tome decisiones y que la historia avance. Maya Goded arma una narrativa a partir de la búsqueda de personajes en la vida real que se involucren emotivamente con los protagonistas, o bien en la construcción de secuencias que estimulen las reacciones emotivas en sus personajes.

[TCG+00:24:59]

Maya Goded: También sentí que necesitaba factores que detonaran y eran ciertas personas que detonaban cosas, como el bolero, como esta chavita, Lupe, que producía en Carmen la necesidad de ayudarla porque conectaba con su propia historia.

Alejandra Sánchez: Como estimulantes digamos, ¿no?

Maya Goded: Sí, que te detonen algo emocional y, en ese momento, algo real. No es nada más: "ay, yo fui, viví" o "yo, me violentaron cuando mi pareja, cuando tuve un bebé". Pero si acabas de venir, de ver a esta chava que no quiso que la ayudaran, que la ayudáramos; que ese niño, lo más seguro, iba a acabar en las redes de prostitución, eso la detonó en ese momento. Ese momento era, para mí, el momento de grabarla. Algo que te lo puede contar, pero es mejor verlo en acción.

La puesta en cámara y en escena con la elaboración de todos los elementos del cine de ficción: vestuarista, dirección de arte y dirección de actores. Secuencia 46, minuto 51'27. Carlos interpreta una melodía a Carmen. Carlos vestido de traje canta una canción de amor y desamor; la cámara en un plano abierto lo va siguiendo hasta tenerlo en plano medio y ella, por su parte, con un vestido largo y rojo lo mira con rabia desde el público. Ficción/documental, un binomio inseparable en la secuencia.

Alejandra Sánchez: Y luego pasando a la puestas en cámara y puestas en escena que me resultaron también muy interesantes, hablando de Carmen y de Carlos, esta puesta en donde él canta.

Maya Goded: Ah, esa es totalmente puesta en escena con uso de vestuarista, dirección de arte, etc.



Alejandra Sánchez: Pero está bien bonita. ¿Cómo fue? Porque hay una selección de vestuario. De los dos, ¿no?

Maya Goded: Sí.

[TCG+00:28:00] De no llegar a la emoción, a algo que está pasando. Yo le tengo mucho cariño a Carlos por todo lo que hemos vivido, él siempre repitió que le hubiera gustado ser cantante, para él eso era lo máximo. Y tienen una relación entre los dos de cantarse. A Carmen le gusta, que si le canta, él le cante. Su familia de Carmen es así. Y siempre he escuchado, pero ella estaba enojada y no le iba a permitir. Entonces, ahí sí fue totalmente una provocación. A Carlos le dije: "Bueno, pues si quieres cantarle", porque ese era como su sueño, "pues cántale" y le hablé a unas amigas que hacen escenografía, vestuario y le montamos todo y fue una sorpresa para Carmen, para moverla.

[TCG+00:29:03] También se sacaba de onda conmigo, de que estuviera haciendo esas cosas, pero también es parte del juego. Porque era un juego de: "vamos a entrarle, que se muevan cosas". Y entonces sí, entró enojadísima. Le dije: "Te tengo una sorpresa. Ven". Y sí, eso detonó cosas emocionales. Para mí también era como detonar algo en esa relación que ya se iba terminando y no me estaban dando chance de llegar a ciertas emociones, que también lo entiendo.

Alejandra Sánchez: Ya, pero bueno, dramáticamente se llega, ¿no?

Maya Goded: Sí, ajá.

Alejandra Sánchez: Dramáticamente ahí como que se cumple.

Maya Goded: Él le cantaba, o sea, es una relación que ellos mantienen, pero era una sorpresa que iba a cantar en ese momento para él y esa canción para Carmen es importante. Entonces sí, fue totalmente provocar toda una emoción que Carmen no quería enseñar.



La narrativa de ambos personajes

Carlos y Carmen llegan a su climax elaborado durante los dos primeros actos. Carmen le niega su amor a Carlos en la secuencia 47 en el minuto 53:22, y explica que la ruptura se debe a las infidelidades de él.

Alejandra Sánchez: Pero luego hay una especie de dramaturgia muy linda porque ella habla casualmente de cuando él la engaña, ¿no? Y es ella la que lo deja.

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: A ver, ¿me cuentas un poquito de eso?

Maya Goded: Pues sí, yo soy madrina de Carlos y de ella, conozco esa relación muy bien. A mí me ha quitado muchísimos tabús de lo que yo pensaba.

[TCG+00:27:01] Él siempre ha vivido de las mujeres, porque así aprendió. Su mamá era prostituta. Siempre tuvo parejas, siempre desde chiquito, desde que se murió su mamá, otra amiga de su mamá. Él aprendió y se enamoró de Carmen, yo creo que profundamente, y como todas las parejas, que si se revuelve, que si papá y mamá y yo soy tu hijo, de esas cosas complejísimas en todas las relaciones. Yo aprendí muchísimas cosas con ellos dos juntos, de todo: de violencia, de la relación, no sólo de prostitución sino de pareja, se están rompiendo, pero Carmen andaba súper dura.

La elaboración de un clímax y un desenlace para cada uno de los personajes principales en relación a cada uno de sus conflictos

Carmen, Lety, Esther, Ángeles y Raquel. La elaboración narrativa y dramática que logra *Plaza de la soledad* se elabora en un montaje de puestas en cámara que apuesta por la resignificación en imagen y sonido de las circunstancias de vida de cada uno de los personajes.

El conflicto en el personaje de Esther se crea a partir de su propia sexualidad y de su relación tortuosa con su madre. Esther se baña en el río, se enjabona el cuerpo hasta dejarlo blanco, se talla con ahínco la piel. La cámara muestra a Esther de cuerpo entero bañándose, para después abrir la toma y ver la pileta completa. Minuto 27: 56.

Alejandra Sánchez: Antes de entrar al montaje me gustaría un poco hablar de la puesta en cámara y puesta en escena de Esther, cuando se está bañando, tiene mucho qué ver con la construcción del



personaje, ella sufrió un abuso y se sintió sucia dice ella y tal. ¿Cómo se montó? ¿Cómo se logró este montaje?

Maya Goded: Fue cuando fuimos con su mamá a Oaxaca a grabarla. Entonces salió una cosa de culpa. Fue un viaje muy fuerte. También conozco la vida de ellas, y cada personaje un poco. Quería conocer a su mamá porque sé la relación tan dura que tiene con ella.

[TCG+00:01:06] Yo nunca la había acompañado, pero fuimos a verla. No sé cuántos días habremos ido. ¿Dos o tres? Fue un viaje rápido. Y era ya el final. Ella se pone muy triste, porque su mamá es muy dura. Lo que sale en el documental, siempre echarle la culpa, fue un viaje muy muy duro. Es una mujer que la violentó toda su familia y toda la familia vive ahí. Es la situación de la mujer en ese pueblo, es durísimo. Ahí entendí tanto de Esther, entonces ya nos íbamos y yo estaba buscando, tener esos viajes que dices: "Híjole, todavía me falta algo. No sé qué me falta".

[TCG+00:02:03] Entonces como ya nos íbamos a ir, yo quería un retrato, entonces, estuvimos buscando hacerle un retrato, algo en silencio y quería que me platicara unas cosas, cosas que no salen. Tanto material que no sale. Yo necesitaba un momento a solas, tranquila, donde ella me hablara de todo un abuso que ejercen en los pueblos, unos abortos espantosos clandestinos cuando no son legales, también eso. Me importaba mucho. Caminando y buscando encontramos esta pileta y ella feliz dijo: "Me voy a bañar" y se tiró en la pileta y pensé que era un silencio muy necesario.

[TCG+00:03:11] Quería que fuera un momento emotivo, estaba buscando ese lugar y lo encontramos en el momento, es un lugar donde varias casas se bañan y ahí la grabé. Me encantó cómo se tallaba, como quitándose esa culpa. Creo todas las mujeres tenemos esa culpa. Entonces para mí era muy importante remarcar esa culpa que te quieres quitar y más cuando has tenido tantos abusos sexuales. Como si te los quisieras quitar de encima.

La edición también se pensó de manera colaborativa entre la directora y los personajes, como lo fue la puesta en escena, las entrevistas y la puesta en cámara. *Plaza de la Soledad* es una historia donde se dignifica el sexoservicio, actividad que se ha representado, en la mayoría de los casos, desde una mirada moral.

Alejandra Sánchez: Háblame un poquito del montaje, del trabajo con Valentina, ¿cómo se planeó? ¿Cómo se reescribió el guion?

[TCG+00:04:03]

Maya Goded: Valentina quería saber, ella no quería montar algo que no fuera lo que yo sintiera o quería decir. Entonces nos pasamos muchísimo tiempo platicando. Eso me pareció una cosa hermosa de ella, de platicar de cada personaje, de lo que me importaba de cada personaje, de cada una de ellas, de lo que quería resaltar, de lo que emotivamente me importaba de cada una. Luego se hizo un guion por temas, yo no tengo idea de edición de cine; lo que hago es cosas de exposiciones y libros que es totalmente diferente.

[TCG+00:04:58] Entonces, para mí era muy importante también trabajar con alguien que le tuviera totalmente confianza, estuvo muy lindo. Aprendí mucho, después de grabar, gracias a ella, de todo el montaje. Para mí fue muy importante. Ya era el final, pero aprender muchas cosas de construcción y sí fue un año y medio, para mí lo más difícil del montaje era, Esther y Ángeles.

Esther y Ángeles. Ellas han abierto su relación completamente conmigo. Yo estoy muy implicada emocionalmente con esa relación.

[TCG+00:05:59] Es una relación de una pareja que me importaba mucho, y tengo mi opinión de ella, bueno, no sé, realmente no te podría decir cuál es mi opinión, pero hay cosas para mí muy lindas. Dentro de todo esto de la violencia, también se les ha condenado a muchas mujeres que trabajan con ellas, feministas, muchas mujeres. Siento que es una relación que puedes tener una opinión cuando las ves desde lejos, pero cuando te involucras con ellas es una relación tan compleja, también tan honesta, pero también violenta, es una relación muy compleja de la cual yo quería hablar.

[TCG+00:06:55] Es complejo hablar de una relación y hacer un documental tan íntimo de esa relación, que aparte no es la tuya. La edición es decir: "mira, esto es lo que yo veo de tu relación". Ese momento es tan complejo, porque sí es un documental donde decidí que salen caras, son ellas, no quiero denunciarlas, no quería meterlas en la cárcel, a nadie. Hay muchas cosas que se quitaron, muchas cosas, pero para poder llegar a esta intimidad, mi prioridad también era [...] acercarnos un poco a ellas y a lo que es ser una mujer que vive de su sexualidad y de ser mayor y mujeres.

[TCG+00:08:08] Para mí era una pesadez de: qué, cómo voy a construir con Valentina, para mí todo el tiempo, fue pensar que eso era regresárselo a ellas. Y era pensar no nada más en nosotros, los espectadores, sino también para ellas, que si fuera un diálogo con ellas. Esto es lo que tú me enseñaste, esto es lo que yo te enseñé, esto es lo que le vamos a enseñar al público. Esther y Ángeles iban cada vez que se presentaba el documental: "Que se presentó en Puebla", se iban a Puebla a hablar con el público, entonces ya eso me pareció tan importante.

[TCG+00:09:02] Yo sentía como: "mira esto es lo que nosotras somos. Lo que te queremos enseñar. Yo esto es lo que retomo. Ve, esto es lo que yo pienso de ustedes". Y luego venía el diálogo tan importante con el público. De "estas somos y qué opinan ustedes". Fue pensar en ese diálogo también con ellas; es más, Esther, cuando se presentó, llegó un poco sacada de onda, agresiva conmigo porque yo he grabado y he estado en muchísimas situaciones y fue como: "ahora ésta, ¿qué va a sacar? ¿Cuál es su...?" ¿No? Después la vio y me dijo unas cosas muy lindas.

[TCG+00:10:02] "Gracias porque yo nunca me había podido ver. Y yo no veía cosas tan bonitas de mí". Porque luego tampoco se dan chance, en general somos así, más si tenemos una culpa brutal. Creo que también fue mucho un juego de qué vamos a grabar, pero también fue un diálogo. Yo lo viví así. Como un diálogo con ellas, entonces la edición era compleja.

Valentina, la editora, totalmente implicada, pensando en esto decía: ¿cómo le vas a regresar o qué vas a decir? Porque ellas son las primeras espectadoras del documental. Y tampoco quieres hacer un documental que todo es puro placer o todo es así, todo es bonito. Tampoco. Pero eso es lo maravilloso del documental, lo que uno cree que es su tabú.

[TCG+00:11:02] Como para mí, lo del cuerpo no me parece para nada un asco y para otra gente sí. Todos mis tabús que tenía de las mujeres mayores, de la sexualidad también te salen. También es confrontarte de los dos lados, para mí eso es hacer documental. Confrontarte a ti mismo y con el que estás trabajando, tiene que haber una confianza fuerte entre el que está delante de la cámara y el que está atrás porque es un diálogo. También hay una provocación de los dos lados, el que está atrás de la cámara, está implicado y también estás dispuesto a que se te muevan las cosas.



El sonido desde la mirada de una fotógrafa

Maya Goded: El sonido era de las cosas que menos tengo explorado, porque todavía lo del diálogo lo exploré, escribo mucho cuando trabajo en foto, aunque salgan o no, y cada vez meto más la palabra. Pero el sonido sí fue todo un viaje, aprendí mucho con ellos, más o menos sabía, fue enseñarles cada persona, traba-

jamos con cada persona, mandar las escenas que más me gustan, que me parecían más representativas. Ellos también hicieron muchas propuestas con cada personaje.

[TCG+00:13:01] Y con eso empezamos a editar las propuestas y lo que era de las propuestas, lo que más nos gustaba. Entonces fue como, con pedazos de música que ellos ya iban armando para mí, muy rico, fue volver a ir a La Merced, pero ahora nada más a escuchar y no tomar mi cámara, porque siempre uso mi cámara y siempre estoy con mi cámara. Entonces fue como ver La Merced desde otro lado, así fue como ellos hicieron propuestas y con esos irlos sintiendo en el momento en el que estábamos editando, por dónde es y después ya ir construyendo.

[TCG+00:14:00]

Alejandra González: Ya, esta selección que abre la película de "Canción de cabaret" se llama.

Maya Goded: Me encanta el documental por esas cosas. Yo tenía mi guion, yo quería que cantaran una canción de los Ángeles Azules, porque para mí son como unas niñas. Entonces fuimos a Chalma, hay muchísimo material que no quedó, pero son como unas niñas, juegan, hacen travesuras todo el tiempo, entonces, este, ¿cómo se llama la canción de los Ángeles Azules? Esta de "Diecisiete años". Tú seguro sabes.

Voz femenina: Sí, la de "Diecisiete años".

Maya Goded: "Diecisiete años". Bueno, entonces bueno, salimos y yo tenía pensado esa de "Diecisiete años" y que si la cantaban, ¿no?

[TCG+00:14:55] Se me antojaba, porque siempre están cantando y para mí tenía mucho que ver con unas escenas que grabé y que no quedaron, nada de eso. Entonces me dijeron: "No, ni madres. Esa canción no. Queremos está de cabaret". Entonces salió y salió hermosa. Y sí, tenían toda la razón. Era muchísimo mejor esta canción y les agarró el sentimiento y eso era toda una salida que hicimos a Chalma que siempre hacen cada año y de la cual casi no quedó nada, sólo esto.



El género tragicómico en la estructura dramática del documental

La desgracia evitada y trascendida. Tragedia con un final "feliz", mezcla de tragedia y comedia. El género tragicómico, para el documental fue la apuesta de Maya, porque "eso es muy mexicano"; así se vive en México, un pueblo que a pesar de sus tragedias tiene un sentido del humor ante los acontecimientos

más duros de la vida, dice Maya Goded, es el sentido del humor el que nos salva, nos rescata de la infelicidad. Sus personajes, todas tiran para la risa y aligeran sus grandes tristezas con el canto y la alegría.

La vida en el sexoservicio está llena de tristezas e infortunios; ellas, no sólo dejan en La Merced su cuerpo a los clientes, sino son objeto de críticas, violencia y vejación; sin embargo, las secuencias donde Maya retrata el día a día de las mujeres mayores en el sexoservicio, al tiempo que profundiza en temas y conceptos como el machismo, la violencia en pareja, el sexo en la tercera edad, también profundiza en un espacio donde el humor y la ligereza permiten la supervivencia.

Desde la secuencia de inicio, donde todas cantan en un viaje en camioneta "Amor de cabaret" (de Carlos Colorado Vera, compositor de la Sonora Santanera), en la secuencia 2 del minuto 1:14, el plano sobre los rostros de las protagonistas se combina con la cámara subjetiva mostrando una carretera tupida de vegetación.

Así transcurrirá el documental a lo largo de la hora y veinte minutos en pantalla, con una combinación agri dulce de secuencias donde las desgracias se entrelazan con el humor, como un día soleado que se nubla con las historias de las protagonistas: Carmen narra una de las violaciones que sufrió, Esther habla sobre el desprecio de su madre porque abusaron de ella cuando era niña, Lupe, a punto de parir, vive en la calle, Ángeles y Esther cuentan del miedo que les producen algunos clientes porque han asesinado a compañeras.

Cada personaje se vuelve "épico", a pesar de su denostada profesión. Ellas luchan contra las adversidades de la vida y persiguen metas positivas: enamorarse, ayudar a sus hijos, ayudarse entre ellas, Carmen acompaña a Lupe a parir y la ayuda con su hijo, Lety quiere que su hija se cure, Carlos quiere volver a tener una relación amorosa con Carmen, Raquel busca rescatar su niñez al bañarse en un río y quiere que "los malos" dejen de molestarla, Esther y Ángeles se aman y se protegen. Todos estos deseos dotan a los personajes de dignidad.

La esencia del género tragicómico no es una contraposición de valores positivos contra negativos, es un género amoral, pero ennoblecedor, dignifica la naturaleza humana y motiva al espectador a dignificar la suya propia.

La tragicomedia está íntimamente relacionada con la ironía y con el sarcasmo, en muchos sentidos consiste en una burla aguda y ácida de las situaciones de la vida. *Plaza de la soledad*: un documental tragicómico.

Alejandra Sánchez: Hablando un poco de esta sensación de inocencia y de niñas que da también todo el documental, todo el tiempo es como muy agrí dulce.

[TCG+00:15:59] Vas como pasando de una cosa muy chistosa a una cosa que se vuelve entrañable y a veces hasta melancólica e incómoda, entonces yo ubicaría en términos dramáticos a un documental en una tragicomedia. ¿Había esa conciencia de la tonalidad?

Maya Goded: Para mí eso es muy mexicano y La Merced es así. La Merced es todo el tiempo un sentido del humor que si te pones a pensar es muy duro, pero también es el sentido del humor de nosotros los mexicanos que nos salva y podemos seguir adelante. Era algo que yo no quería que se perdiera y para mí era muy importante eso.



[TCG+00:16:50] Porque siento que de ahí sale mucha fortaleza y también tiene que ver con esto que te decía del cuarto, de que yo también quería salir en el documental porque, también nos estamos riendo. Creo que es una forma muy mía de relacionarme con La Merced también. Siempre me dicen: "pero, ¿no es muy duro?" No, yo me divierto muchísimo en La Merced y me encanta el sentido del humor, pero también es todo muy duro y va todo muy mezclado y no quería que se me fuera. Como que quería que también hubiera ese sentido del humor.

Alejandra Sánchez: Muchas gracias. Ahí estuvo.

Maya Goded: Gracias.

Découpage (guion-montaje y técnico). Lista de secuencias o unidades narrativas (Chatman)

1. **00:00.** Cámara sobre auto graba el exterior de la carretera, los árboles están fuera de foco, sobre esta toma aparecen los créditos de inicio. *Sonido ambiente de plática entre mujeres, risas, viento, entra primer acorde de "Amor de cabaret".
2. **01:14.** Las cinco protagonistas viajan en una camioneta. Mientras suena "Amor de cabaret" las protagonistas cantan.
3. **02:28.** Sobre fondo sólido color perla y bordes difuminados a negro aparece título del documental en disolvencia. *Sonido ambiente de las

protagonistas cantado y comentando la canción que suena al mismo tiempo. Secuencia de título y nombre de la directora.

4. **02:48.** En un local donde delinear cejas y ponen uñas postizas están Carmen y Lety, dos de las protagonistas. *Sonido ambiente de mercado mezclado con la conversación de ellas con las personas que las están atendiendo. *Overlap* a testimonio de Carmen en la siguiente secuencia.
5. **03:47.** Testimonio de Carmen, mientras está preparando un alimento relata la ocasión en que se equivocó de puerta y casi sale desnuda al pasillo del hotel. *Sonidos ambientes que tradicionalmente se relacionan con colonias populares.
6. **04:38.** Tomas de detalles de su habitación. *Sonido ambiente de la calle.
7. **04:50.** Carmen rezando frente a un altar dedicado a la Virgen de Guadalupe dentro de su casa. *Sonidos ambiente del rezo y la calle.
8. **05:17.** Secuencia de Carmen saliendo de su departamento para repartir comida en la Plaza de la Soledad. *Sonido ambiente de la calle y de las personas conviviendo mientras comen. Música estilo tropical de fondo.
9. **06:28.** Secuencia de Lety y Fermín. Mientras Fermín lustra los zapatos de Lety tienen una conversación. *Sonido ambiente de la colonia mezclada con la conversación de los dos personajes. La secuencia comienza con un *fade out* en sonido de la secuencia anterior.
10. **07:29.** Testimonio de Lety mientras está tendida en la cama, habla sobre la posibilidad de tener una relación sentimental con Fermín. *Sonido directo de testimonio. Se escuchan fuera de campo las preguntas de la directora.
11. **08:28.** Exterior hotel. *Sonido ambiente urbano.
12. **08:33.** Testimonio de Raquel, relata todos los objetos que guarda dentro de su ropa interior y cómo motiva a los clientes para que le den más dinero. En primer plano, fuera de foco, Carmen la observa. *Sonido ambiente y directo de la entrevista.
13. **10:01.** Carmen y Raquel salen de la habitación del hotel para llegar a trabajar a la Plaza de la Soledad. Diálogo entre las dos. *Sonido ambiente de la plaza en la noche.
14. **12:33.** Carmen camina por algunas de las calles de La Merced hasta llegar hasta donde está Lupe. *Sonidos ambiente y directo.
15. **13:21.** Consulta de Lupe con la ginecóloga. Le dan la noticia: va a ser niño. *Sonidos ambientes de la consulta, incluido el latido del corazón del bebé.
16. **14:01.** Testimonios entre Carmen y Lupe sobre dar en adopción al bebé o mantenerlo. Dan la noticia al padre de Lupe. *Sonidos ambiente y directo.
17. **15:23.** Lupe y Carmen comiendo en una fonda. Dialoga sobre los primeros amores. Lupe habla sobre el abuso que sufrió cuando era niña. *Sonido ambiente y directo.
18. **17:42.** Tomas del atardecer en la plaza mientras la gente de limpieza barre. *Sonido ambiente de la calle. Se ve a varios niños y adolescentes llegando a esa plaza.

19. **18:36.** Testimonio de Carmen, narra sobre su primer embarazo a los doce años y la violencia durante su infancia. *Sonido directo mezclado con el ambiente de la calle.
20. **20:33.** Testimonio de Raquel sobre la relación con su madre muerta. *Sonido directo y ambiente, se escuchan campanadas. Canta en el panteón.
21. **23:25.** Secuencia rito de limpieza que termina en testimonio sobre la relación con sus madres y la falta de una expresión de cariño. *Sonido directo.
22. **25:23.** Testimonio de Esther sobre el abandono de su padre y los abusos que recibió en su familia. *Sonidos ambientes y directo. Música de piano.
23. **27:04.** Esther y su madre hablan sobre los abusos, ella dice que se los busco. *Sonido ambiente y directo. Traducción de lengua originaria.
24. **27:56.** Tomas de Esther bañándose en una pileta. *Sonidos ambiente. Música de piano.
25. **28:58.** Testimonio de Esther sobre su proceso espiritual mientras se arregla para salir a trabajar. *Sonido ambiente de la habitación y de la calle. Hay otro personaje en la secuencia.
26. **29:52.** Tomas de Esther en la Plaza de la Soledad trabajando. *Sonido ambiente de la calle.
27. **30:01.** Testimonio de Esther, habla sobre su relación con Ángeles. *Sonido ambiente de la calle. Tomas de Ángeles esperando en la calle.
28. **30:22.** Tomas de Esther esperando en la plaza. *Sonido ambiente de la calle. Entra comentario en *off* de la directora.
29. **30:31.** Esther y Ángeles caminando por una avenida. *Sonido ambiente de la calle mezclado con la lectura de un poema.
30. **30:47.** Testimonio de Ángeles sobre la experiencia de haber maquillado a un policía. *Sonido directo y ambiente del cuarto.
31. **31:36.** Secuencia de baile de Ángeles frente a la cámara. *Sonido directo y ambiente del cuarto. Entra música. Hay una seña frente a cámara y marca sonora por parte de la directora.
32. **32:29.** Testimonio de Raquel en habitación de hotel, habla sobre la existencia del amor. *Sonido ambiente y directo.
33. **33:38.** Testimonio de Lety y Fermín mientras caminan por calle. Fermín le declara su amor. *Sonido ambiente de la calle y directo de los testimonios.
34. **35:18.** Tomas de Lety en su habitación, poniéndose una mascarilla. *Música de Paquita la del Barrio (Suena la canción "Invítame a pecar").
35. **35:36.** Carmen y Carlos comen en un patio de la plaza. Carmen habla de su historia de pareja. *Sonido ambiente de la calle y sonido directo de los testimonios.
36. **39:14.** Tomas de Carlos en una cantina. Testimonio de su infancia y su relación con las mujeres. *Música de local.
37. **40:08.** Testimonio de Carlos, habla sobre su primera experiencia sexual. *Sonido ambiente, directo (testimonio) Música sale de la televisión.
38. **41:18.** Carlos platica con otro hombre la relación con su esposa. *Sonidos ambientes y directos.

39. 43:33. Carmen y Raquel dialogan sobre su placer y cómo separarlo del trabajo. *Sonidos ambientes y directos.
40. 45:05. Testimonio de Ángeles sobre los clientes y cómo algunos han maltratado y matado a sus compañeras. *Sonido ambiente de la calle y sonido directo del testimonio.
41. 46:13. Secuencia. Ángeles y Esther están trabajando y un cliente le pide a Ángeles que vaya con ella hasta Zumpango. Cliente da testimonio sobre el sexo en la edad adulta. *Sonido ambiente de la calle y directo de los testimonios.
42. 47:24. Secuencia de Lety hablando sobre su cliente de ochenta y cuatro años. *Sonidos ambiente y directo.
43. 48:09. Visita de Lety a casa de su cliente de ochenta y cuatro años. *Sonidos ambiente y directo.
44. 49:31. Lety y su hija platican en su casa sobre el cáncer de mama. *Sonidos ambiente y directo.
45. 50:18. Testimonio de Carlos sobre el trabajo de su madre y de su padre (padrote). *Sonidos ambiente y directo. Imágenes del Metro Hidalgo.
46. 51:27. Secuencia en cantina, Carlos le canta a Carmen. Carlos habla sobre la infidelidad. *Música desde la rocola.
47. 53:22. Testimonio de Carmen sobre la ruptura de su relación. *Sonido directo.
48. 54:07. Secuencia de Lety en la lectura de cartas, habla sobre la enfermedad de su hija. *Sonido directo.
49. 56:42. Tomas de Lety adorando a la Santa Muerte. Después se encuentra con su cliente de 84 años. *Sonido ambiente de la calle y sonido directo. *Fade in* de música de percusiones y bajo.
50. 57:58. Tomas en habitación del hotel, Esther y Ángeles se están preparando para salir a trabajar, testimonios sobre la violencia en su profesión. *Sonido directo. Música de percusiones y bajo. La directora aparece reflejada en uno de los espejos.
51. 1:00:59. Esther y Ángeles recorren algunas calles de la Merced. Esther da testimonio sobre el miedo que siente de trabajar en la calle. *Sonidos ambiente de la calle y directo de los testimonios.
52. 1:02:34. Secuencia del bautizo de Esther, habla con su madre por teléfono. *Sonido ambiente y testimonios de ellas. De fondo se escuchan rezos.
53. 1:04:30. Secuencia del nacimiento del bebé de Lupe y salida del hospital. Recorre un mercado. *Sonido ambiente de la calle y sonido directo. *Fade in* de música de percusiones y bajo.
54. 1:06:50. Secuencia de Lupe durmiendo en la calle con su bebé. *Sonido ambiente de la calle. Se mantiene música de percusiones y bajo.
55. 1:07:28. Testimonio de Raquel, narra sobre las persecuciones de los hombres. *Sonido directo y ambiente.
56. 1:08:41. Secuencia de las protagonistas y otras trabajadoras sexuales esperando en la calle. *Sonido ambiente y música. Música intimista.

- 57. 1:09:45.** Funeral y misa de María Luisa. Testimonio de su hijo hablando de lo orgulloso que estuvo de su madre. Sonido ambiente y música. Música intimista
- 58. 1:11:38.** Testimonio de Carmen mientras barre la Plaza de la Soledad. Habla sobre su pertenencia a este espacio. *Sonidos ambiente de la calle y directo de los testimonios.
- 59. 1:12:38.** Secuencia de Esther y Ángeles, hablan sobre su relación. *Sonidos ambiente de la calle y directo de los testimonios. Directora pregunta fuera de cuadro.
- 60. 1:13:46.** Secuencia de Lety en su casa platicando con su hija. Lety le pide perdón. *Sonidos ambiente de la calle y directo de los testimonios.
- 61. 1:14:39.** Tomas de Raquel nadando en un río. *Sonidos ambiente de la calle y directo de los testimonios. *Fade in* de Raquel interpretando la canción "Esclavo y amo". Directora pregunta fuera de cuadro. La imagen se va en *fade out*.
- 62. 1:16:25.** Rol de presentación de personajes. Raquel graba la canción en un estudio. *Musicalizada con la canción de la secuencia anterior. Participación de la directora en *off*.
- 63. 1:17:49.** Sobre fondo sólido color perla y bordes difuminados a negro aparecen agradecimientos y créditos de salida. *Música.



Ficha analítica de *Tempestad*

Sinopsis de *Tempestad*

Tempestad (México, 2016, 105 minutos) es una película documental dirigida por Tatiana Huezo Sánchez. *Tempestad* posibilita abordar una película híbrida, compleja e inusitada en el paisaje vigoroso y en auge del documental contemporáneo mexicano, distinguida por una producción cuantitativa y cualitativamente importante que profundiza en problemáticas sociales y políticas, con un boom en reconocimientos internacionales, a pesar de ser producido a bajo costo y con el apoyo estatal, imprescindible, del IMCINE⁵⁴.

El periodista Víctor González, cuando entrevista a la directora, sintetiza la estructura medular de

Tempestad: "La película es una suerte de road movie que va de norte a sur del país⁵⁵".

En efecto, Huezo retrata bajo la formalidad del road movie, un viaje del norte al sur, es decir, a lo largo de México, filmando en Tamaulipas (Matamoros); Veracruz (Atzacán); Querétaro; Morelos (Centro de Reinserción Social de Atlacholaya); Quintana Roo; Ciudad de México; Puebla y Campeche. Esta realidad generalizada en México por la corrupción, impunidad y violencia se concentra en las historias independientes, ajenas una de la otra, de dos mujeres: Miriam Carvajal y Adela Alvarado. Ambas convidan testimonios teñidos de sufrimiento y desesperación por los laberintos de la injusticia. La primera, Miriam, fue sustraída de su trabajo en el aeropuerto de Cancún y trasladada a la Ciudad de



México, donde fue acusada injustamente de delincuencia organizada y tráfico de personas, para luego ser encerrada en una prisión en Matamoros, con un "autogobierno" ejercido por un cártel de la droga que se dedica a extorsionar a los familiares de los detenidos. Mientras que la coprotagonista Adela, una clown de circo, amenazada por su infatigable activismo, lleva hasta ese momento diez años buscando a su hija Mónica, desaparecida a la fecha.

⁵⁴ Del corpus analizado, *Agnus Dei*, *La plaza de la Soledad*, *LLDD* y *Tempestad* forman parte de esta ola trascendente. Valadez, Abril. (21.11.2017). "En Apogeo". Reforma. México.

⁵⁵ González, Víctor. (29.04.2017) "Las imágenes violentas nos adormecen". <https://www.milenio.com/cultura/tatiana-huezo-las-imagenes-violentas-nos-adormecen>. Milenio. México.

Tempestad está narrada a través de estas dos historias paralelas con una estructura dramática no clásica, la cual analizamos en 14 bloques de secuencias, incluyendo créditos de apertura y de cierre. Pongamos en contexto a dicho documental en la trayectoria de la cineasta.

Claves biográficas del cineasta

Con una trayectoria destacada en el cine documental, Tatiana Huezo Sánchez (San Salvador, El Salvador, 1972), salvadoreña-mexicana, egresó del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), donde ha sido docente. En 2004 realizó un máster en documental de creación en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Participó, con su cortometraje de ficción *El ombligo del mundo* (2001), en el 6º Festival Internacional de Escuelas de Cine, CCC, Ciudad de México, y en el 17º Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG), entre otros.⁵⁶

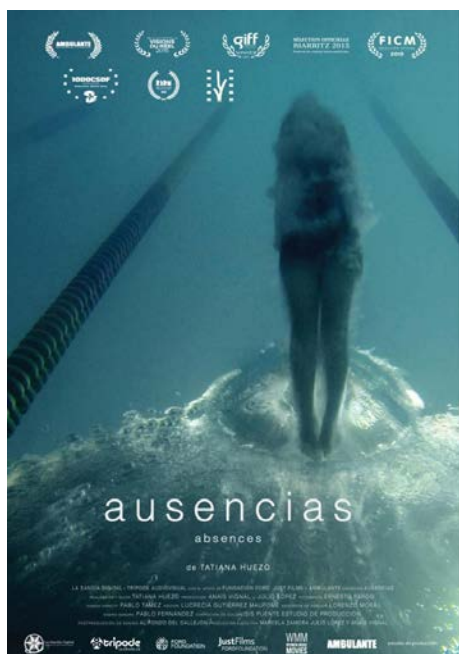
Su primer largometraje documental, *El lugar más pequeño* (2011), recorrió más de 50 festivales alrededor del mundo y ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales, entre ellos, Mejor Documental Realizado por una Mujer y una Mención Especial en el 9º Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM); Mejor Largometraje Internacional en el 17º Festival Internacional de Cine de Nyon, Visions du Réel, Suiza; Mejor Largometraje Internacional y el premio FIPRESCI en el 26º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina; Mejor Largometraje Internacional en el Festival Internacional de Cine Documental de Corea DMZ (DMZ DOCS); Mejor Largometraje Internacional y el Premio Verdi en el 54º Festival Internacional de Cine Documental y Animado DOK Leipzig, Alemania; y el Ariel a Mejor Largometraje Documental en la 54ª entrega de los premios Ariel, México⁵⁷.



Para el contexto de *Tempestad*, es indispensable citar su cortometraje documental *Ausencias* (2015), el cual fue parte de la Selección Oficial del 13º FICM

⁵⁶ Antecede en su obra escolar del CCC: *Tiempo cáustico* (1997, 10 min.)

⁵⁷ Directorio de realizadores mexicanos. <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/huezo-tatiana/>



y ganador del Ariel a Mejor Cortometraje Documental en la 58 entrega de los premios mexicanos. *Ausencias* es una especie de laboratorio, antecedente a nivel formal como temático, y sobre todo por su propuesta estética, dado el tratamiento de la problemática de la desaparición forzada. Este corto forma parte de una producción documental que aborda la problemática de la desaparición forzada en México, desde la memoria ciudadana, en un contexto activista; es una suerte de vanguardia estética que informa y sensibiliza al espectador sobre esta grave problemática y lo hace desde una perspectiva de género⁵⁸.

Desaparición forzada, o desaparición involuntaria de personas, es el término jurídico que designa a un tipo de delito complejo que supone la violación de múltiples derechos humanos y que, cometido en determinadas circunstancias, constituye también un crimen de lesa humanidad, siendo sus víctimas conocidas comúnmente como desaparecidos o, particularmente en América Latina, como detenidos desaparecidos (DD. DD.).

La figura jurídica sirve para juzgar los crímenes contra la humanidad cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, la constitución en 1980 del Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias, dependiente de la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas, y la resolución de 1983 de la Organización de Estados Americanos (OEA), resultaron en 1989 en la formulación de la primera sentencia de condena a un Estado por parte de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, sentando las bases para la Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas de la Asamblea General de Naciones Unidas de 1992, la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas de 1994, la tipificación universal en el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional de 1998 y la "Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas" de la Asamblea General de Naciones Unidas, cuya firma fue celebrada en París el 6 de febrero de 2007, estableciendo una serie de obligaciones universales jurídicamente vinculantes para los Estados signatarios.

Desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico propuesta por el presidente de México Felipe Calderón Hinojosa en 2006, hasta la administración de Enrique Peña Nieto en 2014, se han denunciado 22 mil casos de desapariciones forzadas según lo registrado en actas de las diferentes entidades del país comprendidas en el periodo de 2006 a 2014, víctimas que se suman a los

⁵⁸ <https://revistacodigo.com/cine/columna-tres-documentales-mexicanos-sobre-violencia/>

desaparecidos de las décadas de 1960, 1970 y 1980. En estos hechos algunos gobiernos estatales se han visto implicados en las movilizaciones vinculadas con el narcotráfico. Uno de los mayores actos de desapariciones forzadas cometidos a lo largo de ocho años de lucha contra el crimen organizado se perpetró durante el sexenio de Peña Nieto, suceso ocurrido en la madrugada del 27 de septiembre de 2014, donde resultó involucrado el presidente municipal de Iguala de la Independencia, Guerrero.

Se trata de estudiantes de la Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos", también conocida como Ayotzinapa, quienes fueron atacados por agentes de la policía municipal dando como resultado seis personas muertas y 43 estudiantes desaparecidos. El 7 de diciembre de 2014 se confirmó la identidad de los restos mortales de uno de los estudiantes desaparecidos, no habiendo claridad todavía acerca del paradero de los otros 43 normalistas⁵⁹. Después de la



desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en septiembre de 2014, se desarrolla una gran variedad de respuestas solidarias de parte del sector artístico y cultural. Las producciones audiovisuales han oscilado entre los registros urgentes y necesarios de las protestas y de los abusos de las autoridades, hasta la realización de obras de artistas y colectivos; por ejemplo, el Frente Autónomo Audiovisual, Alfredo Salomón, ha abordado las problemáticas de la originalidad y la repetición en las producciones artísticas, frecuentemente recurriendo a prácticas documentales y al reemplazo de fragmentos cinematográficos y mediáticos.

En concreto, Ausencias retrata, como *Tempestad*, dicha problemática cuyo personaje central es una mujer, Lulú (Lourdes Herrera del Llano) quien reflexiona, —voz en off, en el silencio de una casa vacía—, bajo la observación cinefotográfica de Ernesto Pardo, director de fotografía fetiche de Huezo. La ausencia la hace vivir en un limbo en el que también habitan el deseo, la esperanza y la lucha por encontrar vivos a su hijo Brandon, de ocho años y a su esposo, desaparecidos para entonces hace cinco años. Al analizar el contenido temático de *Tempestad*, podremos observar cómo se gesta en este corto (como en su primer largometraje *El lugar más pequeño*, 2011), el estilo formal de Huezo, plenamente autoral. Se reconoce el estilo de Huezo en mancuerna con su cine fotógrafo fetiche, Pardo, contemplando los espacios y las temporalidades (desde *El lugar más pequeño*) de sus personajes, frente a encrucijadas, generando atmósferas de reflexión, información para el espec-

59 La ONU pidió al gobierno mexicano esclarecer el caso calificándolo como "uno de los sucesos más terribles de los tiempos recientes".⁷⁶ [https://es.wikipedia.org/wiki/Desaparici%C3%B3n_forzada#M.C3.A9xico:_Guerra_contra_el_Narcotr.C3.A1fico]



tador. Se observa una interesante sinergia de la coproducción, dados los orígenes familiares de Huezo (México/El Salvador). Julio López en la producción, también de origen salvadoreño, es parte de un colectivo de creadores sensibles y activistas en el tema de la desaparición forzada, que participó en la coproducción de *El cuarto de los huesos* (Marcela Zamora, El Salvador-México, 2014), documental sobre las víctimas y su entorno familiar con el banco

de ADN de El Salvador, durante la posguerra. *Tempestad* forma parte y destaca como otras películas de nuestra filmografía en un paisaje de cine documental en la urgencia de la denuncia y la documentación de una cruda realidad sociopolítica en México. ⁶⁰

Condiciones de producción y distribución o contexto histórico

Durante la preproducción, la cineasta Tatiana Huezo se benefició de una serie de apoyos: Grupo Cuprum y Grupo Cleber; IDFA Bertha Fund-Foundation; Alter Cine-Los Cabos International Film Fest 2013; Gabriel Figueroa Film Fund Desarrollo. Huezo (becaria entonces del Sistema Nacional de Creadores-FONCA) realiza *Tempestad*, su segundo largometraje documental, con los productores Nicolás Celis y Sebastián Celis, junto a José Cohen, Joaquim Ziegler, Yvind Stauren y Jim Stark, con la coproducción de Cinephil, Pimienta Films, Cactus Film & Video, Bambú Audiovisual y Terminal. *Tempestad* fue apoyado con financiamiento del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y del Estímulo fiscal del artículo 189 de la LISR (EFICINE)⁶¹.

Lo que detona la producción lo abordamos con Huezo durante la entrevista realizada:

Alejandra Sánchez: [...] ¿Cómo nace *Tempestad* [...]? ¿Cómo te acercas al tema? ¿Por qué elegiste a estos dos personajes? [...] ¿Cómo fue que decidiste abordar dos personajes de estas características?

[TCG+00:01:00]

Tatiana Huezo: Sí, Adela llega después al proyecto. En realidad, el proyecto nace por Miriam por un encuentro que tuve con ella. Creo que fue un

60 López García, Luis Alberto. (20.03.2017). "El testimonio de un sistema podrido". <https://www.milenio.com/opinion/luis-alberto-lopez-garcia/el-septimo-rollo/el-testimonio-de-un-sistema-podrido>. Milenio. México. Proceso (10 abril 2016). pp. 70-73.

61 Catálogo Cinema México Producciones 2014-2016, Conaculta-Imcine, p. 96. Catálogo Cinema México producciones 2015-2017, p. 133.

año después de que había estado en prisión, casi dos años de haber salido de prisión, vino a casa, Miriam es una amiga, es alguien a quien conozco desde hace muchos años. De hecho es alguien que siempre quiso estudiar cine y nos conocimos ahora sí que jalando cables en el CUEC. Ahí nos conocimos, y desde entonces hace más de veinte años guardamos una amistad; es una amiga muy cercana y querida y luego por azares de la vida ella se fue a vivir a Cancún y yo me fui a vivir a España un tiempo. Y varios años después, cuando yo volví a México, tuve un encuentro con ella y me impactó mucho, tal vez el paso del tiempo en nuestras caras y en nuestros cuerpos de veinte años después.

[TCG+00:02:03] Pero sobre todo fue muy fuerte ver a Miriam muy enferma. Estaba muy deprimida, tenía un problema nervioso muy fuerte en la cara, un temblor que no podía controlar. Y su familia ya me había dicho, porque tardé en dar con ella, que estaba enferma, que había tenido un problema, que había estado en la cárcel, pero en realidad yo no era consciente del daño que tenía dentro, hasta que nos encontramos. Y, por ejemplo, no podía verme a los ojos. Fue muy impactante ver a Miriam después de su paso por la cárcel. Y no me atreví siquiera a preguntarle qué había pasado, era muy bestia cómo le vibraba la boca.

[TCG+00:03:01] Este fue el primer encuentro con ella y simplemente supe que había pasado algo muy terrible en su vida. Y después me llegó por correo una caja de papeles que ella me envió; ella escribe hermoso, es una poeta nata, y escribió una especie de diario muy abstracto y raro mientras estuvo en la cárcel y me lo hizo llegar, explicándome: "Esta soy yo ahorita" Y ahí me di cuenta lo qué había pasado, había mucha oscuridad en sus palabras, mucha emoción, pero sobre todo, sí, mucha enfermedad, mucho miedo. Después de leerlo, me acuerdo, que también fue muy fuerte, que me sudaban las manos, porque es alguien que estuvo siempre muy vinculada a mi vida.

[TCG+00:04:01] Crecimos juntas de alguna forma, somos muy iguales: de familias similares, de la clase media mexicana. Ella finalmente estudió historia en la UNAM. Pues era una cuata que estaba a la vuelta de mi casa; el terror que a ella le sembraron en esta experiencia.

Alejandra Sánchez: O sea, ¿ella estudia historia y después se va a trabajar a asuntos de aduana?

Tatiana Huez: No acabó la carrera de historia. Empezó a estudiar historia en la UNAM y después me parece que se enamoró, se embarazó, tuvo a Teo, sí, se fue. Ya no supe bien cuál fue su rompimiento con la universidad pero sí, es una chava que siempre quiso estudiar, una lectora así, muy sedienta de saber.

[TCG+00:05:01] Escribe muy lindo, de hecho uno de sus poemas fue el punto de partida para mí: del tono, de la tristeza, pero también de la belleza que debía de haber detrás de esta película. Y después de que me llegaron todos estos papeles, pues sí le hablé y le propuse volver a juntarnos en un territorio intermedio entre Cancún y México y nos vimos en Veracruz. Fue mi primer viaje digamos de encuentro sobre el tema, ya de la película, de investigación. Yo quería saber qué había pasado y nos encerramos en un hotel, muy barato, como tres o cuatro días. A estar juntas. A hablar. Y me contó lo que había pasado.

[TCG+00:05:59] Y bueno, también tiempo después le propuse que si quería hacer algo con esto, que si quería exponerlo, que si quería que hiciéramos algo con esta historia y me dijo que sí. Y entonces empezó el trabajo más profundo de investigación con ella misma, de saber más. Y empecé a pensar por dónde empiezo también, a plantearme una primera investigación del viaje que ella hizo. Entonces hice un primer viaje muy largo a Matamoros.

Alejandra Sánchez: ¿Con ella o sin ella?

Tatiana Huevo: Sin ella.

Alejandra Sánchez: [...] con Ernesto (Pardo), el fotógrafo.

Tatiana Huevo: Sí, con Ernesto.

Tatiana Huevo: Fue un viaje de varios días en autobuses, y pues ahí empezó a surgir también gran parte de la estructura narrativa de la película, y también de mirar mucho los paisajes y la ventana. Y el paisaje pasar.



[TCG+00:07:02] Y de mirar muchos rostros. Sí hice el ejercicio de viajar de Matamoros a Cancún y fue un viaje muy largo por todo el Golfo. También yo no era consciente de lo que significa el Golfo de México en este país, en este tiempo tan violento. Es, yo creo, una de las carreteras de trasiego, de drogas más fuerte que hay en México. Y una de las carreteras más violentas. Entonces en ese viaje que fue muy importante pues me topé con muchos

retenes, con mucha presencia policiaca y militar en los caminos y empezaron a surgir muchos de los hilos, que después se convirtieron en la película.

Tatiana Huevo: En el caso de Tempestad es eso. O sea, es un viaje que ella hizo y que yo reformulé y representé, y decidí representar en esta peli;

primero yo supe la historia, entonces, una de las líneas para encontrar la estructura fue el recuento de los hechos de lo que le sucedió.

[TCG+00:12:54] Desde que la agarran, desde el día cero, desde que la detienen en el aeropuerto, la sacan de su casa, se la llevan a la ciudad y luego la trasladan a un penal terrible en el norte de México, lo que vive en el penal, la salida del penal, que es un momento muy fuerte también y la llegada a su casa casi un año después, pues destruida ¿no? Llegar a su casa, en lugar de representar una liberación, era llegar al abismo. No se reconocía, venía enferma, no había visto a su hijo en todo ese tiempo, ya no tenía trabajo, ni marido; o sea, era llegar también a un lugar muy oscuro. Entonces por un lado así está contada la película desde el día que la agarran hasta el día que ella vuelve a su casa. Ese es como, digamos, oralmente, una primera estructura, pues sí, de contenido de la película.

En esos viajes de investigación la cineasta realiza un trabajo de campo, sin personajes, el cual se registra en una carpeta de fotografía fija. El título del documental, la paleta de colores y la estructura dramática de *Tempestad* se gestan durante estos viajes, como da testimonio la cineasta en entrevista. Así se construyó —a partir de la mirada subjetiva de Huezo—, el personaje de Miriam para el documental; también, de alguna manera, a partir de paisajes y a partir de esos lugares.



[TCG+00:31:04]

Tatiana Huezo: Sí, y son los ojos de Ernesto también. Él tuvo un viaje bien fuerte en esta peli y su mirada es muy, muy importante en la película porque realmente iba mirando desde un lugar, como si vinieras después de una batalla. Desde un lugar muy adentro, desde un lugar muy oscuro, desde un lugar como muy escondido. Y miramos juntos. Siempre miramos juntos. Pero él estaba muy conectado con la sensación que teníamos que contar cómo salió Miriam de la cárcel. ¿Cómo estaba su alma, su corazón, su cuerpo, su todo? Y Ernesto es un ser con una enorme sensibilidad también, muy, muy femenina, es alguien que le gusta, que necesita sentir para fotografiar.

[TCG+00:32:06] O sea, que se abre a eso, y eso es muy rico y siento que eso tiene la peli, tiene mucho de su mirada y de su estar a lo largo de este viaje. Entonces, pues claro, no es lo mismo subirte a un autobús y mirar la ventana o mirar a alguien, no sé, mirábamos a la gente dormida con las posiciones raras de los cuerpos, mirábamos una mirada ida o una mirada más triste o a

una mujer amamantando o las despedidas en las estaciones. Es decir, eliges el foco, es lo que te digo. Teniendo el mood claro de qué vas a buscar pues el foco era muy claro. Son los cuerpos más escondidos, las miradas más bajas. Y hubo una coincidencia en el primer viaje que hice en autobús que fue que por accidente lo hice en época de lluvia, por accidente.

[TCG+00:32:59]

Tatiana Huevo: Y eso fue con una claridad, desde que vi la primera tormenta y el primer vidrio mojado y el paisaje y ahí surgió el nombre, pero también ahí surgió el color de la película, la atmósfera de la película y el paisaje. ¿Cómo diré?: el paisaje emocional, o sea, el clima y la atmósfera de la película representan con mucha claridad el paisaje emocional del personaje. Ese primer viaje habrá durado una semana y nos llovió, además llueve fuertísimo en el golfo. Nos llovió todo el viaje, horas y horas de autobús y ver llover y los charcos y carreteras inundadas y esta es la película. O sea, no había la menor duda: la peli es azul y es oscura y debe tener nubes cargadas y las palmeras deben estar chuecas y movidas.

[TCG+00:33:59] No las palmeras de la playa con el sol tropical hermoso de México. También al que estamos acostumbrados.

Alejandra Sánchez: Sí, y estas casas como entre abandonadas y como de seguridad incluso.

Tatiana Huevo: Había varias casas abandonadas, pero te digo: ya era ir mirando para dónde voltearía ella, era ir conectados en un mood. Entonces todo lo derruido, porque es que ella estaba realmente destruida. Todo lo destruido nos jalaba, –si yo te enseñara la carpeta de fotos previa.



Tatiana Huevo: Son un montón de casas abandonadas, palmeras caídas y lluvia desde ese primer viaje donde iba haciendo foto fija. Entonces, había algo en lo abandonado, en lo solitario y en lo destruido, en las paredes caídas, en las grietas.

Tatiana Huevo: Así estaba ella.

Alejandra Sánchez: O sea, así se construyó el personaje para el documental, de alguna manera a partir de sus paisajes y a partir de esos lugares.

[TCG+00:35:04]

Tatiana Huezo: Y de su mirada, de cómo ella iba en este retorno. Sí, el personaje es eso, es el paisaje; son estas casas abandonadas; es este vendaval; estos vientos; y esta tormenta y estas carreteras inundadas —para mí—, eran sus lágrimas. Lloraba mucho Miriam, muchas veces no podía hablar y lloraba. Intenté ser lo menos melodramática en la peli, como de limpiar, de limpiar mucho porque ya era muy denso de por sí el todo ¿no? Pero Miriam es el viaje, el paisaje, sí. Así la construí. Así construimos el personaje. Y estas cosas abandonadas en el principio de la peli es Matamoros. También no pude ir a muchos lugares hasta el rodaje. Yo quería ir a los lugares donde hubiera huellas de enfrentamiento.

Alejandra Sánchez: Los hay poquitos. O sea, hay un muro como baleado ¿no?

[TCG+00:35:59]

Tatiana Huezo: Sí, sí, hay pocos. En este primer viaje de investigación encontré un par enfrente de una estación de trenes y unos bares como abandonados y balaceados.

Análisis *Tempestad*

Tras un arduo trabajo de preproducción en 2015, y rodaje complejo en junio de ese mismo año, Huezo en retrospectiva narra las condiciones que se reproducen en la problemática abordada.

Tatiana Huezo: Y luego para el rodaje fue como clave una figura en Matamoros que nos movió: un expolicia que trabajaba cerca de Gobernación y nos lo pusieron para cuidarnos. Y nos volvimos muy amigos y él es otra película, porque es padrísimo el documental, porque encuentras como tantas pelis en el camino. Pero él me dijo, porque la producción avanzó antes de que yo llegara. Y les dije "quiero entrar a la zona roja".

Yo tengo una adicción por la zona roja, eso además es otra cosa, o sea, no sé por qué me gusta tanto. Y les dije: "Quiero conocer la zona roja de Matamoros". Y entonces, Tania que era mi gerente y el equipo de producción me dijeron: "No es posible, es muy peligroso; además, a partir de las 6:00 p.m. hay que guardarse en un hotel. No, la noche no es viable en Matamoros y demás".



[TCG+00:37:07] Y cuando llegué al rodaje estaba esta figura, este policía, ex policía, que lo primero que me dijo es: "¿A dónde quiere que la lleve?" Y le dije: "A la zona roja de Matamoros". Y me llevó y me dijo: "Sí, nomás tengo que pedir permiso a los muchachos. Tengo que pedir permiso al cártel". Y ahí estaba, te digo que es otra peli ¿no? Él creció con ellos, él es de un barrio de mala muerte en Matamoros. Los conoce, fueron a la escuela juntos, luego los caminos, cada quien, pues uno se volvió sicario y otro se volvió policía. Y uno se volvió, o sea, la gente, ellos, que parecen de repente fantasmas, y que parece algo, son gente como nosotros que está ahí y que tuvo también otras circunstancias de la vida muy fuertes.



[TCG+00:38:09] Como sentir y descubrir eso, a través de él, y entonces él tenía sus claves para que nadie nos hiciera daño, nos molestara. Entonces fuimos —hay varias imágenes—, pero esta fábrica que sale en Tempestad —que era como una fábrica vieja o una pared de una bodega antigua, vieja, totalmente derruida, balaceada y demás—, es una zona a la que no se puede entrar, es una zona, pues, donde ellos trabajan. Sí y que es un punto de... ay, no sé cómo se le

llama, pues de venta, y de hecho, haciendo esa secuencia de esas paredes con metralla y de esos espacios, de hecho tuvimos un primer, yo tuve un primer foco rojo, así muy fuerte, pero yo me sentía muy segura con este hombre, pero, justamente, había una ventana de cristal totalmente ametrallada.

[TCG+00:39:00] O sea, no sé, se veían cien tiros en la ventana. Una imagen muy violenta y estaba justo rodando esa imagen cuando pasó alguien enfrente de nosotros y nos hizo una señal así de... hizo así como [sonido de disparos].

Tatiana Huevo: Sí, y fue así de... y claro, ni un alma en la calle más que nosotros, y fue así como de "está bien", será que tenemos que levantar la cámara y movernos.

Tatiana Huevo: Y me dijo: "Alguien lo mandó". "Pérame, es que no deberíamos de estar aquí, porque aquí hacen reuniones".

Tatiana Huevo: Era un estacionamiento, esa ventana daba al interior de un estacionamiento interior no sé qué. Y fue así como dije: "O sea, no, vámonos". Me dijo: "No, no, acabe su toma. Acabe su toma. Espéreme tantito. Voy a ir a hablar con ellos". Y fue así, no me dio tiempo ni de qué hablar con ellos ni que ni que hostias. O sea, vámonos.

[TCG+00:40:01]

Fue, pidió permiso, y le dijeron que sí, que podíamos grabar la ventana. Y yo inconscientemente estaba grabando un lugar en donde estaban reunidos, alguien de ellos. Y bueno, no debimos haber estado ahí, tal vez. Pero esas imágenes de lugares abandonados, son porque él me metió a esos lugares. Como que hay una cosa muy fuerte en Matamoros. Hay unos barrios donde viven ahora, unos donde vivían antes, donde no se puede entrar. Está como muy delimitada la ciudad. ¿Cuáles son las zonas seguras?, ¿cuáles son las zonas donde no?, y este está muy chiquito en la peli, pero algo pudimos atrapar, robar de los lugares donde ya no se puede circular, barrios donde ya no se puede andar.



Todo este trabajo se depura y se convierte en Tempestad, en un registro arriesgado y atípico de la vida cotidiana en Tamaulipas. Notablemente en la secuencia 5 Miriam Carbajal con Phantom ride, seguido de tomas fijas y en movimientos de puerto, cuartos de hotel, pasillos, baños con familias, terminal camionera con transeúntes, filas; Phantom ride con retratos de viajeros individuales y en colectivo, lluvia en carretera de día, luego de noche.

Al mismo tiempo la voz en off de Miriam, quien habla de su detención el 2 marzo de 2010, su traslado a la ciudad de México, arresto la Agencia Federal de Investigaciones, fotógrafos, Ministerio Público acusada por Instituto Nacional de Migración por tráfico de personas; de ahí al arraigo, se media-tiza; el abogado de oficio le explica que está entre lo que se denomina "pagadores" (chivos expiatorios); habla con su hermana para que la saque; cumple 80 días en arraigo para traslado al penal de Matamoros; esposada, cubierta de la cabeza la ingresan; custodia la alecciona; en el patio intimidada por aproximadamente 25 hombres con armas largas, la hincan con cara a la pared y se presentaron como territorio del cártel, prisión de autogobierno bajo su mando, tarifa de estancia por 5,000 USD, tortura por turnos (golpes con tablas), no recuerda números; piden datos de familiares para extorsionar; le presentan hoja con nombres de sus familiares, incluyendo su hijo; el golpe en la cabeza la noquea; cuando despierta tiene el diente roto en un cuarto oscuro donde distingue rostros de mujeres, con calor sofocante; alguien le dice que la que llega abanica a las demás, que se quite la playera durante horas hasta que alguien más llegue, ahí hacen del baño paradas; tras días la llevan a otra



celda donde hay una anciana sin dientes, desnuda, muy flaca que le grita que dejen dormir, llora fuerte y alguien la calla para no hacerlas enojar; se queda dormida y un carrito la despierta, grita “rancho” con trastes, regresa la anciana, se sienta a su lado, la mira, le da café y la mitad de su pan.



La premier de su segundo largometraje documental *Tempestad* (2016), genera una cosecha de reconocimientos tanto en el extranjero como a nivel nacional.

Tempestad ha participado en varios festivales de prestigio internacionales. Tuvo su premier en el 66 Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale), y fue ganador de una mención especial dentro de la categoría del premio Caligari, de la sección Forum. Ha obtenido reconocimientos como el Tim Hetherington en el Sheffield Doc Fest, Inglaterra 2016; Mejor Documental en la edición 20 del Festival de Cine de Lima, Perú 2016; Mejor Documental Festival Internacional de Cine de Sofía, Premio UNESCO 2016. La película también recibió una mención especial en DocumentaMadrid, España. Y destacan los premios obtenidos por Pardo, en cinematografía, con notable uso de cámara en mano: ARRI Amira en DOK Fest Múnich, Alemania; Mejor Fotografía Camerimage Film Festival.⁶²



Mientras que a nivel nacional, *Tempestad* es parte de la Selección Oficial del 14° FICM, México y recibe el Premio del Público a Largometraje documental mexicano en 2016.⁶³ y el Premio del Jurado Joven en la plataforma mexicana en el 5° Riviera Maya Film Festival, México.

Participa en el vigésimo Concurso de Video Documental Premio José Rovirosa 2016 en la categoría Mejor Documental Mexicano.

⁶² <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/huezo-tatiana/>

⁶³ Catálogo 14° Festival Internacional de Cine de Morelia, octubre 21-30, 2016, pág. 109.

Y arrasa en la premiación de la AMACC, con las nominaciones a los Arieles⁶⁴, lo que la ha convertido en la primera mujer en recibir el premio Ariel a mejor dirección en la historia del cine mexicano y, atípicamente, por un largometraje documental; también obtuvo Ariel por Mejor Sonido. El reconocimiento se extiende a nivel iberoamericano con nuevas redes como los Premios Fénix por Mejor Música, Mejor documental y Mejor Fotografía.

Este documental, pese a su gran éxito en festivales, no necesariamente llega a las salas de cine comerciales. *Tempestad* logra su pre-estreno en la Ciudad de México en el Festival "Ambulante", Gira de Documentales entre marzo y abril 2016⁶⁵, luego comienza su circuito de exhibición el 24 de noviembre de 2016 en Cinépolis Diana dentro de la 61 Muestra Internacional de Cine, de la Cineteca Nacional⁶⁶. Y logra salir al circuito propiamente comercial el 19 mayo 2017.

Entre las respuestas positivas de programadores (festivales) y críticos de cine de distintas generaciones como orígenes geográficos, nos conlleva a ubicar a *Tempestad* como una película autoral, con ciertos rasgos activistas⁶⁷. El destacado crítico de cine Carlos Bonfil comentó al respecto cuando se preestrenó en la muestra del Festival Ambulante:

Otro trabajo estremecedor es *Tempestad*, documental mexicano de Tatiana Huezo (*El lugar más pequeño*, 2011), recuento testimonial a dos voces sobre las desapariciones forzadas en nuestro país y la creciente complicidad de las autoridades judiciales y los cárteles de las drogas para secuestrar, chantajear y torturar física y psicológicamente a las víctimas y a sus familiares, confinando por tiempo indefinido a las primeras en cárceles totalmente controladas por la delincuencia organizada, o simplemente desapareciéndolas. El documental en México como formidable herramienta de denuncia

64 Nominaciones a Mejor Película; Mejor Música Original; Mejor Guion Original; Mejor Fotografía. Ver AMACC.

65 Catálogo "Ambulante" 11 edición, Gira de documentales, México 31 marzo-14 abril 2016, pp. 106-107.

66 Programa de la 61 Muestra Internacional de Cine, México, 11-28 noviembre 2016, pp. 18-19; Bonfil, Carlos. (17 noviembre 2016). "La Muestra Tempestad". <https://www.jornada.com.mx/2016/11/17/opinion/a10o1esp>. La Jornada. México; Crítica. (18.11.2016). <https://www.milenio.com/cultura/tempestad-historia-de-una-herida-mexicana>

67 Véase una muestra de la nueva crítica en: Díaz de la Vega, A. (16.05.2017). "Tempestad, o las formas en la tormenta". *El Universal*. México. <https://www.eluniversal.com.mx/blogs/alonso-diaz-de-la-vega/2017/05/16/tempestad-o-las-formas-en-la-tormenta>; Pérez de Acha, G. (01.04.2016). Horizontal. México. <https://horizontal.mx/tempestad-un-documental-sobre-el-miedo-y-la-impunidad-en-mexico/>; Hernández Escobar S. (01.04.2016). "Tempestad, impunidad al descubierto", Gatopardo. México. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tempestad-tatiana-huezo/>; Ramírez Carrasco, G. (11.05.2017). *Iconica*. México. <http://revistaiconica.com/tempestad-tatiana-huezo/>; Paz, R. (19.05.2017). *Iconica*. México. <https://www.forbes.com.mx/tempestad-la-poetica-la-pesadilla/>. Forbes. México.

permanente; también, y así lo demuestra la directora, como una firme y muy novedosa expresión artística⁶⁸.

Por lo tanto, es necesario indagar en la estructura narrativa de *Tempestad*, a través del análisis de sus personajes, su trabajo de guion, elaboración de entrevistas, puesta en escena y puesta en cámara.

Ya hemos documentado el acercamiento al tema de trabajo y a los personajes en *Tempestad*. A través de la entrevista realizada con Huezo, analicemos, ahora, cómo durante la producción surge el proceso de trabajo tanto técnico como creativo, particularmente con las entrevistas a las dos coprotagonistas: Miriam y Adela.

Alejandra Sánchez: En el reto de tener voz en off tan potente y que la puesta en cámara no fuera literal, sino fuera buscada a través de evocaciones y de figuras retóricas.



[TCG+00:08:12] Hay una estructura dramática muy clara.

Tatiana Huezo: Realmente suelo preparar mucho los proyectos. No, no, tal vez es inseguridad, es como un método de trabajo que encontré desde la película anterior con el que estoy muy casada y que necesito. Necesito investigar mucho, necesito entrevistar mucho. Antes de hacer la película no grabo, no grabo sino que estoy

con la gente. Entonces tuve varios encuentros con Miriam, varios, varios.

Alejandra Sánchez: ¿No grabas ni siquiera audio, Tatiana?

Tatiana Huezo: No.

[TCG+00:08:59]

Tatiana Huezo: No, no grabo porque luego, técnicamente, no tengo equipo para grabar tampoco ni me voy con alguien. Como que hay una etapa de la investigación que, para mí es muy importante como conectarme muy fuerte con la otra persona y la hago sin distracción técnica alrededor. Con Miriam fue así, con Adela también. Además de que con Adela tuve que ganar

68 Véase: *Ambulante*, 31 de marzo-2 de junio. Sedes y sinopsis: www.ambulante.com.mx; Bonfil, C. (10 abril 2016). "Ambulante, segunda década". *La Jornada*. México. <https://www.jornada.com.mx/2016/04/10/opinion/a06a1esp>. Crítica. (11.04.2017). <https://www.milenio.com/opinion/varios-autores/voces-ibero/justicia-para-todos>

la confianza de ella, de su familia y lo último que llegó al circo fue una cámara y un micrófono. Sí, trabajo así, entonces después sí hago muchas notas.

Hago muchas notas. Hice este viaje con mucha foto fija. Yo soy más de foto fija. Como que la imagen fija es también el punto de partida para mí, incluso de líneas narrativas o de atmósferas. Entonces, sí hay un trabajo muy fuerte de foto fija, de viaje, de recopilar notas y de haber entrevistado previamente y luego me encierro a escribir.

[TCG+00:10:01] Ese es mi método que hasta ahorita he hecho. Ahora tengo muchas ganas de cambiar, de hacer cine directo. De olvidarme de escribir y de encerrarme a nada; pero con la peli anterior y con esta, me encerré a escribir tal vez seis meses.

Alejandra Sánchez: ¿Como un guion?

Tatiana Huezo: Con todo lo que tenía.

Tatiana Huezo: Tengo un tratamiento cinematográfico que es una especie de guion en donde hay una estructura dramática, planteada, a partir de todo lo que yo sabía ya de Miriam. Y de esta estructura narrativa, que es un viaje del norte al sur, que es muy concreto. O sea, de arriba para abajo y también el recuento de los hechos pues sí era cronológicamente. Tenía esas tres herramientas para la estructura: El viaje, el recuento de los hechos de Miriam, en donde yo tenía muy ubicado cuál era el clímax, cuál era como el punto de quiebre de todo lo que ella vivió y eso era para mí el corazón de la película y a partir de ese corazón en cuanto a la historia de Miriam se genera el resto de la estructura, con estos dos elementos que te digo: el recuento de los hechos y el viaje.



[TCG+00:11:12] Y con este rompecabezas, con estas tres cosas claras, hago una estructura y como que siempre necesito saber una estructura dramática o un dibujo antes de rodar. Entonces con esa estructura dramática me fui a rodar y eso está en un tratamiento en papel y es como un ejercicio que me sirve mucho, que me clarifica mucho, no ir a rodarlo todo, sobre todo eso. También yo creo que ser un poco editora me ha llevado a eso, alguna vez edité una película con 200 horas de material y fue un trauma, fue durísimo. Y como que este trabajo previo me obligaba, se vuelve muy fácil el foco de qué estás buscando.



[TCG+00:12:04] Y el foco hacia el descarte. Hacia lo que no sirve, lo que no está dentro de tu atmósfera, dentro de la historia o dentro del mood emocional o sensorial que estás buscando.

Alejandra Sánchez: ¿Qué hay en esa estructura dramática?, ¿cómo la elaboras? ¿aristotélicamente? o ¿es un planteamiento en donde este es el personaje, que persigue una meta o que nos va a contar un viaje? O sea: ¿cómo está elaborada la estructura dramática de *Tempestad*?

El *découpage* arroja 14 secuencias, incluyendo créditos de apertura y cierre. Estos son sobrios, en fondos negros, con música original de Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman, interpretada con piano, cello, acordeón y violín tuxteco.

La segmentación por secuencia del *découpage* ya posibilita describir la estructura dramática de Huevo. La historia de Miriam, la base e inspiración de su película, se trata en siete secuencias a lo largo del documental. Su historia es continua, desde las primeras cuatro secuencias de arranque: 2, 3, 4 y 5. Después de créditos iniciales, la secuencia 2 nos presenta de golpe la voz en off de Myriam en fondo negro, mientras narra su descripción del "pozo" (zona de castigo) donde fue injustamente retenida. Al tiempo aparece el título de la película: *Tempestad*.

En entrevista, Tatiana nos explica cómo decidió la estructura tripartita del viaje de Miriam.

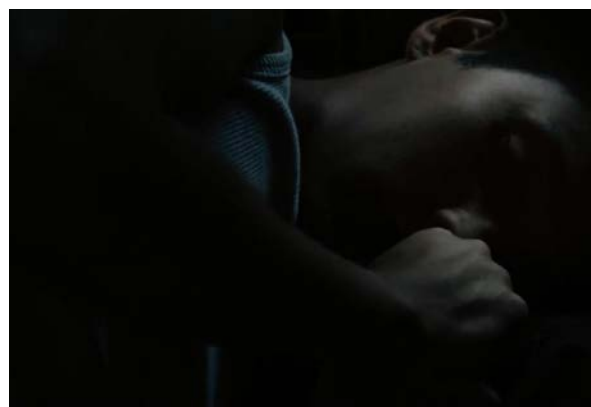


[TCG+00:13:57] En todo este recuento de los hechos yo ubiqué, había varios momentos muy fuertes, la llegada es muy fuerte, entonces, para mí es muy rico el planteamiento desde el principio de la película, que es cómo llega una persona a este lugar en donde no hay uniformes, en donde la mandan llamar los jefes y la sientan y le dicen: "Aquí, si quieres sobrevivir tienes que pagar tanto semanalmente". Y era muy rico todo el recuento de los hechos. El corazón de la película, te digo,

un momento que siento que, además, en ella ha sido un antes y un después, un parteaguas en su vida es la muerte de Martín. La muerte de un chavito migrante que ella presencié en la cárcel. Y esa muerte era el silencio. Siempre en la investigación, en mis encuentros con Miriam que hablábamos de ese momento, ella no podía verbalizarlo.

[TCG+00:14:54] Y siempre supe que ahí había algo muy fuerte, y en el rodaje me atreví a volver, era un corazón fantasma en la estructura dramática de la película. Pero yo sabía que había algo muy fuerte ahí que yo tenía que intentar volver a tocar para ver si ella lo verbalizaba. Y en el rodaje sucedió. Entonces ese corazón intuitivo, digamos, que yo tenía sobre la muerte de, yo ya sabía que era la muerte de un migrante, pero no sabía cómo había sido el recuento. O sea, ese momento tan terrible, ni lo que había significado en su vida, porque en la investigación era un silencio brutal, su cara vibrando y un silencio y un desviar la mirada y un algo que ella todavía no había procesado. Que siento que lo empezó a procesar justamente en la entrevista, ya en el rodaje. Entonces ese fue el corazón y estaba ubicado en un punto.

Se trata, efectivamente, de la secuencia 9 Miriam Carbajal. Planos medios y enteros fijos y en movimiento con truenos de fondo, pastizal y árboles se agitan con viento fuerte. Plano medio de un jovencito mientras llovizna y vende impermeables plásticos en carretera. Retrato de un hombre en una comida. Retratos en autobús. Phantom ride una mujer viajando en cajuela Van. De pronto pasamos al lado de un hombre desnudo mientras deambula en carretera. Phantom ride observacional desde el autobús. Plano de un joven dormido en el asiento. Retoma el montaje al joven que vende impermeables. Plano del exterior de marisquerías en carretera. Una camioneta parada con un hombre sacando algo de su carga abierta. Planos de hombres trabajando con cables en postes de luz en la carretera. De nuevo planos de llanos y árboles con vientos que se agitan, Phantom ride. Es patente que estas imágenes evocan al joven Martín. La voz en off de Myriam relata un recuerdo de Juanita corriendo como loca, mientras choca contra paredes. Leo era su fuerza, lo imagina, con miedo que no la reconozca. Se habitúa, justo cuando un vocero le avisa que su abogado está en locutorios. Lo pierde de vista y buscándolo da con un pasillo donde hay un muchacho de 17 años, migrante, amarrado de manos; la miró. Myriam pregunta su nombre: Martín, le dijo. Una puerta se abre, alguien lo jala; se hinca y alguien alza las manos y con la tabla le pega. Cierra los ojos y cuando los abre Martín estaba ya ensangrentado y muerto. Mira al hombre que lo golpeó que no tiene nada en los ojos. Myriam reconoce cuerpos apilados y se siente rota.



Huezo, en entrevista, contextualiza el orden en que decide narrar el viaje de Miriam, a través de las metáforas de estos incesantes Phantom rides, retratos de viajeros, momentos en carretera enigmáticos y cotidianos.

[TCG+00:15:56]

Tatiana Huezo: La detención, la llegada a la cárcel, la vida en la cárcel, la fractura en la cárcel que la obliga, además, a mover el pensamiento y decir: "¿Cómo voy a sobrevivir aquí? ¿Me va a pasar lo mismo que a Martín?" Entonces se empieza a plantear pasarse del otro bando. O sea, se empieza a plantear: "¿Cómo negocio con estos para yo sobrevivir? Para salvar el pellejo, porque no quiero que mi hijo crezca sabiendo que a su mamá la mataron en un penal del norte de México". Muchas de estas palabras no quedaron en la película, pero era su gran terror. Luego está el regreso a casa. La estructura dramática es esa: hay un desenlace, hay un cierre, que es el retorno a casa; está este corazón que te digo, tan doloroso y que marcó un antes y un después en su vida y que le sembró un miedo brutal, entre otras cosas que le pasaron en la cárcel. Y el principio era como, pues el principio, el día que te detienen.

[TCG+00:16:59]

Hay una secuencia de inicio en donde está contado dos veces de la película, a nivel de estructura. Empiezo con la salida. Porque la salida es muy emocionante y me la contó dos veces. Me la contó, una vez como triste, como de algo terrible que significa: "¿Cómo me voy con toda esta carga y con todos estos muertos a mi casa?" Y me la contó otra vez como alegre, como el lado emocionante de la salida. Y entonces decidí empezar con la salida, que era un gancho finalmente, que era un gancho para invitar también al espectador, a decirle: "Vamos a ver algo que te va a interesar", ¿no? O sea, empieza con una emoción arriba, padre.



Huezo genera así suspense, por la forma circular dramática de relatar con la voz en off dos veces la salida de Miriam. Se trata de la secuencia 3 Miriam Carbajal, donde vemos una casa destruida, zapatos abandonados, exteriores de un barrio, bardas, calles vacías marginales, con apenas transeúntes, una estación de tren, una estación camionera con retratos de transeúntes, entre militares. La voz en off relata su liberación, recuerda que había toque de queda en Matamoros, por la aparición de 72 migrantes en una fosa clandestina en San Fernando. Recuerda cómo emprendió su regreso, sin dinero, a Tulum en autobús. Este suspenso se resuelve en la penúltima secuencia, la número 13 con Miriam flotando en el cenote.

Tatiana Huezo: Con un suspenso, sí. Finalmente, a mí me interesa mucho poder construir historias que puedan también meter al otro, al espectador. Meterlo en un viaje, y la estructura es fundamental para eso. La estructura dramática.



[TCG+00:18:04]

Entonces de esa forma hablo de la oralidad, del recuento de los hechos verbales porque es la base de la película. Entonces esa era la base absoluta, y después había que construir la imagen. Y la imagen, pues



era el viaje. Fue lo primero que hice; después de este primer encuentro con ella en Veracruz, dije: "Quiero ver. Quiero ver de dónde salió". Luego ningún taxista me quiso llevar a este penal y no fui. Nunca fui al penal. Nunca fui, tuve miedo. Tuve miedo. Este es otro tema. El miedo en esta peli, y en mi propia vida, que tuvimos que separar. Como superar muchos momentos fuertes, mi miedo y de parálisis.

Tatiana Huezo: En este primer viaje lo intenté hacer, pero había toque de queda todavía en Matamoros. Las calles eran muy solitarias.

[TCG+00:19:01]

De hecho, es a los pocos meses que empecé a rodar, y la forma de llegar ahí era con un taxista y los taxistas son un territorio realmente controlado...

Tatiana Huezo: Por el narco y por un cártel. El territorio alrededor de la cárcel y bueno, el interior, pues ahí está la película. Y cuando el primer taxista al que yo le pedí que me llevara me dijo que ahí no, que no era recomendable acercarse a esa zona, le hice caso. Decidí no hacerlo. Finalmente, tampoco era algo indispensable para mí, ni en la imagen, ni en la película ¿no? Yo trabajo a partir de la evocación, es algo que me encanta. Tengo tiempo experimentando con la dislocación o, ¿cómo decirlo? Con la construcción a partir de dos discursos independientes.

Esta dislocación, justo es una característica del documental mexicano contemporáneo. Huezo trabaja a partir de la dislocación de dos imágenes distintas en *Tempestad*; por ejemplo, en los mercados, mientras Miriam está contando de

cómo se vivía ahí adentro en el penal, como si fuese una pequeña ciudad, y de pronto vemos a la gente de los mercados limpiando. Nos referimos a la secuencia 7 Miriam Carbajal, donde a través de un Phantom ride de día, vemos el retrato de un bebé: duerme junto a su madre joven. Autobús arriba a terminal de día. Pasajeros descienden. Planos de un cuarto cutre con cama tendida. Una portera anciana en el vestíbulo del hotel. Otra mujer hace limpieza. Corte a un mercado pseudovacío, sus pasillos, locales cerrados, pocos transeúntes, comedores; descarga de mercancía; pescaderías, barcas en puerto descargan entre la gente y pájaros. Plano ventana al mar con rejas. Planos cercanos de fileteado de pescado. En plano completo un hombre avienta sobras a pájaros. Retratos individuales de mujeres con mallas y gorras en la cabeza limpian pesca. Planos cercanos limpiando camarones. Retratos colectivos de empacadora, de mujeres. Hombres trabajan con maquinaria en barcos. Otro plano de un hombre mientras limpia pescado. Mientras desfilan estas imágenes, escuchamos la voz en off de Miriam quien prosigue su relato: ve la luz del día, sale del "pozo" (zona de castigo y tortura) y sus compañeras, que han pasado por ahí, le regalan jabón, pasta, cepillo. La anciana, Juanita, le regala playera limpia y la incita a bañarse, llamándola "cochina".

La buscan y la llevan a la zona de hombres, recuerda el letrero: "Vosotros que entráis aquí, abandonad toda esperanza". La Santa Muerte está pintada del tamaño de tres pisos. Hombres limpios y arreglados se distinguen en una mesa, son los jefes. La sientan y le explican su derecho de piso, que hará limpieza del penal en lo que se comunica su familia. Empieza a limpiar en el área de mujeres, la cual parece como una vecindad con 160 presas, no hay rejas, sin uniformes, sin policía y música de rocola por un peso.

La gente es muy alegre. Un grupo de prostitutas arregladas van a la "Población", zona donde están los hombres, con tiendas, restaurantes, cantina con cerveza y botana, mercado normal, una zona de tatuadores. Se trata de una cárcel de frontera con muchos presos centroamericanos y de otros países. Da los 5,000 USD y les piden 500 USD semanales por protección y seguir con vida. Cumplen su promesa; la capataz le advierte que nada se le puede perder, que nadie roba, o la mandan al "pozo". La mantienen viva por los pagos.

Conoce un contador, amable, secuestrado, que ejerce, mientras pasa con su séquito de cuidadores, la "Troca", cobrando en cada celda. Todo cuesta y se resuelve con dinero. Si no pagan, la pasan mal; son sirvientes, sicarios, son los que torturan. Para Miriam se desvanece lo sórdido; mira sus zapatos. Juanita, la más dulce de las mujeres, tan sólo con 47 años, la adopta; reproducían Lamento de amor de Rigo Tovar; cantaba y lloraba a diario. Miriam le cuenta que de niña le amputaron una pierna. Juanita le decía: "Nunca vas a estirar la pata".

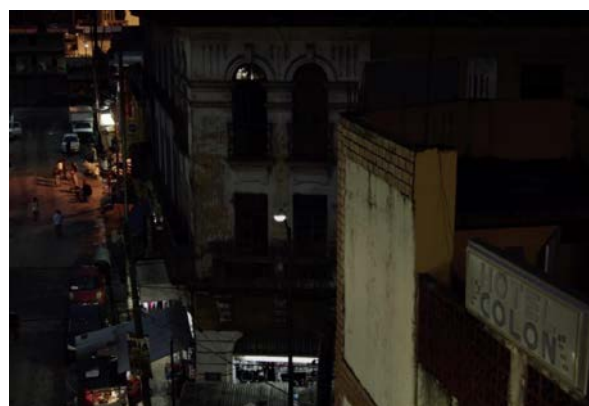
Huezo tiene un trabajo de investigación en campo, de la mano de entrevistas cronológicas con sus protagonistas.

Pero, sobre lo que hablabas de los mercados, en un segundo viaje, yo quería encontrar cosas que evocaran a la cárcel, y se me ocurrió ir; fui a visitar hoteles y mercados a lo largo de este camino. Pero ya no fui a Matamoros, me daba mucho miedo ir a Matamoros. En parte el miedo que Miriam me había transmitido era muy grande, muy, muy grande, y yo tenía paranoias al principio; era un tiempo muy (cuando hice la peli), muy fuerte, con los teléfonos intervenidos. Yo entré en paranoia.

[TCG+00:28:10] Le ponía un masking a mi computadora, porque decían que te veían, teniendo otros protocolos de seguridad. Cuando acabé la peli, estaba muy fuerte también descubrir que, efectivamente, hay toda una cosa de...

(...) Tatiana Huezo: De espionaje muy fuerte. Pero bueno, en este otro viaje que hice, me fui a hoteles muy baratos, hoteles de mala muerte, en la zona roja de Tampico. Entonces encontré este primer espacio que hay en la película de que era un hotel de prostitutas en donde ella está hablando de la Santa Muerte. Hay una descripción de un espacio que es este primer hotel muy barato en Tampico. Luego hay otro hotel en Veracruz y viajando por la costa paré en Alvarado que está adelantito de Veracruz y como que esa, mi investigación, es caminar.

[TCG+00:29:07] Yo decía: dónde hubiera comido yo o dónde, si yo no traía un quinto. Me fui al mercado de Alvarado. Descubrí estas naves donde pelan camarones las mujeres. Cuando entré a la primera dije: "wow". Era muy vivo. Luego fui a otro mercado increíble que no me acuerdo dónde es. Veracruz, es el puerto. Y finalmente algo de la vida de ese mercado me llevaba, o pensé que evocaba la vida en la cárcel. Que es muy dinámica, muy rica, que no está ahí la tragedia tampoco. Como decía, hay un mercado y hay un pollero y hay una cantina y te sirven tu botana. Y las chicas se arreglan y se van a la zona de los hombres. Hay una vida muy rica ahí.





[TCG+00:29:58] Y cuando empecé a estar en estos mercados fue muy rico. Pero por ejemplo, la secuencia de los camarones en el montaje fue cuando juntamos todas estas manos pelando, justamente está en el momento donde ella habla del dinero en la cárcel y fue muy padre, evoca a algo como de monedas o algo así, como de dinero, como de morralla... no sé.



(...) Tatiana Huezo: Entonces pues también hay toda una combinación de la intuición de lo que yo iba buscando en este viaje; y luego, en edición, al intentar construir y encontrar los elementos para representar la imagen, fue una búsqueda muy intuitiva. Y creo que la base y la clave es que yo iba muy conectada, y yo molestaba mucho a Ernesto, al fotógrafo, lo jalaba todo el tiempo como en la oscuridad.



En entrevista, Huezo explica cuál es el proceso creativo para llegar ahí, a esta dislocación entre lo que aparece visualmente a cuadro y lo que se escucha vía voz off.

Tatiana Huezo: Tenía este viaje que hice una primera vez y luego hice un segundo viaje. En este viaje, también era muy obvio, muy básico, ella (Miriam) salió, tomó su primer autobús en la estación de autobuses de Matamoros y de ahí era Ciudad Victoria y luego era Tampico, una

parada en Veracruz y de Veracruz, también hubo una parada en Coatzacoalcos que al final no quedó, y la llegada.

[TCG+00:21:06] Era un trayecto muy claro de norte a sur. Ella paró a comer en un par de mercados que ni siquiera me dijo cuáles eran. O sea, comió en las terminales. Estuvo en varias terminales. Paró una vez a dormir en un hotel. Y ahí sí yo me di la libertad de imaginar este retorno.

La mirada subjetiva de Huezo reinterpreta en soporte audiovisual cómo pudo haber sido el viaje de Miriam.

Tatiana Huezo: De ver a través de sus ojos, porque lo que sí era muy claro era la sensación con la que ella volvió, y la sensación en la que, un año después de haber salido, ella guardaba todavía dentro el terror, el ensimismamiento, de no poder salir como al mundo. Entonces, en este primer viaje, yo descubrí, no sé, tres terminales de autobuses que dije: "Aquí, estas hay que contarlas". Las carreteras, los retenes, la presencia militar y policiaca a lo largo del camino y descubrí un mar de rostros de este país hermosos para enamorarte.

[TCG+00:21:59] Y descubrí que la película no era de Miriam. O sea, en este viaje me di cuenta que la película tenía que ir más allá de Miriam. Y descubrí también que los rostros iban a ser muy importantes, que tal vez iba a ser más poderoso no vincular el testimonio al rostro de ella, sino a muchos rostros a lo largo del camino.

Y también integra plenamente a Adela, quien alterna con Miriam hasta la secuencia 6 Adela Alvarado. La clown activista, si bien es coprotagonista en paralelo a Miriam, aparece de forma no lineal hasta la sexta secuencia, un poco más de 30 minutos. Adela pareciera estar a cuadro "tarde". ¿Por qué Huezo irrumpe con su editora así? Vemos en un plano entero un caballo con truenos al fondo; una adolescente rubia de pelo largo en medio plano; carpa de circo a plano entero. Interior carpa instalando desde el interior. Plano entero de un camper, al final entra la voz en off de Adela.



Una mujer instala una mesa; plano medio como retrato. Voz en off, Adela se presenta, mamá de tres hijos que no se dedica al circo, pero les gusta que sea payaso, toda su familia se ha dedicado al circo; cuenta del papá, se crio en el circo, como sus anteriores generaciones; sus ensayos. Retratos de mujeres y niños en el camper; Adela y niños entrenan (calentamiento, acrobacia) en carpa; evoca recuerdos de sus caídas; su proceso para tipo de personaje, cómo construyó un payaso elegante como el de su papá. Adela, voz en off, y a cuadro entrena con niñas y otra joven mujer. Habla sobre el amor a los hijos, amamantarlos, cuidarlos, verlos crecer. Observamos en distintos planos a mujeres con niñas, afectuosas.



[TCG+00:40:58]

¿Por qué decide integrar a Adela? ¿Por qué no contó la historia sólo Miriam? ¿Cuál fue la necesidad, en términos quizá dramáticos, de integrar a este nuevo personaje?

Tatiana Huezo: Fue una vez que yo empecé a dibujar la estructura. En este encerrón que te digo que siempre suelo hacer.

Tatiana Huezo: Para empezar a buscar la estructura. Era muy potente la historia de Miriam, era muy oscura y yo pensé que necesitaba, intuía que no se iba a sostener, que era demasiado oscura, demasiado terrible, demasiado triste y no sé, también tal vez era una necesidad mía de buscar otra voz y de buscar luz, algo de luz.



[TCG+00:42:06] De inyectar algo, aunque es una historia terrible también, terrible.

Tatiana Huezo: Pero sí, me di cuenta que tenía eso; tenía el recuento de los hechos, tenía el viaje, tenía todo el testimonio de Miriam y también sentía un temor, ya hablando de cómo contar el cuento, de que el viaje tampoco se sostuviera. De que el hecho de estarnos moviendo todo el tiempo llegara a cansar y que le hiciera daño a la película, y tanta oscuridad. Entonces decidí buscar otra voz.



Constatamos en nuestra experiencia espectral que, estando Adela a cuadro, en la Secuencia 6, la vemos y oímos por primera vez, con toda esta vida familiar en el circo; quizá dramáticamente es un poco más dulce, más amoroso. Aunque la historia de la pérdida de Mónica es absolutamente

dura, Huezo efectivamente busca esta función dramática en Adela, una suerte de contrapeso dramático, a pesar de la gravedad del caso. De forma tardía, el suspenso resuelve lo ocurrido a Adela, en las secuencias 10 y 12. Antes hemos observado la etapa del viaje de Miriam, secuencia 11: Phantom ride autobús con planos de retratos de pasajeros, en una zona tropical boscosa, un retén,

personas que esperan, policías que deambulan entre autos. Mientras la voz en off relata cómo le afecta lo que vivió con Martín. Piensa en el hombre. Su familia no tiene más dinero para pagar. Miriam piensa en trabajar para ellos, para lograr volver con Leo. Logra salir de su celda, llega con tatuadores y usa la misma aguja, algo de miedo se había ido. Habla con una mujer, cabeza de la organización, y la visita para cantar con guitarra en su celda. Le avisa que si pertenece deja de pagar cuota, haciendo cosas que no se creía capaz. Entra a una iglesia católica y ve hincado al torturador fervoroso y en una banca carga a una niña de dos años. Se obsesiona con este padre de familia que mata gente y continúa su vida. Imagina qué cosas haría para sobrevivir. Miriam narra desde sus pensamientos, en retrospectiva, en voz alta.

En la secuencia 10 una serie de escenas se suceden; la carpa de circo se agita con viento, niñas corren, mujeres fijan con martillos los pilotes de la carpa mientras llueve, las niñas observan. Tomas del interior del circo; ventanas con lluvia; niña en camper recostada mira a través de la ventana. Con lluvia policías con impermeables y semicubiertos del rostro entre autos; sólo pies de cateo (retén). Adela con adolescente rubia beben de tazas en un camper. Mientras contrasta este transcurrir de la vida cotidiana, con la voz en off Adela cuenta cómo un martes, a Mónica con 20 años de edad, se la llevaron. Se despidió de su papá para ir a la Universidad. Supusieron un accidente, esposo la busca.

Regresa tarde y avisa que no hay noticias ni en trayecto, ni en hospitales. Adela, como chapulín con sus otros hijos, no los ve. Familia se moviliza. Jesús Martín Contreras, compañero de la carrera, se mantiene comunicado. Remarcada situación en perspectiva. Tras días piden rescate con amenazas. Buscan a la Agencia Federal de Investigaciones para enfrentar secuestro por su reputación y se instalan en su casa, con restricciones de llamadas, ni de recibir a nadie. Se quedan seis meses, retenidos, sin investigar ni ver a nadie. En alternancia con Miriam, hacia la secuencia 12 Adela Alvarado, en Phantom ride la cámara sigue a un ciclista. Phantom ride desde autobús, desde lugar conductor, mucha neblina en carretera. Planos de anochecer del cielo, de torres de cableado. Retrato de Mónica al lado de Adela con niña y bebé. Zapatos de una niña pequeña. Rubia adolescente camina en llano. Adela se coloca su maquillaje de payaso.

Carpa de noche exterior. Adela en arlequín, voz en off de Adela. Relata tras varios años de buscar a su hija, 10 años de lucha dolorosa con mentiras, extorsión de autoridades. Como han recopilado información de que se trata de una red de personas, Jesús, su compañero, la entregó y se la llevaron hijos de judiciales. Como la Agencia Federal de Investigaciones, cambia de nombre, pero son los mismos. Piensan que la prostituyen, los enloquece la idea; pero que hay una pequeña luz, que va a llegar... añoran que la encontrarán.

Salieron de su casa, han vivido varias temporadas ocultos como delincuentes, amenazados de muerte por judiciales, el hijo secuestrador. No tiene miedo y siguen buscando. Dice que la está esperando y no parará hasta que regrese.

Huezo conoce a Adela, bajo la consigna de ubicar a la madre de un desaparecido. En entrevista nos relata su vínculo con la activista, clown.



[TCG+00:43:02]

Tatiana Huezo: Es durísima, sí. Yo quería buscar una mamá que estuviera buscando un hijo desaparecido; también había hecho Ausencias hace poco, que es un corto que habla de la búsqueda de una familia donde desapareció un niño y un marido. Y de una mamá buscando a su hijo; fue muy fuerte encontrarme con esa historia también. También desde el ser

mamá. Es algo que se quedó pendiente en mi vida.

O sea, yo quería, quería entrarle a esto. Entonces era cómo fue, quién es esta voz, quiero que sea otra mujer y quiero que sea una mamá que esté buscando a su hija, a un desaparecido. Y entonces igual, trabajando con organismos de derechos humanos y demás llegó la historia de Adela a mis manos. No la historia de lo que le había pasado, sino una historia de payasos que habían venido a la Ciudad de México, payasos de toda la República habían venido a la Ciudad de México a una marcha para reclamar por una muchacha desaparecida.

[TCG+00:44:06] Y que al frente de la marcha iba una mamá payaso. Así llegó la historia y dije "wow". O sea, no hay imágenes de esa marcha ni nada, pero yo quería saber quién era la mamá payaso. Yo ya estaba buscando a esta mamá. Y entonces di con ella. Di con Adela, y, me enamoré de Adela, y de su cordura y de su claridad y de su distancia a la locura que significa estar en medio de esta cosa cerebral tan terrible, tan de la incertidumbre, de la búsqueda de un hijo desaparecido. Entonces, el hecho de que ella tuviera esa distancia me gustó mucho. Yo ya había trabajado, te digo, antes en otro cortometraje con este tema.

[TCG+00:45:02] Y me había tocado entrevistar a varias mamás que no podían siquiera verbalizar y que estaban todavía muy adentro del dolor y del trauma.

Tatiana Huezo: Entonces esa fue la primera clave que me dijo: aquí hay una posible construcción importante de la historia y del personaje; y luego estaba el circo atrás. Que era maravilloso y que era la luz que yo buscaba. O

sea, siento que el circo tiene mucha luz, los niños, todos sus sobrinos, todos los entrenamientos. Este lado del personaje ¿no? Tenía la vida cotidiana que era el no viaje, el no road movie. Era una oportunidad para detener el viaje. Y en una vida cotidiana tan rica como el circo. Tuvo que ser así porque, para bien de la peli, ella no podía llevarme a su casa.

[TCG+00:45:59] Ella tiene un protocolo de seguridad muy fuerte. Nadie sabe dónde vive hasta la fecha. Y entonces, ella me pidió, ella aceptó darme su testimonio, entrar en esto y a mí se me ocurrió que fuera en un circo. En un circo donde ella no vive, pero donde vivió muchos años y un circo familiar. Toda su familia, tiene muchos hermanos, todos tienen circos y finalmente decidí este circo. Costó mucho entrar porque tienen miedo y porque el mundo circense es súper...

Tatiana Huezo: Gremial, cerrado, complicado. Y, finalmente, también a lo largo de mucho estar, tocar la puerta y demás, me abrieron la puerta, y los quiero mucho, nos volvimos familia. La protagonista de mi última película es una niña del circo; sí⁶⁹.

[TCG+00:47:00]

Tatiana Huezo: De hecho, sí, son parte de mi vida realmente. Muy fuerte; y pues era padrisima la vida cotidiana en el circo. Tenía tantos elementos cinematográficos narrativos ricos que fue indudable ³/₄muy rápido³/₄, que era Adela. En la estructura siempre fue un problema esta segunda historia. Entre que yo era insegura, y también con esta intuición de que necesitaba esta voz y esta luz para poder contar la historia de Miriam en *Tempestad*. Pero desde mi estructura escrita era imposible interrumpir como el primer acto de la película de Miriam, y es hasta que empieza la vida en la cárcel. Cuando ella sale del pozo, de este cuarto donde la meten de bienvenida para decirle: "Aquí mandamos nosotros. Ya sabe quién manda. Si no quieres volver ir al pozo las reglas son estas".



[TCG+00:48:03] Entonces el primer recuento de la historia de Miriam hasta ese punto no se podía interrumpir. Y era muy tarde; es el minuto treinta o cuarenta, no sé. Es muy tarde. Y desde el papel, como yo ya sabía el testimonio de Adela y empieza contando su vida en el circo, le hacía mucho daño desde el papel interrumpir este primer acto: Miriam. Y dije: "Me vale". O sea, no va a ser una estructura perfecta ni clásica.

69 Huezo_ficción_2018_06_07_Reforma

Lo importante es muy con el estómago ir sintiendo. No hacerle daño a lo que por núcleo es fuerte. Y decidí que empezara donde tenía que empezar, que es justo al final de ese primer acto y a partir de ahí se teje paralelamente. Una vez que estuvo editada la peli y demás, y la mostré a gente, yo nunca pensé que iba a haber una confusión.

[TCG+00:49:02] Hay quien cuando la mostré la primera vez, me dijo: "Oye, pero, eh... pensé que era Miriam, Adela, porque la voz en off... como nunca la vemos", y la primera vez causó confusión a más de dos personas este hecho de que a ella sí la veía. Pues a ella quería verla. O sea, sino sí iba a ser una confusión. Entonces era muy evidente que había que verla.



Y después de saber quién es ella, y su mundo, y lo que sucedía ahí, las voces al final se mezclan porque ya no necesitas verla. Al final de la peli las voces ya van mezcladas, pero nunca pensé que fuera a haber una duda de que eran dos personajes. Y esa fue otra de las cosas, pues, de los retos que uno asume de decir: "Pues, el que no le entienda ni modo". O sea, ni modo, no voy a ser complaciente. Alguien me dijo de poner letreros y no me gusta.

En entrevista, Huezo reveló así el "andamiaje" que sostiene su estructura narrativa en función de incluir a Adela. En efecto, el montaje es alternado entre las secuencias 7, 9, 11 y 13, dedicadas a Miriam (antes de créditos de cierre), con las secuencias 8, 10 y 12 focalizadas en Adela y su familia. Hay diferencias cruciales en la continuidad, la duración dedicada a cada mujer, como número de secuencias dedicadas a Adela; es decir, sólo cuatro. Es importante subrayar que la edición fue hecha por Lucrecia Gutiérrez Maupomé y la propia Tatiana Huezo. Sin embargo, hay un hilo conductor en el tratamiento de ambas mujeres: la voz en off de ellas mismas con sus respectivos relatos.

Se cuestiona la directora: "¿Qué aporta el uso de la voz en off para transmitir esta angustia? Gracias a la voz puedes asomarte a una persona y percibir sus emociones. Ayuda a atrapar al espectador. Desde el principio supe que Miriam no aparecería en el cuento, y que la voz sería el único elemento que nos acercaría a su carácter".⁷⁰.

Pero en el caso de Miriam, ella nunca aparece a cuadro. No la vemos, sino a través del viaje de norte a sur, por analogía con las docenas de rostros que documentó Huezo durante el rodaje. Excepto en la secuencia 13 Miriam

70 González, Víctor. (29.04.2017) "Las imágenes violentas nos adormecen". <https://www.milenio.com/cultura/tatiana-huezo-las-imagenes-violentas-nos-adormecen>. Milenio. México. Entrevista.

Carbajal ^¾cuyo Phantom-ride nocturno nos lleva al amanecer de carretera^¾, alternan con retratos de mujer, hombres dormidos y otros rostros despiertos. Salto a un plano en movimiento de una línea blanca de asfalto. Corte a un plano frontal del mar y su oleaje. Un niño a cuadro en playa, en close up. Un cuerpo flota. Planos acuáticos con ramas y piedras en el fondo. Del fondo tomas de la superficie del cenote con luz, ahí Miriam flota bañada de luz, visiblemente tiene una sola pierna. Es ella, lo ha mencionado apenas en la secuencia 7. Miriam, voz en off nos cuenta que un mes después de lo de Martín, le conceden su salida. Oímos grillos. Habla de su sensación de felicidad y tristeza. De cómo pasó de manos de la policía a manos del cártel; así de fácil.

Ya sola, con su hijo en casa, se encierra con temor de ser arrestada, levantada. No podía llevar a Leo a la escuela. Tiene temblores por nervios. Durante meses duerme abrazada a él, con miedo. Se percata que lo contagió, se resiste. Cierre música de fondo con piano, cello, acordeón, violín tuxteco.



[TCG+01:02:11] ¿Cómo desarrolló la última imagen del cenote donde está Miriam flotando? La secuencia 13 del final, en su producción resume, sintetiza, el proceso creativo, hasta ahora explorado en la obra de Huezo. En entrevista nos explica cómo narra cinematográficamente el "abismo" de la protagonista: un espacio cilíndrico, pero de calma, de salvación, de liberación.

Tatiana Huezo: El proceso también está en el papel. Yo, o sea, en mi (no) guion, en mi escaleta, en mi tratamiento cinematográfico, el final de la película no es cómo cuento el final ^¾que era la llegada de Miriam a su casa^¾. Era muy difícil representar eso, yo no podía ir a su casa: decidí no enseñarla a lo largo del camino; era como romper. Por algún momento pensé en verla al final y rompía la magia que tenía este viaje y toda la cosa evocativa.

[TCG+01:03:08] Porque estuve en su casa y pensé en armar una secuencia ahí; la descarté. Y finalmente era una cosa muy subjetiva, era: ¿yo cómo represento un limbo? Esa era mi pregunta. ¿Cómo represento un abismo? Ella está en un abismo. La llegada a su casa fue un abismo. En esta investigación y en este viaje dije: "Voy a ver algo debajo del agua, algo turbio y quiero verla flotando". Fue una imagen que... son imágenes que invento de alguna forma. La imagen de ella flotando boca arriba está en el papel. Y quería ver, por ejemplo, en mi viaje a Veracruz; alguna madrugada nos fuimos al puerto Ernesto y yo y había unos barcos inmensos.



[TCG+01:04:01] Donde dos barcos chiquitos, lo agarran y lo traen al puerto, lo remolcan, esa era una imagen, era una imagen para el final también. Ella flotando, una ballena gigante de barco y dos barcos ayudándolo a venir al puerto y el abismo para mí era como el fondo del mar; algo turbio. De hecho, hicimos imágenes en foto fija y así está representado en el papel, en este estudio de fotos. Y luego cuando ya me fui a un scouting antes de rodar, para

ver en qué parte del mar rodaba, para ver qué barcos, y qué tal se cayó lo de los barcos. Se cayó el mar cuando entré con un buzo y una GoPro y vi que el Mar Caribe, a pesar de ser tan transparente, es súper turbio y la imagen no era buena. Era imposible flotar en el mar.

[TCG+01:04:58] Este buzo, que fue clave, era un tipo un poco alcohólico, es un buzo desde niño de ahí de la Riviera Maya, cuando me veía así como muy frustrada de: "No sirve. No sirve. No es el mar. No es el barco" o "La lancha no sirve". Yo me disponía a flotar y era pésimo y él me grababa. Yo estaba experimentando encontrar esta imagen del final. Él me dijo: "Usted lo que está buscando es un cenote". Me dijo el buzo: "¿Usted quiere que se vea clarito y que no haya olas para que pueda flotar? Usted está buscando un cenote".

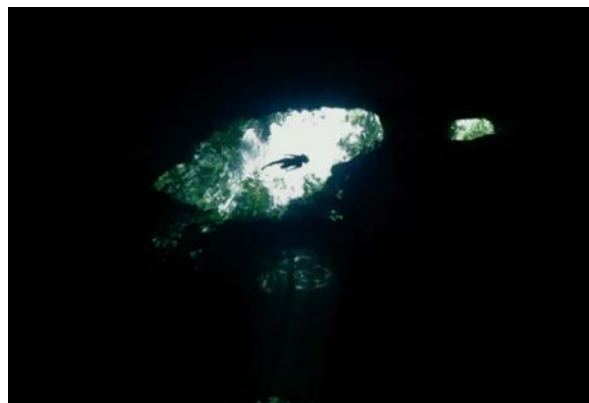
Entonces me llevó a un cenote. Me llevó a muchos cenotes, pero me llevó al segundo cenote que vi, que él bajó y que no tenía la altura suficiente para el plano abierto; él me dijo: "Vamos al Pit" que es uno de los cenotes más profundos. Tiene 140 metros de profundidad y "A ver si ahí le sirve la toma".

[TCG+01:05:58] Pues ahí vamos al Pit. Estuve como una semana con el buzo. Él y yo. Así recorriendo cenotes y demás. Vamos al Pit, me dispongo a flotar, va con la Go-Pro, me trae la imagen toda movida y toda horrible. Y veo la imagen y le digo: "Este es el final de mi película. Esta es la imagen. Qué bueno que venimos aquí".

Tatiana Huezó: Es como un regreso.

Tatiana Huezó: Es como un regresar a la luz. La luz está allá arriba. Al final esa imagen; eso yo no lo sabía, o sea, para mí era ella flotando adormecida. Eso era. Pero cuando ya vi el hoyo de luz y demás, pues, te digo, estás conectada también en una búsqueda muy intuitiva de algo y también era muy claro que la toma era de abajo para arriba, y que ella está regresando y que la luz está allí y que vamos hacia la luz.

[TCG+01:07:01] O sea, aunque la historia es tan oscura. Entonces, para acabar el cuento del cenote, ya que vi la imagen, este tipo me dijo: "¿No quiere usted ver la nube que hay allí abajo?" Y le digo: "¿Cuál? ¿Cómo? ¿Cuál nube?" "Hay una nube ahí abajo. A 50 metros hay una nube, a 50 metros de profundidad". Y entonces sonaba tan bonito la nube ahí abajo, digo: "Pero ¿a qué te refieres con una nube?" Me dice, "es una nube de polvo que flota [...] ³/₄ y que se estanca a 50 metros de profundidad". Y dije, "A ver, tráigame la nube". Y cuando me trajo este bosque muerto, niebla flotando, también toda movida y toda así, dije: "Wow, o sea, wow, aquí hay una secuencia muy hermosa para cerrar esta peli". Y luego ya tuve que convencer a Nico, mi productor, de rodar este cenote.



[TCG+01:08:00] Este cenote y no otro. Era muy caro y complicado. Es un cenote en donde la luz entra sólo a las 12:00 del día, cuando es cenitalmente, y entonces esos 140 metros, que es una gran cueva interminable de fondo, se ilumina durante una hora. Y en esa hora hay 50 buzos de todo el mundo: suizos, alemanes, franceses, que van sólo para ver ese espectáculo visual en esa hora, de 12:00 a 1:00. Y cerrar el cenote era imposible, porque era muy caro. Y ya, no sé cómo Nico lo logró. Me intentaron persuadir, convencer de todas las maneras: "Inventa otro final. No es tan importante. Güey, la peli va a ser potente". Al final lo pude hacer con un fotógrafo que no es Ernesto, con Emiliano Villanueva que es fotógrafo de deporte extremo y buzo y demás.⁷¹

[TCG+01:09:02] Y fue difícil bajar a esa profundidad y demás sin burbujas, con un sistemas de no burbujas que es peligroso el rebreather. En fin, todo para poder tener esta imagen; fue muy importante atraparla. Cuando el productor la vio y demás y vieron el final de la peli montada, fue como: "Qué bueno, qué bueno que lo hicimos". Entonces, a veces hay que ser muy tercos cuando tienes ahí una imagen en la cabeza que hay que atrapar. Estuvo bien hacerlo.

En el caso de *Tempestad* hemos documentado, en parte, cómo Huezo usa con su propio método el guion para cine documental. En la entrevista, Huezo deja claro que la prueba está dada en papel como un guion. Primero prueba en papel, para decidir si cortaba el testimonio y/o dilatava un rato el testimonio de Miriam.

⁷¹ Fotografía: subacuática: Emiliano Villanueva. buzo de rebreather: Peter Broger. efectos visuales: Humberto Zamorate Lugo. Efectos visuales adicionales: Marco Hernández Calvo, Víctor Gómez.

[TCG+00:50:07]

Tatiana Huevo: Desde el papel ya sabía que ahí iba a haber una bronca. Que no era tan, como que dije: "A ver cómo le hago en edición [...]" Cuando llegué a edición, efectivamente, esa bronca que yo ya sabía ³/₄ que era empezar tan tarde la historia de Adela ³/₄, estaba allí, y fue una de las cosas que tuve que asumir y que dije: "Es así". Es más dañino empezar la historia antes y debilitar este primer acto tan contundente de la historia de Miriam.

[TCG+00:50:59] Y siento que eso está muy rico también. O sea, como poder seguir tus intuiciones y seguir y eso era un de ellas: No interrumpir ese primer acto y, después, no clarificar que eran dos personajes distintos con algo demasiado obvio. Entonces, pues yo empiezo presentando al personaje: "Me llamo Adela".



Tatiana Huevo: Y para mí era muy claro. Para mí era muy claro y decidí no volverla más fácil para el espectador; sí fue como, al final de cuentas, también tuve que asumir: es una peli que habla sobre la pérdida. Es una película que también habla de dos mamás. Es una película sobre el miedo y sobre la impunidad en este país. Son dos voces que son dos espejos.

[TCG+00:51:59]

Tatiana Huevo: Son dos espejos que se miran en donde los dos espejos han sido víctimas absolutas del sistema de justicia de este país y de la policía. Entonces, como que yo también dije: no es una misma historia. Son dos historias diferentes. Son dos historias paralelas, pero es una misma historia de lo que está pasando en este país.

Tatiana Huevo: Sí, es una misma condición de impunidad, de injusticia y de miedo.

[...] **Tatiana Huevo:** Y de pérdida, sí. Y dije: "No, no importa". "Si no se entiende con una claridad absoluta y si no es una estructura muy clásica, asumo la peli como es y aposté por eso. Incluso, sin que alguno de los productores estuviera totalmente de acuerdo, he tenido la enorme suerte de que respetan mucho mi chamba.

[TCG+00:53:04] Que eso es una suerte enorme también. Y algo muy valioso en el cine independiente, y en el documental, que no te impongan de repente: este tener que voltear o hacer cosas y demás.

En el proceso de trabajo creativo que realiza para hacer el documental, Tatiana Huevo hace un uso paradójico de la entrevista. Por un lado, documenta desde su trabajo de campo, de investigación y guionismo claramente la voz narrativa de sus dos protagonistas. Por otro lado, ficcionaliza ³/₄ hasta cierto punto ³/₄, por estimular los testimonios, ponerlos en escena, conducirlos. Así lo reflexiona y apunta en la entrevista que realizamos.

Tatiana Huevo: No sé si son herramientas de ficción. La entrevista es una herramienta de ficción donde ya tú diriges el recuento de los hechos, la cronología. Para mí, la entrevista es una herramienta de ficción. Porque es una gran manipulación también, desde qué preguntas, en qué orden haces las preguntas.

[TCG+00:54:04]

Tatiana Huevo: Es un estímulo, y, entre comillas, una [...] manipulación, pero sí, tú estás buscando una emoción donde sabes que la hay y haces un camino para llegar a ese punto emocional de la mejor forma posible. Otros elementos o cosas que implementé ³/₄ digamos que no sé si tienen que ver con la ficción o no, pero que implementé ³/₄ para construir la estética de la película, por ejemplo: está controlado el color de una forma importante. Todos los asientos de todos los autobuses no son chirriantes y cambiaba yo un autobús por otro y son verde oscuro y azul. No había amarillo ni rojo y eso sí fue una búsqueda y llevábamos tapas de asientos. Controlamos. Cuando no nos servían los asientos los poníamos y cambiábamos el color.

[TCG+00:54:57] Me fui a Pino Suárez, al mercado de ropa usada, me acuerdo que tenía tres maletas enormes de chamarras grandes, de camisetas de los colores que yo quería en la película. Y cuando no me gustaba el color de la ropa de alguien lo cambiábamos.

En *Tempestad*, hay un proceso creativo de producción con una gestión precisa de los aspectos estéticos, estilísticos, de una zona del documental a través del uso de la paleta de colores.



Tatiana Huevo: Mi camino empezó en la fotografía y luego, por azares de la vida, tuve que separarme de ahí, pero todas mis historias parten de la imagen y del color. Es algo que me puede mucho, que me seduce, que me fascina y lo manipulo y controlo todo lo que puedo. Entonces, esas cosas están controladas. Otros dispositivos más fuertes ³/₄ tal vez el más fuerte ³/₄, son los personajes a lo largo del camino. Los rostros a lo largo del camino.

[TCG+00:55:57] Para hacer un tráiler y buscar dinero pues ya iba con mi cámara de foto fija, pero de la 5D y entonces, yo muy decente, iba pidiendo permiso. Volví a hacer ese viaje de una parte del camino para hacer el tráiler. Que yo ya sabía que el viaje iba a ser la película y demás.

Entonces pedía permiso para rodar rostros. De Tampico a Veracruz, que fue un trayecto que hice para el tráiler. Y pues cada permiso que yo pedía a cada persona de: "Señor, me deja mientras usted, usted no se mueva, siga normal, soy fotógrafa, voy haciendo imágenes del camino". Ni siquiera les contaba del todo. Estoy buscando una película y tal. Entonces me pasó que la gente se peinaba o las mujeres se pintaban los labios o se ponían muy tiesos o muy derechos. Y no servía nada el material.

[TCG+00:57:01] Y empecé a no pedir permiso. O sea, al tercer autobús dije: pues pido perdón. O sea, en lugar de pedir permiso pido perdón y si me mientan la madre o me dicen que no, pues claro que no voy a usar esa imagen. Tenemos como 300 releases de esta película. Era la misión más difícil, además en este tiempo donde todo paga derechos de imagen y donde se ha vuelto tan difícil hacer documental y atrapar, sí, lo que está ahí. Porque si no te dan los derechos se puede volver algo muy complicado legalmente.

Entonces, cuando llegó el rodaje ya sabíamos que no íbamos a pedir permiso, que nos íbamos a atrever a. Primero encontré como el mecanismo, para poder coleccionar muchos rostros. Entonces el mecanismo era no pedir permiso, esperar las primeras dos horas de viaje, ir haciendo paisajes y cosas con una cámara muy pequeña que parecía de foto fija, pero que es una cámara increíble con la que hicimos toda la peli que es 2k.

[TCG+00:58:09] Entonces la gente se aburría de vernos. De repente tomábamos a alguien que iba dormido, o alguien que iba distraído, ya con tres horas de ir en el viaje y que no decía nada. Había otros que no decían nada. Ahora, conseguimos los primeros autobuses; yo tenía a cinco o seis extras. Bueno, les llamo extras. Gente que encontramos, que conseguimos en las terminales de autobuses que les pagamos el viaje, que sabían que estaba haciendo una película y que yo necesitaba rostros en el camino. Entonces, era rodar su rostro. Y por ellos empezábamos. Se subían al autobús normal, iban en el mismo trayecto, pero era gente a la que yo ya le había contado qué iba a hacer en el autobús.

[TCG+00:59:01]

(...) Tatiana Huezo: No, que ya sabían que yo iba a grabar en el autobús.

(...) Tatiana Huezo: O sea, nadie sabía del resto de pasajeros que yo iba a grabar en el autobús, pero en la terminal de autobuses encontraba a gente,

cinco o seis por cada autobús, a los que les decía: "Le voy a pagar el pasaje".

Tatiana Huevo: Contratar los hacía mis cómplices, eso fue clave. Entonces yo empezaba por ellos y simplemente iban de viajeros. Entonces, te digo, las primeras dos horas íbamos rodando los paisajes, obviamente teníamos ya permiso de la línea de autobuses, del chofer, etcétera. Entonces, empecé rodando paisajes, al chofer, por las ventanas, parte de la gente del crew que iba también sentada en el autobús. Y entonces, al principio toda la gente nos veía. A las tres horas fue como qué hueva nos dan.



[TCG+01:00:01] Y a las tres horas yo empezaba a rodar al primer pasajero, que era un cómplice. Y al cuarto pasajero, y la gente veía que el cuarto pasajero no decía nada, y la gente, normal, los pasajeros, normal, veían que nadie reclamaba, por eso no se atrevían a reclamar. Es como México, es un poco así también. Eso era como todos se dejan, o no se dejan, como nadie dice nada, pues, nadie y sí, claro que tuvimos reclamos.

En cuanto alguien me reclamó apagué la cámara, pedía una disculpa y esa toma quedó desechada, pero quien no me reclamó, cuando acabé el plano, le explicamos. Había alguien comisionado para explicarle, para enseñarle su imagen; cada gente vio su imagen y el comisionado estaba para explicarles qué estábamos contando y para adquirir su permiso. Incluso muchos que iban dormidos, cuando despertaban, pues teníamos que, con mucha vergüenza, confesarles que los habíamos rodado dormidos.

[TCG+01:01:05] Y que estábamos haciendo esta peli y que había muchos rostros en el camino, y pedirle permiso para usar su imagen dormido. Fue muy rico poder hacer ese trabajo así. O sea, no me robo tu imagen ni nada. El que decía: "Yo no le firmo nada y no confío en ustedes y tal", por supuesto que inmediatamente quedaba descartada esa imagen.

Pero fueron los menos, fíjate. Y entonces sí hubo una estrategia porque para el tráiler ya me había pasado. Una estrategia de un mecanismo que implementamos para poder rodar tantos rostros a lo largo del camino, que para mí eran México y era muy importante tener esa colección de rostros.

Eso fue de los dispositivos más complejos y no sé, qué otras cosas, tal vez en el circo, pues si le salía mal, ella pedía una toma dos, toma tres. Esas cosas que hacemos normalmente.

Un aspecto crucial en la narrativa de *Tempestad* es la banda sonora, uso de la voz en off, diálogos, música original, sonidos ambientales, escalas sonoras, naturaleza del sonido (directo, grabado). La relación imagen sonora-imagen visual es (a)sincrónica. Por ejemplo, el uso del tema musical "Xochipiltzahuatl", violín e interpretación de Carmelo Gaspar Hernández, quien aparece a cuadro en la secuencia 4 Miriam Carbajal. Entre Phantom rides en autobús, retratos de pasajeros, patrullaje, retenes, observamos viajeros: a un señor camionero interrogado, otra chica interrogada, un electricista cuestionado. Voz en off Miriam continúa su relato: recuerda su vida antes de ser arrestada; cuarto de Leo su hijo; planes futuros; se suspende su voz en retén con tres interrogados. Escuchamos esta música de violín, la cual proviene, sólo por un lapso de sonido, directo del violinista instalado en un comedor, en un paradero carretera con comensales y servicio.



La puesta en escena de Huezo depende del uso de la voz en off. Fue una decisión muy importante ya que Miriam no sale a cuadro, a cámara. ¿Por decisión propia? Huezo responde en la entrevista:

Tatiana Huezo: Le hubiera gustado. Hay una imagen de ella en la peli.

[TCG+00:23:04]

Tatiana Huezo: Sí. No hay lip sync. Soy a veces un poco radical, como que me pongo algunos retos, me gusta, es lo que todavía hace que me suden las manos cuando trabajo. Sólo grabé audio. Eso sí, está su respiración. Se siente tan cerca ella, porque están registradas con mucha meticulosidad todos sus gestos, emocionales a través de su respiración, de los sonidos guturales y de la voz.

Tatiana Huezo: Es como cualquier entrevista. O sea, hay un buen micrófono Lavalier, un buen micro externo, un buen Sennheiser. Una de las claves, para mí, es también el recuento de los hechos de forma cronológica, porque eso hace que ella emocionalmente, también Adela, vayan caminando y revivan los momentos de quiebre o los momentos más fuertes, emocionalmente hablando.

[TCG+00:24:09] Si yo hubiera empezado por la muerte de Martín, o si yo hubiera empezado por... No tengo del todo clara la película, pero hay varios momentos muy fuertes.

Tatiana Huevo: Entonces para mí ³/₄otra cosa importante³/₄, eso que he descubierto, un poco con la peli anterior, es lo importante que es realizar una entrevista de forma cronológica.

Tatiana Huevo: Ayuda muchísimo a la construcción emocional en la película, de las cosas y del personaje.

[TCG+00:25:01] Y el personaje tiene una catarsis al hacerlo cronológicamente, el recuento de los hechos, que pienso que no es igual de poderosa a una catarsis que está descontextualizada. Porque siempre cuando tratamos temas difíciles, la gente está vulnerada. Son cosas dolorosas que tocamos y siempre la emoción está allí, pero cuando llegas a los momentos de quiebre de forma de dónde vienes. O sea, desde atrás.

(...) Tatiana Huevo: El golpe es muy contundente, es muy fuerte. Y ese es para mí otra de las claves. La entrevista de forma cronológica. El recuento de los hechos. En Adela igual. La entrevista con Adela, además del circo; a ella le costó mucho, además de su vida circense y todo esto, el corazón de Adela, desde la estructura dramática de Adela, pues es esa noche que Mónica no volvió a su casa.

[TCG+00:25:59] Esa pérdida yo ya la había vivido con ella también en mi investigación. Por todas las entrevistas, yo sabía toda esa información, en la investigación.

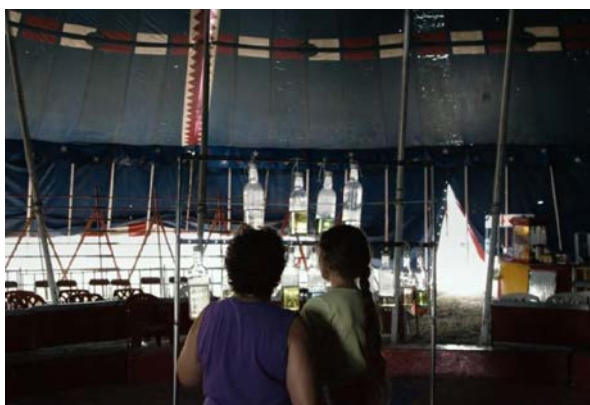
(...) Tatiana Huevo: Entonces ya cuando elaboré mi entrevista para el rodaje, yo ya sabía cómo conducirme un poco, y cuál era el orden y cuál eran los puntos culminantes. En el caso de Adela, es esa noche que Mónica no regresa. Y para llegar a esa noche pues empezamos. Esa entrevista duró como cuatro horas o cinco horas. Sólo para llegar a ese corazón, a ese punto tan importante. Y empezó desde que se embarazó. Desde que decidió embarazarse.

(...) Tatiana Huevo: De Mónica, que además ya no pensaba tener hijos. Era, es la menor. Desde cómo se enteró que estaba embarazada, cómo fue el embarazo, toda la infancia de Moni, su primera infancia, su adolescencia.

[TCG+00:27:02] Ella estudió psicología, hasta llegar a ese día. Entonces, pues venía atrás con toda esta carga de mamá, de educación, del tiempo. Y cuando llega esa noche, es muy fuerte en toda su narración.



Se trata de la secuencia 8 Adela Alvarado. Arranca con un plano medio de malabares al aire en semi contrapicada, luego un plano de un joven que los lanza. Plano entero de una instalación de botellas de vidrio musical. Planos distintos de niñas que juegan con bolas de lodo, un joven con café junto a un perro, un bebé en ventana de camper, madres con niñas en camper y, en la carpa, una mujer joven adolescente carga a una niña rubia. Miramos tomas fijas de fotos de Adela con sus hijos. Un retrato de Mónica. Corte a planos de cómo alistan la entrada al circo. Y la escena crucial de sonido directo. Adela con mujeres sentadas en círculo, dentro de la carpa, conversan de la entrevista y el rodaje. El cine en el cine. Rien, luego carcajean del micro, de regodearse. Se abrazan afectuosas, lloran, la apoyan (sobrinas, la llaman tía). Siguen riendo. Luego planos varios de retrato niña de dos años aproximadamente, la instalación de botellas donde tocan Adela con adolescente rubia, los tendederos, un niño juega al fondo. Todas estas imágenes cohabitan con Adela, voz en off quien relata cómo fue su segundo embarazo de Mónica, con una gran panza, se parió hasta las 42 semanas. Recuerda, atesora el grito cuando nació. Mónica, metódica, trabaja con ella, se parece no a ella, sino a su papá. La evoca casi terminando su carrera de psicología, sin novio todavía, aunque muchos pretendientes. Solo pausa la voz en off durante la escena de sororidad en el círculo de mujeres. Luego se instala sonido directo y luego truenos⁷².



La hibridez ficcional en el documental *Tempestad*, la hace una película clave en la producción contemporánea. Por su visibilización de la puesta en escena de la realidad con herramientas de ficción y dramaturgia a través de la investigación, trabajo de campo (documentado en foto fija), guion y entrevistas rigurosamente cronológicas. El proceso de creación forma parte de la narración. *Tempestad* revela, a través de su análisis narrativo,

cómo se construye una película documental que habla de sí misma, de su proceso, para luego experimentar con intuiciones de la cineasta. Es detectable la intervención de los documentalistas cuando asumen su proceso como vulnerador de las realidades que intervienen. ¿Cómo se trasciende la relación de poder entre documentalista y documentado? Partamos que Huezo nunca aparece a cuadro. En la entrevista que realizamos, nos relata sobre lo que deparó *Tempestad* con sus documentadas.

Tatiana Huezo: Hace tiempo que no sé de ella (Miriam). El último año he estado muy desconectada, en general, de la vida. Siento que la película le dio fuerza para demandar.

72 Federico González Jordán fue el creador del sonido directo.

[TCG+01:10:02] Es una demanda, hijole, no sé bien el término. Me parece que es por daño moral. Su condición emocional mejoró muchísimo.

Tatiana Huevo: Le ayudó mucho. Fue el principio de una verbalización, de un darse cuenta, de una catarsis y de un pedir ayuda también, importante. Que le hizo bien, que le hizo limpiar, que le hizo llorar, que le hizo compartir y viajó también con la peli, que le hizo recibir mucho amor de mucha gente. Pero su condición laboral, económica, muy jodida. Muy jodida. No pudo volver a trabajar. Su nombre está, no sé si lo acabaron de limpiar, pero fue una de las misiones al final de la peli, su nombre en internet como traficante de personas.

[TCG+01:10:58] En cualquier lugar donde ella iba a pedir trabajo, y si la investigaban un poquito, en todos lados le cerraron la puerta. Una condición económica muy, muy difícil con su hijo pequeño. En donde su marido la mal sostenía. Entonces, en ese sentido muy, muy complicado, una abogada que estuvo metida al final del proceso de la peli la ayudó y ayudó a limpiar su nombre de internet. Algo que fue importante para ella también, y que emocionalmente le dio un subidón, le dio algo importante, pero económicamente muy mal. Si hay toda una parte de una reparación que tendría que suceder en su vida.

[TCG+01:11:59] Y después, hay una demanda laboral de ella y de otras, del resto de la gente que agarraron, de sus compañeras que no sé el estado actual en el que está, pero empezaron a pelear, y creo que eso ha sido importante. La otra cosa buena que pasó en su vida es que hubo mecanismos para que ella tuviera una prótesis nueva, tenía muchos años con la condición de su prótesis. Una prótesis carísima. Y ella pudo tener acceso también, por mecanismos que surgieron a partir de la película, ya ajenos a mí. Porque yo tampoco tuve ni la fuerza, ni de ponerme a pelear por la continuidad, ni de su bienestar, ni de su vida, y eso es algo muy difícil. En este quehacer documental finalmente haces películas, llegas hasta donde puedas.

[TCG+01:13:03]

Tatiana Huevo: Sí y la vida de los otros sigue, y es difícil y no puedes resolver la vida tú. No puedes resolver la vida de los otros. Y de alguna forma sigues cerca; pero en fin. Pasaron cosas buenas. Ella está mejor. Pienso que está mucho mejor. El temblor de su cara se fue. Teo, por ejemplo, empezó a dormir solo en su cama. Eso era algo muy importante para ella, para que logran. Teo es un niño que se volvió muy silencioso, que absorbió todo el trauma de su mamá. Teo empezó a curarse, porque se enfermó al retorno de Miriam. Sé que los dos están mejor, no con la vida resuelta, nadie ¿no? Adela no ha encontrado a su hija tampoco.

[TCG+01:14:02] Y sigue con este protocolo de seguridad importante. Y parece que iban a liberar algo. La última vez que la vi, que fue hace algunos meses, estaba en una batalla durísima, muy desgastada también porque estaban a punto de liberar a alguien que habían logrado meter en prisión. Alguien que tiene que ver con la desaparición de Mónica.

Tatiana Huevo: Había, por ahí, otra figura de otro cómplice, y entonces se había acabado como el tiempo de estar en la cárcel. Ya llevaba varios años en la cárcel. No había otra prueba, otro recurso que ella metiera para poder, y estaba ¾la última vez que la vi¾, estaba con mucha rabia y con mucho agotamiento. Estaba peleando en ese momento por evitar que esta gente saliera libre.

[TCG+01:14:57] Y con una gran impotencia se termina un sexenio. Empieza otro. El proceso legal vuelve a empezar de cero. Para encontrar justicia hay unos agujeros tremendos en el proceso que viven las familias que tienen a gente desaparecida, en la búsqueda de justicia, en la búsqueda de respuestas y se modifica con cada cambio de administración. Eso lo pude sentir, porque tiene diez años, más de diez años en este proceso, ella, y pues ya le han tocado varios cambios de administración y es volver a empezar de cero. Hay un fallo tremendo ahí en la continuidad de los casos.

Hay una economía en la política de desaparición forzada que, desgraciadamente en México, sigue vigente. El presente análisis de Tempestad nos proporciona así de una suerte de revelador ideológico de la recepción, detonador de polémicas (temáticas, éticas como formales) en la zona del documental contemporáneo mexicano. En entrevista con Víctor González, Huevo posiciona rasgos de una cierta voz activista a través de su documental intimista:

La película me ayudó a entender cómo funciona el miedo en nuestras vidas. Es una sensación que nos paraliza y vuelve indiferentes; interrumpe los proyectos a largo plazo. Hablo del miedo sembrado de una manera brutal, como le sucedió a Miriam; un mecanismo que alguien aplica para someter a otra persona. Aprendí y entendí cómo se siembra. Uno de los obstáculos más grandes que enfrenté, fue vencer mi propio temor. [...] Yo vengo de la imagen y me fascina su belleza. La estética es una de las partes indispensables para atrapar la atención del espectador. Tiendo a alejarme de lo gráfico y del espectáculo mediático que abunda en Facebook, los noticieros o YouTube. Mi camino va por otro lado, a otro tipo de elementos narrativos. Las imágenes violentas nos adormecen porque a la tercera vez que las vemos ya no sentimos nada; en cambio, los

*rostros que filmamos a lo largo del camino transmiten la idea de que lo sucedido a Miriam o Adela puede pasarle a cualquiera de nosotros*⁷³.



73 González, Víctor. (29.04.2017) "Las imágenes violentas nos adormecen". <https://www.milenio.com/cultura/tatiana-huezo-las-imagenes-violentas-nos-adormecen>. Milenio. México. Entrevista. Cruz, Eduardo. (Mayo 2017). Véase también: Entrevista "Se respira el miedo". <http://correspondenciasecine.com/2017/05/tempestad-de-tatiana-huezo/>. Correspondencias. México.



Ficha analítica de La libertad del diablo

Sinopsis de *La libertad del diablo* (LLDB)

La libertad del diablo (México, 2017, 74 minutos) es un filme documental dirigido por Everardo González Reyes (1971) y coescrito con el periodista y cineasta Diego Osorno (1980).⁷⁴ Destaca la colaboración de la periodista Daniela Rea en la investigación junto al director.⁷⁵

La cinta "se construye con entrevistas a víctimas y victimarios del crimen organizado; todos ellos, independientemente del rol que jueguen en el ciclo interminable de la violencia en México."⁷⁶

El documental está narrado a través de nueve entrevistas tanto individuales como en grupo, con personajes anónimos, identificables a cuadro sólo por sus voces, complexión, género, pero no reconocibles por sus rostros. Todos portan máscaras con costuras visibles, color carne; excepto al final donde una madre con hijos desaparecidos se quita la máscara ante la cámara al final de su testimonio.

Claves biográficas del cineasta Everardo González

Everardo González Reyes (1971) es un documentalista y productor independiente. Es egresado de la Licenciatura en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana y la de Cinematografía por el Centro de Capacitación Cinematográfica.

Como director destaca en una generación de documentalistas, mostrando una fuerte orientación por temas sociales y de derechos humanos. Su aún breve, pero contundente filmografía de autor, incluye temáticas documentales sobre México. Por un lado personajes, en su mayoría hombres, atípicos como parroquianos de pulque, ladrones legendarios. Y por otro lado personajes de la frontera norte: vaqueros sobrevivientes, trabajadores migrantes, periodistas asilados, todos cruzados por situaciones de violencia y éxodo. Resalta su documental por encargo,

⁷⁴ Periodista y documentalista. <https://www.diegoeosorno.com/biografia>

⁷⁵ Periodista destacada, quien, como Osorno, ha pasado en los últimos años del periodismo a documentalista de temas afines. Véase: Maristain, Mónica. (04.11.2017). "Entrevista El documental no es una historia de derrota: Daniela Rea". Sin Embargo, México. Disponible: <https://www.sinembargo.mx/04-11-2017/3343116>

⁷⁶ Magaña Arce, Arturo. (16.03.2017). "La libertad del diablo. Crítica". Cine Premiere. México. Disponible en: <https://www.cinepremiere.com.mx/la-libertad-del-diablo-critica.html>

El Cielo Abierto (2010), sobre el asesinato de Óscar Arnulfo Romero en El Salvador:

"El personaje me atrapó no porque hubiera sido un gran defensor de los derechos humanos, que por supuesto eso le da como una relevancia histórica [...] A mí lo que me llamó la atención era que Romero era un hombre que sabía que iba a ser asesinado".⁷⁷

Actualmente, Everardo González es miembro del Sistema Nacional de Creadores Artísticos de México.



Premios

Premio Ariel

- ◆ Mejor Largometraje Documental por *La Canción del Pulque* (2003).
- ◆ Nominación a la Mejor Ópera Prima por *La Canción del Pulque* (2003).
- ◆ Mejor Largometraje Documental Mexicano por *Los Ladrones Viejos* (2007).
- ◆ Mejor Edición de Largometraje Mexicano por *Los Ladrones Viejos* (2007).
- ◆ Nominación al Ariel de Oro por Mejor Película y Mejor Director por *Los Ladrones Viejos* (2007).
- ◆ Mejor Fotografía por el largometraje de ficción *Backyard: el traspatio*, dirigido por Carlos Carrera (2011).

Premios Mayahuel

- ◆ Mejor Fotografía y Edición de Largometraje Mexicano por *La Canción del Pulque* (2003).
- ◆ Mención Especial de la Organización Católica Internacional Cinematográfica a Mejor Largometraje Mexicano en la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara por *La Canción del Pulque* (2003).
- ◆ Mejor Largometraje Documental Mexicano por *Los Ladrones Viejos* (2007).

Premio José Rovirosa

- ◆ Mejor Documental Mexicano por *Los Ladrones Viejos* (2007).

⁷⁷ Entrevista: página 4 [TCG+00:07:01].

Condiciones de producción y distribución o contexto histórico

Producción

Everardo realiza *LLDD*, su tercer largometraje documental, con la productora Artegios Producciones, la cual es a su vez distribuidora, y de la que es socio fundador junto con Roberto Garza y Juan Patricio Riveroll⁷⁸. Los coproductores son Garza e Inna Payán, cuya casa productora es Animal de Luz, fundada por ella misma en 2011.⁷⁹

La película fue producida en varias locaciones: Puebla, Texas (El Paso), Estado de México, Ciudad de México, Hidalgo y Chihuahua. Lo que detona la producción de *LLDD* consta en una entrevista con Everardo:

Decidí hacerla cuando *Milenio* publicaba los ejecutómetros cada viernes y cuando Marcela Turati publicó su libro *Fuego cruzado*, donde hace una radiografía en torno a la violencia. Quería dar voz a la gente que la detona y a quien ejecuta las órdenes.⁸⁰

LLDD recibe para su postproducción en 2016 el premio Impulso Morelia del Festival Internacional de Cine de Morelia.



A través del recurso de una entrevista realizada con el realizador, se ha obtenido información como una serie de reflexiones cruciales para comprender el proceso de creación de *LLDD*.⁸¹ Enseguida se hace un análisis de la entrevista, orientado por los tres niveles en que suele llevarse a cabo una producción cinematográfica: preproducción, rodaje y postproducción.

⁷⁸ Productora mexicana especializada en el género cinematográfico de documental. En 2007 salió a la luz el primer documental producido por Artegios, *Los ladrones viejos*, que obtuvo premios tanto nacionales como internacionales.

⁷⁹ <http://animaldeluz.com/>

⁸⁰ González, Héctor. "Everardo González. La maldad está en la condición humana". *Milenio*, México. Disponible: <https://www.milenio.com/cultura/everardo-gonzalez-la-maldad-esta-en-la-condicion-humana> Consultado: invierno 2018-2019.

⁸¹ Marzo, 2019. Transcripción entrevista Everardo González realizada por Alejandra Sánchez.

Preproducción: tema, guion y personajes

Encontrar la historia y ubicar a los personajes

Alejandra Sánchez: ¿Se construye entonces o construyes en tus películas a los personajes? ¿Cómo se pasa de la persona al personaje en términos cinematográficos?

Everardo González: Yo sí creo que se construye todo. Se provocan cosas para que sucedan otras, pero esa parte, para mí, es una de las más interesantes, porque yo creo que cuando uno se acerca a la realidad con una mirada de narrador cambia mucho la forma de ver el mundo, ¿verdad?

[TCG+00:11:04] Incluso creo que los propios juicios morales, por ejemplo, se van eliminando. Quizás es una oportunidad muy agradable de hacer documentales porque es un espacio donde uno debe de romper con todos los prejuicios a los que llega, ¿no? Entonces todo se va construyendo y cuando me refiero a ver la realidad como con mirada de narrador, pues también eso sucede con las personas, ¿no? No todos pueden ser contruidos como un personaje. Al personaje pues igual al de la dramaturgia.



Si al personaje no le pasan cosas, a la película no le va a pasar nada. Suena complejo cuando se mira, se valora con una mirada externa, pero nosotros buscamos personas a las que les suceden cosas.

[TCG+00:11:59] Si no les suceden cosas a las personas, es muy difícil contar películas. Entonces, pues lo primero que intento es eso, trabajar con gente a la que le pasan cosas y establecer pactos claros. Que se hará una construcción cinematográfica a partir de esas cosas que a él o a ella le pasan, ¿verdad? Entonces el trato empieza a permitir la lectura o la propia lección, a veces por ejemplo, no se puede construir a partir del personaje, pero se puede construir a partir de la trama. Y la trama ayuda. O a veces lo que pesa es el mundo de la historia. O el mundo de los personajes. Pero procuro siempre que algunas de estas tres sucedan aunque no siempre me pase. Y los personajes yo creo que como tú decías, si uno quiere casarse solamente con la mirada de lo real, pues se va a perder en algo inexistente.

Alejandra Sánchez: Sin embargo, encuentro en *La libertad del diablo* que la apuesta es el ensayo, pero también hay la elección de personajes con

un relato claro. Sobre todo la madre y el hijo. La madre buscando al hijo y el hermano buscando a sus otros dos hermanos. Creo que esos son los dos personajes claves. Mi pregunta es: ¿se fueron elaborando?

Everardo González: No.

Alejandra Sánchez: ¿Un guion?

Everardo González: No, no, no. Volviendo un poco a tu primera pregunta. Me baso mucho por ejemplo en la no ficción, en lo que enseñaron autores como Gay Talese o como el propio Kapuscinski o como Capote. Que hacen un trabajo más cercano a lo que hoy conocemos como el periodismo narrativo, entonces apelo mucho al trabajo de la crónica porque lo que hacen ellos y lo que hacemos nosotros se parece mucho.

[TCG+00:16:04] Eso permite contar un cuento en papel basado en la realidad. Pero también empieza a arrojar posibilidades metafóricas. Entonces, lo que intento, a veces, es tener un texto que más o menos pueda construir. Se vuelve útil, porque también se volverá o se convertirá en el primer corte.



Alejandra Sánchez: Ese texto, ¿es un guion o es un relato?

Everardo González: No, es un relato. Es un argumento. Es más parecido a un argumento que se permite. Tiene libertades, por ejemplo, de metáfora, tiene libertades de interpretación. No es un guion de trabajo, no es un guion cinematográfico, es un argumento. Más cercano a un argumento.

Alejandra Sánchez: ¿Jamás llegas al guion, Everardo?

Everardo González: No, no, llego porque algunos obtusos lo piden cuando hay que financiarlos. Pero sólo por eso, es un trámite. Porque no me interesa a mí. O sea, hay una parte en la que sí permite una estructura y eso da una parte de certeza porque también es muy fangoso hacer documentales, no sabes dónde pisas.

Alejandra Sánchez: Hablando un poco del espacio de libertad y pensando en la apuesta creativa, o sea ligando la libertad con la apuesta creativa, ¿qué tan necesario es, para ti, la elaboración de un guion previo al rodaje? Y cuéntame cuál es tu acercamiento desde un inicio al tema o a los temas.

Everardo González: Bueno yo creo que las películas se vuelven como las grandes escuelas, porque igual que tú tuvimos formación de documental de maneras muy viejas. Un entendimiento del documental que por lo menos en mi caso, a quien yo respetaba mucho porque rompía con todo eso, quizás era Nicolás Echavarría. Pero, nos formó la gente que tuvo que desarrollar su oficio en el periodo de López Portillo, donde se cerraron las posibilidades de que los cineastas de ficción hicieran ficciones y se dedicaron a hacer o propaganda política o continuaron con lo que el Instituto Nacional Indigenista hacía.

[TCG+00:05:12] Entonces, veníamos muy formados de esa tradición. Las películas son las que para mí, al menos, se han vuelto la gran escuela de hacer documentales.

Con *La canción del pulque*, me di cuenta de algo que es quizás muy común para la gente que se dedica al cine de ficción, que es la construcción de tiempo y espacio en pantalla a partir de montaje. Que sé que eso es la materia prima del cine, pero en documental estaba muy poco permitido, porque también veníamos de la tradición del cine directo sobre todo, ¿no? No veníamos de una zona más ensayística como Rouch o Mekas o [inaudible 00:05:53]. Veníamos mucho más de [inaudible 00:05:58], Maysles, ellos más o menos habían formado a América Latina también.

[TCG+00:05:59] Y eso me reveló muchas cosas de las posibilidades de hacer documentales. Y entendí que lo más relevante tenía que ver con la estructura del documental. También entendiendo que ya por sí mismo el género resulta complicado para los públicos, para los espectadores, ya es un género, si lo podemos considerar como un género, que nace un poco aburrido. Nace con muchas cosas en contra. Y a diferencia de la experimentación en el cine de ficción, que lo que va rompiendo es un poco con la dramaturgia, yo encontré que la dramaturgia aplicada a los temas del documental era lo que permitiría que la película fuera mejor vista. Que perdiera esta sensación de lo aleccionador, adoctrinador y que no dejará de ser una narración.

[TCG+00:07:01]

Alejandra Sánchez: De manera que, ¿la apuesta es una estructura dramática que podría ser aristotélica?

Everardo González: Sí, sí, de alguna manera sí.



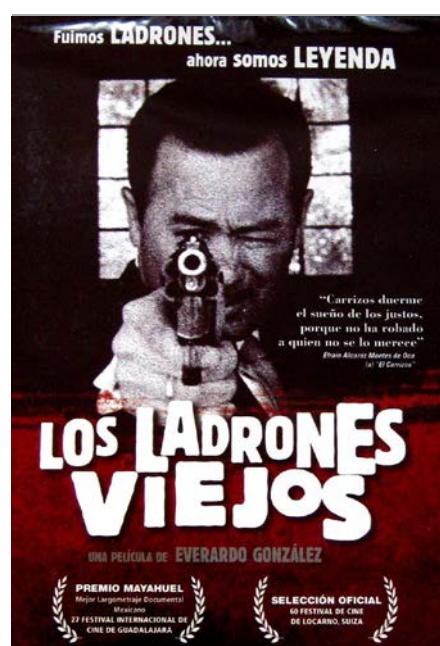
Alejandra Sánchez: Con un principio, un desarrollo y un final.

Everardo González: Más que una historia contada a tres actos, más bien apelo mucho a los géneros dramáticos, a la dramaturgia.

[TCG+00:07:57] Y yo creo que la lectura de esos conceptos empieza a permitir la construcción de la dramaturgia, por ejemplo, a un personaje que se acercaba mucho a la tragedia, a un hombre que iba a enfrentar de todos modos el destino, no es un error de vida, pero es un error trágico que es por ejemplo, el llamado al desacato que hace al ejército salvadoreño. O por ejemplo, en *Los ladrones viejos* es un personaje muy construido a partir de la comedia. Al personaje de la comedia normalmente se le perdona todo.

Y no es que yo provoque que él lo haga, sino que su personalidad permite que sea construido como a manera de la comedia. O hay personajes que se pueden construir más a partir del melodrama, por ejemplo: Alejandro Hernández Pacheco, un periodista exiliado en Estados Unidos, perseguido, que logró la causa de asilo político, tiene una posibilidad de ser construido a partir del melodrama.

[TCG+00:09:00] Es un hombre que el destino lo fue empujando, empujando, empujando y tuvo un buen final. Y así cada proyecto va a pedir más o menos, a veces se puede uno acercar más al ensayo, pero lo que sí procuro es elegir, cuando puedo, proyectos que ya tienen posibilidades narrativas desde su origen. Por ejemplo, *Cuates de Australia* que es la historia de un pueblo que hace un éxodo por problemas de sequía y retorna con las lluvias, ya plantea la idea de un éxodo. Y ya presenta posibilidades de construcción cíclica.



Rodaje

La representación de la realidad, encontrar la imagen que represente desde la imagen y el sonido un acontecimiento, fenómenos, situaciones cotidianas, o la llegada de la lluvia en una población que sufre sequía en el norte de México. El lenguaje cinematográfico se escribe en cada una de las áreas que involucran el cine: el guion, la fotografía, el sonido directo, la música, la dirección de arte, etc.

Alejandra Sánchez: Cuéntame, cómo es el proceso de trabajo tanto técnico como creativo, cuando elaboras un documental.

[TCG+00:17:07]

Everardo González: La trama, o el mundo complejo, que se filma se vuelven terreno más o menos firme, pero los productores piden más certeza. Y el argumento ayuda a eso. Pero también el argumento permite que uno se comunique mejor con el fotógrafo o se comunique mejor con el sonidista. Por ejemplo, sin el proceso de investigación yo me doy cuenta, por ejemplo, en Coahuila, que lo que anticipan las lluvias son las ranas y no las nubes, pues ya se volvió una comunicación directa con el sonidista. Ya no es permitirle solamente que vaya libre por el mundo grabando. Tiene una instrucción más o menos, por un lado precisa y por otro lado se le permite mucho la interpretación. Entonces pedirle, por ejemplo, un canto de ranas, lo va a poner ocupado de la realidad de otra manera.



[TCG+00:18:02] Por ejemplo, en el caso de *La libertad del diablo* hablar con María Secco en el caso de la fotografía y pedirle que hagamos un viaje por México, y que consolidamos una serie de viñetas y que la sensación que nos provoquen esas viñetas o lo que veamos se parezca a los momentos previos de la tragedia o los momentos posteriores a la tragedia. Y eso, independientemente de si cada cuadro lo cumple o no, eso no es lo importante. Lo importante es que le permites a otro autor, interpretar o crear o empezar a construir también. Y empezar a colaborar de una manera menos obediente. Lo mismo pasa con el editor.



Alejandra Sánchez: ¿Por qué se convierte en los momentos previos a la tragedia o los momentos posteriores a la tragedia? ¿Podrías contárnoslo?

Everardo González: Sí, porque una de las cosas que yo quería contar con *La libertad del diablo* es cómo, para nosotros, de este lado del mundo, esa realidad está muy trastocada.

[TCG+00:19:01] Lo veo, por ejemplo, con mi propio hijo. Muchas imágenes de lo cotidiano, que para el mundo podrían ser insignificantes, para nosotros están llenas de un sentido trágico. Por ejemplo, es muy difícil que nosotros dejemos de asociar una obra negra de una casa con una casa de seguridad. Es muy difícil que ya no lo asociemos así. Cuando éramos niños quizás era el lugar a donde uno se iba a jugar con los de la cuadra. Pero hoy es muy difícil que uno lo haga.

Alejandra Sánchez: Sí, se vuelven representaciones sociales.

Everardo González: Se vuelven representaciones sociales, así es. Si uno va por una carretera rural y ve una troca encendida y no hay nadie, pues ya normalmente no piensa que está buscando ayuda o anda por ahí nomás. Ya nuestra realidad está llena de eso. Los cohetes, creo que la gente, sobre todo en los lugares de mayor conflicto, aprendió a discernir o más bien a diferenciar el sonido de un cohete, que tiene un cierto eco al de la bala que es una detonación seca.



[TCG+00:20:13] Eso no le pasa al resto del mundo o no a todo el mundo. Bueno, eso es por lo que yo quería apelar a la imagen. Una vez más, no sé si eso va a ser interpretado por todo el espectador, porque tampoco lo mueves con control remoto, pero sí le da herramientas a un fotógrafo, también a un sonidista, a un diseñador de sonido, a que aporten a nivel creativo. No a nivel obediente. Lo mismo un músico. Por eso creo que a mí al menos me

ha funcionado tener espacios de libertad también para los colaboradores. Por ejemplo, en el primer corte, este argumento, a mí me sirve un poco, no sólo como una referencia de lo que puedo grabar. Aunque a veces ese argumento se empieza a construir a partir de lo que se ha grabado.

[TCG+00:21:03] Casi nunca yo tengo el presupuesto consolidado, entonces voy por etapas. Eso me ayuda a construir algo que me va a dar referentes. Por ejemplo, lo del canto de las ranas, pero también cuando se construye, se le puede entregar a un editor que va a interpretar ese texto con imagen aunque no haya sido filmada la calca. Y va a entregar un primer corte

quizás más rápido. Y a partir de eso empieza una construcción un poco más colaborativa. No hay que perder meses y meses buscando qué película se filmó. Cuando se puede. Sino luego cuando estamos ya [inaudible 00:21:42] en la palabra, eso mismo lo hago sobre las transcripciones. Trato de encontrar una estructura primero muy poco inteligente, muy cronológica para quitar la hojarasca y ver qué es lo que sí se tiene y después empezar a construir, pero todavía en papel.

[TCG+00:21:58] Bueno no en papel, en pantalla. Ahí se va encontrando más o menos la estructura. Y eso hace que el editor no esté veinte meses tratando de encontrar la película. Y por cierto, ya no lo vuelve codirector de película.

El proceso creativo

Alejandra Sánchez: La investigación está todo el tiempo muy relacionada con el documental. La imaginación en tu caso, ¿qué tanto opera en el proceso de trabajo y en el proceso creativo?

Everardo González: ¿La imaginación?

Alejandra Sánchez: Sí.

Everardo González: Bueno, yo creo que eso que te planteo tiene que ver con la imaginación. Ver la realidad con mirada de narrador, pues ya plantea no sólo imaginación, sino permite muchas licencias, por eso tengo mucho conflicto con aquellos que consideran que el documental es capaz de fotografiar lo real o de registrar lo real. O que aquello que se proyecta en la pantalla es una verdad aún después de la pantalla, no necesariamente.



[TCG+00:22:57] Por eso tengo todo ese conflicto, porque la imaginación también permite la interpretación, permite trabajo con la metáfora. Y permite una construcción que se vuelve una verdad solo en la pantalla; que no necesariamente es una mentira, ¿de acuerdo? Más o menos, no es una mentira, pero es una verdad que sólo está construida para la pantalla. Entonces pues todo es un proceso de imaginación.

La elaboración de las entrevistas

Alejandra Sánchez: Sin embargo, [inaudible 00:26:26] esta construcción de personajes cinematográficos para documental, ¿hay una entrevista en donde hay intención a partir de estímulos?

Everardo González: Sí, claro. Pero lo que va a narrar el otro son cosas que sí cree al menos en el momento que está siendo entrevistado, como en la conversación y cosas que sí le sucedieron. Si yo pongo al Carrizo (*Los ladrones viejos*, 2006) o sea, inventarse que robó la casa de Luis Echeverría (ex-presidente de México) y es un hombre, un gran orador, como una especie de argumento, lo va a recitar.

[TCG+00:27:04] Yo no estoy trabajando más que con lo verosímil, más no lo real. Ojo. No necesariamente tal cual. No con lo verdadero, ¿no? Pero ese es otro terreno. Yo creo que ese es el límite. Si yo obligo al que está enfrente a decir lo que yo quiero que diga empieza a romperse o las convenciones éticas que yo personalmente me pongo o empiezo a jugar al terreno de la ficción excesiva con metodología documental, pero no deja de ser una ficción. Yo veo que está en eso: en qué tantas posibilidades de que tu testimonio sea verdadero por lo menos en el momento en que está siendo contado. Y para esos estímulos lo que buscan es eso.

[TCG+00:28:04] Si yo hablo contigo y te entrevisto, pero yo no te creo, pues tú vas a empezar a querer contarme más verdad. Yo hago esos estímulos. O sea, no necesariamente que le pide que derive la conversación para lo que yo quiero que diga. Lo que procuro es que tenga emoción y sí hay muchas maneras de provocar la emoción. Si yo hago eso, digo no te creo nada, pero no te lo digo, pues tú me vas a querer convencer, ¿no? Y la verdad empieza a fluir más cuando uno quiere convencer al otro. Esto es lo único que uno puede hacer, ¿no? Pero sí, claro que hay estímulos, manipulación, elección de cuadro, elección del momento o del fragmento que se habla. Pero yo no estoy construyendo una historia que no sucede. Eso es. Simplemente eso. No estoy construyendo una historia que no sucede.

Alejandra Sánchez: Okay, ese es como el límite del [inaudible 00:28:58] en el proceso creativo.

[TCG+00:28:59]

Everardo González: Sí, por supuesto. Y ojo, también todo depende de qué se hable, ¿no? Yo tuve una conversación una vez con Luis Ospina, estaba Tatiana Huezo y estaba el hijo de [el cineasta Gregorio] Rocha, que había hecho un documental sobre su padre. Y entonces les parecía a todos que la discusión sobre la verdad en el documental era algo rebasado.

Alejandra Sánchez: ¿En qué sentido?

Everardo González: Que no tenía ningún sentido hablar sobre la verdad en el documental porque todo lo que estaba proyectado era una gran mentira como lo dijo.

Alejandra Sánchez: ¿Por el artificio que hay en el cine?

Everardo González: Por el artificio. Y entonces yo decía, bueno pues sí. No es lo mismo hacer una película sobre el Cinema Novo Brasileiro que hacer *La libertad del diablo* o *La tempestad*. Y yo le decía a Tatiana, si tu película o la mía no tiene un gran soporte sobre la verdad, no vale para nada, güey. Porque la gran relevancia de estas películas es que tienen un soporte, que necesitan un soporte sobre la verdad.

[TCG+00:30:00] Si yo hago una película sobre Ayotzinapa, o sea, ese tipo de casos, por ejemplo, necesitan que haya un soporte de la verdad. No necesariamente *Cuates de Australia*, una película más lírica, que se permite mucha más poesía, qué sé yo.

Distribución y exhibición

El largometraje *La libertad del diablo* fue estrenado el 17 de marzo de 2017 en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara⁸². En el festival más antiguo de México recibió de inmediato los siguientes reconocimientos: Mejor Documental Iberoamericano, Premio Mezcal a Mejor Película Mexicana, Mejor Fotografía. Mientras que en otros certámenes, a lo largo de 2017, también se le ha reconocido como en el Festival Internacional de Cine de Berlín donde recibe el Premio Amnistía Internacional y Competencia Oficial del Premio "Glashütte Original"; Premio Guerrero de la Prensa, Seattle International Film Festival; Mención Especial del Jurado, Festival de Cine de Lima; Premio del Jurado al Mejor Documental, Festival Internacional de Cine de Viña del Mar; Mejor Dirección, Galvano de la Universidad de Valparaíso, Semana Internacional de Cine de Valladolid; Premio Seminci (Sección Tiempo de Historia); Premio José Rovirosa, Mejor Documental Mexicano (UNAM); Premios Fénix (Mejor Documental Iberoamericano, Mejor Música Original y Mejor Fotografía Documental); Premio Especial del Jurado, Costa Rica Festival Internacional de Cine 2017; Best Foreign Documentary Trailer, Golden Trailer Awards; Mejor Largometraje Documental, Premio Ariel (AMACC).



82 Notas y no de copias. Anuario IMCINE.

Análisis con base en el *Découpage*

Duración de los planos y/o secuencias⁸³

LLDD se constituye de 36 secuencias. Las entrevistas son testimonios que nos guían a través de las experiencias trágicas de los personajes de diferentes estados de México, en una atmósfera de violencia omnipresente. Por otro lado, todas las entrevistas se asocian con secuencias de imágenes visuales y atmósferas sonoras, sin uso de palabras, donde destacan tanto retratos familiares en espacios cerrados, como de grupos armados en paisajes campiranos, frecuentemente con neblina, en carretera. Son recurrentes también las tomas contemplativas de lugares vacíos, desérticos, de montaña, con presencia humana apenas visible.



Puesta en cámara (encuadres; escala de planos; angulares –horizontal o vertical–; profundidad de campo; tipo de objetivo (focal)

Las entrevistas son filmadas en planos fijos, medios y enteros, frontales. Cada personaje entrevistado está en primer plano mirando a la cámara. Sólo algunos planos de personajes en grupo usan *dolly* a modo de retratos.

Mientras que el otro tipo de secuencias retratan en planos generales, con profundidad de campo, paisajes, carreteras, espacios abiertos, etc. Los planos cercanos son excepcionales, como por ejemplo, en el caso de las hormigas, el móvil de viento.



Durante la entrevista, Everardo reflexiona sobre sus propósitos éticos y creativos, dada su puesta en cámara y en escena al retratar audiovisualmente a sus personajes, de la mano de su cinefotógrafa María Secco y diseñador sonoro Matías Barbieris.

⁸³ Véase apartado *Découpage* al final de la ficha.

El uso de las máscaras: puesta en cámara y puesta en escena

Alejandra Sánchez: ¿Cuál fue la decisión de poner las máscaras en *La libertad*?

Everardo González: Pues tenía que ver con el tema de la verdad. Yo sentía que una de las posibilidades de acercarse, por lo menos a tener un testimonio más verdadero era regalando anonimato, porque no tenía que ver con protección de identidad ni nada por el estilo, aunque claro que jugaba a favor. Pero tenía que ver mucho más con eso, con cómo eran muchas razones. Una era eso, podía permitir mucha más libertad en testimonio al no saberse juzgados, también por otro lado uniformaba un poco el testimonio.

[TCG+00:36:07] Ya quizás era una decisión más arriesgada y ponía más o menos en el mismo escenario a víctimas y victimarios. En el escenario del terror, del horror, de lo real. Y también una cosa que para mí era muy importante, eliminaba los prejuicios. Eliminaba el clasismo, eliminaba el racismo, porque aquel que hablaba, no tenía lo que el espectador promedio cree que es la maldad. Todo esto venía cuando yo trataba de pensar qué era para mí, por ejemplo, el rostro de alguien malo, siempre me vienen como estas imágenes de los soldados, de los militares argentinos. Como este flacucho de bigote recortado, trajecito, que después llegaban en la noche a cenar viniendo de lavarse las manos tras haber torturado a alguien.

[TCG+00:36:58] Pero que tú los ves en la calle y te dan los buenos días, ¿no? Entonces para romper eso que a veces concebimos por los medios, por los prejuicios, la máscara eliminaba eso. Entonces se quedaba solamente con una posibilidad de reconocerse en el otro. No lo alejaba. No es este, no es ese güey que es pobre, moreno, tatuado, malandro, lo que sea. Todo lo que dicen que es en las películas. Bigotón, botudo, cinto piteado, tejana, bueno. Todo eso que nos han regalado grandes películas en este país. Esto lo anulaba la máscara. Entonces podías más o menos llegar a diluir qué parte de víctima también tenía el victimario pues, empezaba a borrarse un poco esa frontera. Lo que existe.



[TCG+00:37:57]

Alejandra Sánchez: Sin embargo, están muy claros los personajes. O sea, a pesar de que las máscaras sean iguales todas, los personajes son como muy claros.

Everardo González: Sí, porque necesitas identificar al personaje. También eso es importante. De las decisiones de corte, hacia el final, tuvieron que ver con eso. No podemos darles voz a todos. Necesitamos que el espectador también acompañe a ciertos personajes para que los reconozca y los quiera acompañar en la línea de tiempo de la película. Hay que reconocer al personaje, sino se vuelve un coro que no necesariamente conecta con el espectador. Por ejemplo, la decisión de que miren a la cámara tiene que ver con eso. Mi gran preocupación era, ¿cómo voy a generar empatía a un espectador que no mira los rostros? Porque siempre pensé que los rostros eran una herramienta muy poderosa para conectar al espectador con lo que sucede en la pantalla. Sino empieza la pura palabra, se empieza a diluir a veces. No, no puedo generalizar pero siempre lo pensé así.



[TCG+00:37:57] Aquí yo estaba anulando esa conexión y entonces, haciendo un proyecto antes para otras cosas, un muchacho me contó que no se podía dar el tiro de gracia si se le miraba al otro a los ojos. Y en ese ejercicio, me parecía que en ese mirar a los ojos residía la empatía. Porque el espectador y el personaje, no sólo a partir de la historia trágica, sino de mirarlo a los ojos. Y eso más o menos me hizo que jugáramos, que hicié-

ramos este juego de espejos que no es ninguna novedad. Es un dispositivo que Errol Morris desarrolló con una intención distinta. La mía era muy precisa. Era hacer que aquel le hable directamente al espectador. Pero yo intenté otra cosa, que además ellos vieran su propio reflejo. Porque en ese momento a mí me impactaba mucho saber que aquel que tenía vergüenza no necesitaba decirlo.

[TCG+00:40:06] Simplemente no era capaz de sostener su propia mirada en el espejo. Y después eso sería que él no sería capaz de sostenerle la mirada al espectador. No necesitas un personaje que diga: "Yo me arrepiento de lo que he hecho". Con no sostener la mirada al espectador hay un arrepentimiento profundo. Esas fueron las decisiones de por qué la máscara.

Secuencia 9, 00:17:55: 5º Testimonio joven adolescente narra cómo se entrenó para disparar desde los 14 años y obtuvo su primer auto, así como el entorno en el que sigue asesinando. *Voz en *off* del realizador que lo interpela acerca de qué se siente matar. *Constantes silencios filmados.

Secuencia 10, 00:22:10: 6º Testimonio de joven narra cómo escala en asesinatos por dinero; hasta que le toca, le duele y remuerde, una familia que incluye niños.

Alejandra Sánchez: ¿Y la máscara también tiene que ver con el género trágico?

Everardo González: Más que con el género trágico, con el teatro griego, también con el carnaval. Las máscaras son muchas cosas o con lo que es nuestra identidad de mexicanos también. También tiene referencias a lo que escribe Paz de lo que nosotros somos. Pues el uso de la máscara tiene un montón de significados en cualquier cultura. Pero lo que sí permite es que uno proyecte y que uno sea libre.

[TCG+00:41:04] También eso ayuda mucho. El anonimato ofrece un montón de libertad. Por eso es el título, ese es el título que tiene. Por eso, lo que hay es libertad de testimonio. No hay juicio. hay oídos. Por ejemplo, una discusión con mi querida Inna, productora, era si se valía o no poner el testimonio de un sicario pidiendo perdón. Que le provocaba mucha molestia, ¿no? Y pues yo le decía: es que justo eso es lo que necesitamos. Que eso o provoque molestia o provoque compasión.

Alejandra Sánchez: Igual que la tragedia.

Los personajes de *La libertad del diablo* constituyen un coro y dan forma al género trágico, aunque no hay tiempo para desarrollar personajes, salvo el caso excepcional de la madre que busca a sus hijos. Todas las intervenciones trágicas van alimentando la forma del género: los sicarios muestran arrepentimiento, hay cierta toma de conciencia, de anagnórisis, lo mismo ocurre con el militar que se da cuenta de la corrupción en el sistema de impartición de justicia y pasa lo mismo con la madre que perdona a los asesinos de sus hijos.

Everardo González: Es igual que la tragedia. Dependerá de quién la mire, ¿verdad? Por eso creo que era tan difícil describir cómo se iba a contar esta película. Ahí los pendejos expertos en *pitching*, entenderán, que escribir esto en sus siete minutos es muy difícil.

[TCG+00:42:04]

Alejandra Sánchez: Siento en *La libertad del diablo* una escritura, al contrario de lo que tú dices, súper meticulosa. Desde la fotografía, desde el sonido.

Everardo González: Quizás la más meticulosa en la que yo he trabajado.

Alejandra Sánchez: Casi hay una paleta de colores atrás.

Everardo González: Que no soy yo, también.

Alejandra Sánchez: Exacto. Háblame un poquito de la construcción de la imagen que se vuelve bien contrastante con los testimonios muy fuertes, muy abrumadores en algunos momentos incómodos, pero con una fotografía que te ayuda mucho a ir sobrellevando, a entender a este sicario incluso que pide perdón. Pues, es una fotografía que se vuelve un diálogo con el espectador. ¿Cómo se consigue?

[TCG+00:42:58]

Everardo González: Pues con el diálogo con María. Ahora, lo que sí es que por ejemplo, es una película en la que yo sí opté por llevar a una fotógrafa, porque a diferencia de otros, como *Cuates de Australia*, pues yo no necesito que se registre lo inmediato. Que es la parte que a mí más me cuesta. Cuando no traigo yo la cámara. Que se me va lo inmediato o dependo de trabajar con un fotógrafo que al mismo tiempo esté editando la secuencia. Eso no siempre pasa pues. Normalmente los fotógrafos entregan material y se van a corrección.



Hasta corrección llegan, pero en este caso, había muchas posibilidades de que fuera muy controlado por protocolos, por la ruta establecida, por la tecnología con la que se podía trabajar. Por eso es una película que se trabaja con tecnología más grande, y por supuesto que había mucho más diálogo previo de cómo se podía construir la imagen. En otros proyectos, pues hay que trabajar con lo que se encuentra.

[TCG+00:44:02] Con una postura estética, ética, de cuadro, etcétera. Pero no hay una, no se vuelve algo tan trazado desde el inicio. Ahora no todo era trazado. Estaba trazada toda la concepción de las cosas. Por ejemplo, nosotros viajábamos en una camioneta con máscaras para los actores. Y lo que hacíamos era llegar a ciertos sitios y ponerles máscara a las personas. Y permitir que sucediera lo que tuviera que suceder.

Entonces era llevar un elemento que viene del mundo de la ficción, si así podemos ponerlo, de la interpretación y permitir el azar que la realidad ofrece. Ver qué sucedía con la gente con una máscara, qué sucedía con estos niños cuando tienen una máscara, etcétera, etcétera. Pero sí se habló mucho sobre todo con lo que queríamos que la imagen transmitiera.

La fotografía dicta la estética, la ética, y da rumbo a la dirección de arte en el documental. De tal forma se planeó una fotografía con atmósferas, una paleta de colores y un diseño de vestuario escogido para integrarse a la dramaturgia.

[TCG+00:45:00]

Y eso arrojó una paleta de color que propuso María. Por supuesto, que las locaciones jugaron mucho a favor. Porque no todo es que podíamos filmar donde nos prestaban que estuviera seguro. Ella tiene una mirada que quizás viene más formada en este universo y entonces hacía sugerencias hasta de los tonos de la ropa. Era lo que yo normalmente no habría hecho. Pero ella lo sugirió, entonces esa construcción realmente es una aportación de María. Yo le di material para interpretar.

Alejandra Sánchez: ¿Las dos niñas de negro, las dos hermanas que pierden a su madre?

Everardo González: Sí.

[TCG+00:45:59] Claro, también creo que por eso me parece que es muy importante dar referentes con el que va a hacer la imagen o el sonido. Referentes para que entienda que no todo funciona. O sea, no todo lo que sucede enfrente va a funcionar para contar la película que estamos haciendo. Si no le das esa posibilidad de interpretación pues todo va a funcionar. Entonces un atardecer porque es bello funciona. Un paraje llano sólo porque es bello funciona. Aquí no necesariamente. Es todo lo que es espinoso, todo lo que más o menos nos provoca que aquí sucedió la tragedia. Por ejemplo, invitaciones a un bautizo tiradas en el piso. Seguramente no pasó una tragedia pero es inquietante.

[TCG+00:46:58]

Sí, la música igual. Yo llamo a un músico, no porque me va a hacer música a modo. Lo mismo que el fotógrafo. No, no va a hacerme una película a modo. Lo llamo porque es un autor también. Y lo mismo hago con él, por ejemplo, Matías Barberis que es con quien he trabajado por 18 años. Por ahí [inaudible 00:47:17] con el Roger también, que en paz descanse. Él se ponía de acuerdo con el sonidista directo, no yo. Él hablaba desde el principio en tecnología porque está empezando a interpretar lo que yo voy a ir a filmar. Y lo mismo el músico. Si yo llamo a un músico no es porque me puede hacer un *jingle*, ¿verdad? Un traje a la medida. Lo llamo porque el tipo es un autor, hace un tipo de música y pues yo no le voy a pedir a un cabrón que hace música deconstruida que me haga un jazz clásico. Es un sinsentido. No estoy llamando a un huesero. Estoy llamando a un músico autor. Claro, que eso genera un poco de angustia en los productores.



[TCG+00:48:00] Me decían: "¿Oye, un poquito de melodía no podrá tener?" Decía: "Pues es que sí, güey, pero si lo llamamos a él es porque él es lo que hace". Yo sí creo que eso es mejor que lo que se está haciendo en una película. El relato tiene que ser importante y lo cinematográfico tiene que ser importante. No sólo que lo que sea inaudible 00:48:33] y sea cabrón. Para eso hay textos, hay gente que sí defiende los derechos, que sí trabaja porque se resarce la justicia, ¿sí? Hay gente que hace ese trabajo. Alguien como yo, lo único que hace es una película. Entonces el relato es muy importante. Llega un momento en que eso es lo más importante y ahí hay un paso complejo porque el compromiso deja de ser con la realidad filmada.

[TCG+00:49:01] El único compromiso que uno puede asumir ahí es con la obra que se está editando o construyendo. Y eso, por supuesto que no gusta mucho. Pero en ese momento todo lo que se filmó, todas las razones por las cuales filmaban, yo creo que deben pasar a segundo plano. Lo que importa es que esa película se cuente. Por ejemplo, *La libertad del diablo*, que tenía una estructura, fue complejo llegar a la estructura. Llegar una vez que se entendió fue fácil el montaje. Pero tenía que ver con lo único que tiene, es una estructura soportada en los procesos de duelo del ser humano. Las etapas de los duelos psicoanalíticos del ser humano.

Porque, al no tener por ejemplo una progresión dentro del argumento o la trama, al no tener propiamente un desarrollo progresivo de los personajes, se necesitaba por lo menos tener una progresión emocional. Y el proceso de un duelo es una progresión emocional.

[TCG+00:49:56] Entonces eso otra vez le da referentes al editor. Y dices: "Vamos a trabajar sobre cómo opera el proceso del duelo en un ser humano, occidental. Y a partir de eso vamos a ver en dónde cae la negación. En dónde va cayendo la aceptación. En dónde va cayendo el homenaje y en dónde va cayendo la furia y en dónde cae el perdón. Y en dónde cae el perdón que haya una mujer que dice que lo que sintió fue la compasión por aquellos que

asesinaron a sus hijos". Entonces, no es arbitrario. Hay una estructura encontrada en donde se pueda para que se pueda editar. Por ejemplo, este primer corte traía muchos más de estos materiales que había hecho María. Pero lo que se ganaba era quizás una construcción más cinematográfica como le gusta a la gente a la que no le gustan las películas de Coutinho, pero perdía la fascinación que el rostro cubierto ofrecía. Entonces decidimos quitar casi el setenta por ciento de lo filmado.



Alejandra Sánchez: Oye, pero en eso que quedó fue bien interesante, Everardo y quisiera como para cerrar, hablar un poco cómo de estas imágenes que tienen representaciones o metáforas como la de las hormigas, la de las costureras, la del propio auto, que se vuelve casi la metáfora de la película, con estos lengüetazos así de fuego, ¿dónde y cómo se construyeron? ¿Cuál fue su origen?

Everardo González: Pues mira la maquila en México es uno más de esos espacios de la tragedia. Las costureras. No iba a filmar un espacio inmenso de maquiladoras, pero no deja de estar ya muy vinculado todo este tema de la maquila, las propias costureras a la tragedia en México desde el terremoto del 85 hasta la desaparición forzada y los feminicidios en Juárez o en el país, ¿no?

[TCG+00:52:02] Ya está muy de la mano. Las lenguas de fuego pues si te soy franco, sólo pasamos y vimos un coche que estaba por ahí regado en Juárez y lo prendimos pues. Le echamos fuego. Fue un pedo, pero bueno [inaudible 00:52:19] le echó fuego ahí así con molotov. Y resulta que el terreno tenía dueño y que el coche era suyo. Nosotros vimos un coche ahí abandonado y lo prendimos. ¿Por qué? Porque de alguna manera pues hay algo que te dice que eso va a hacer crecer en el plano sonoro, en imagen, la narrativa.

Secuencia 22, 00:46:55: Auto incendiado

Alejandra Sánchez: Está muy simpática la anécdota del coche prendido, pero o sea, estas son elaboraciones, que entiendo están hechas a partir de este viaje y este inicio de proceso creativo, no están diseñadas previas.

[TCG+00:53:02]

Everardo González: No, por ejemplo yo no di instrucciones de: "aquí bájate y filma hormigas". Esas por ejemplo las hizo el [inaudible 00:53:17].

Alejandra Sánchez: Lo que estoy tratando de entender es cuál es tu proceso.

Everardo González: Por ejemplo es eso. Hablo yo con los dos fotógrafos que trabajaron en la película, Alberto Anaya y María Secco. Y cada quien se lleva esa interpretación en la cabeza. Por ejemplo, no sé si tú te recordaras esa imagen de una troquilla, una troca que está enterrada.



Alejandra Sánchez: Que es un juguete.

Everardo González: Pues sí, hasta que lo ves como tres veces o dos veces, ¿no? Tienes un trébol como de este tamaño. No, no hay tréboles de ese pelo. Es un carrito enterrado, pero la imagen que da es un auto que está enterrado ahí desde hace mucho tiempo. Alguien tuvo un momento trágico dentro de ese auto.

[TCG+00:54:01] Al menos en la pantalla proyectada y en el tiempo en pantalla. ¿Qué es eso? El [inaudible 00:54:06] que trae un buen lente, ve ese cochecito e interprete lo que hablamos y dice: "Mira ese auto". Bueno, yo me di cuenta hasta que estaba por el segundo corte que el coche no era coche, era un cochecito de juguete. Pero así más o menos funciona. Es él quien interpreta lo que yo le estoy diciendo. No, era quizás en algunas locaciones que decía: "Bueno, aquí vamos a trabajar en esta locación". Pero quien interpretaba el cuadro, realmente el artífice de la imagen, es el fotógrafo.

Alejandra Sánchez: Que tiene que ver con un pensamiento bien argumentado.

Everardo González: Sí, sí, sí. La música es también una metáfora de los que ya no están. México es un país de desaparecidos y/o asesinados diarios, lo espectral deambula en el cotidiano del país.

Sí y también escuchando lo que les provoca, ¿no? Por ejemplo, sobre todo en el caso del sonido. Yo puedo pedir una construcción sonora, pero si el otro me dice: "¿por qué no intentamos construir qué pasa en las personas que ya no están aquí, que ya habitan un limbo?".

[TCG+00:55:04] Porque eso es lo que pensábamos que era. Una gente que vivió esa tragedia. No es cualquiera de nosotros. Ya no está aquí. Está en un plano distinto. Yo no sé cómo lo va a lograr. Pero que se lleve esa instrucción en la cabeza o esa imagen, pues bueno [inaudible 00:55:23] en ese concepto de lo límbico.

Alejandra Sánchez: De lo espectral casi.

Everardo González: De lo espectral. Pues lo pone a conectar neuronas. Y lo pone a trabajar más o menos así. Y es como yo trabajo. Por eso procuro trabajar más o menos con los mismos. Porque, cuando he cambiado, hacerle entender a uno nuevo que no le voy a dar instrucciones precisas, que lo que le voy a soltar es un concepto y entonces él entenderá mucho. Así aprendí yo. Yo tuve un maestro de foto chingonísimo que Erika seguramente recordará, que era [inaudible 00:56:00] que por ejemplo, cuando hacía ejercicios

de iluminación, pues no te decía en dónde iba el *key light* y el *field light* y el *back light* y la chingada.

[TCG+00:56:07] Te decía, cómo se ilumina la habitación de un hombre solo. Y entonces, por lo menos te hacía cuestionarte "¿cómo ilumino la habitación de un hombre solo? ¿Con qué se ilumina en la noche un hombre solo? Con la habitación de al lado encendida y la puerta entreabierta o con la lámpara de noche que podría ser lo más común. O es de aquellos que se duermen con el televisor encendido para que no pare el ruido." Y esa concepción de la imagen para mí es lo que es una maravilla. No es como en dónde poner la luz. Por supuesto eso es técnica. Y es útil y se necesita. Pero, yo no le voy a decir al fotógrafo "Y esto tirámelo con un 70", ¿no? Si son güeyes que saben su negocio normalmente. Si de plano veo que está muy volado pues no. No, no, le pido.

[TCG+00:57:02] O por ejemplo, estas obsesiones previas de planificarlo todo tampoco funciona. Yo me acuerdo en *El Paso* que trabajé con Juan Hernández que es muy buen fotógrafo español, pero traía todo este rollo de: "No vamos a usar ningún lente angular puro [inaudible 00:57:19] largo y la chingada". "Está bien". Llegas al lugar que no tiene planificación y todo es azaroso y cuando lo veía poniendo el angular, porque sino no filmaba, decía ya estás rompiendo tus propios dogmas, cabrón. No se puede tampoco todo así.



Alejandra Sánchez: Habría que preguntarle a Tatiana Huezo porque parece que tiene así unas carpetas que son más meticulosas que la ficción.

Everardo González: Probable. Porque yo creo que cada uno tiene su estilo, sus modos y su idea de lo que es el documental. Lo que es el cine pues, ¿no? Ese es el método que trabajo. No creo en la planeación absoluta, a mí no me gusta.

[TCG+00:58:00] O sea, me gusta mucho la improvisación. Quizás es como funciona el *free jazz*, ¿verdad? Hay una estructura que alguien escribió, pero después lo que el trombón llama, el contrabajo responde, ¿verdad? Y luego retoman, otra vez, la misma estructura, no importa. O sea, alguien escribió la pieza. Pero de ahí, todo mundo va a empezar a jugar un poco con lo que interpreta. Por eso es colectivo,



sino no sé qué haga que queden mejor las películas. Pero así se la pasa bien el *crew*, yo creo. No va ahí a obedecer órdenes. Hasta ahora.

Montaje: tipo de empalmes, puntuación, fundidos

El montaje de Paloma López Carrillo es depurado con base a planos enteros, medios planos, americanos. Personajes en general, en primer plano y a momentos al fondo del cuadro.

Hay muy poco movimiento de cámara, excepto cuando la cinefotógrafa María Secco repasa cómo panorámicas los retratos colectivos:

1. Movimientos: desplazamientos de personajes y/o objetos a cuadro; entradas y salidas del campo; movimientos de cámara
2. Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, sonidos ambientales, escalas sonoras, naturaleza del sonido (directo, grabado)

La banda sonora es el resultado de un conjunto de colaboradores: diseño sonoro de Matías Barberis en diálogo con el sonido directo de ambientales de Fortiana y Támez. En cohabitación con música original de Quincas y su Tláloc Sound Lab, a base de un sintetizador modular programado con piano, cello, trombón y flauta. La voz predominante la tienen los entrevistados y sólo se escucha, rara vez, la voz del director durante las entrevistas.

Relación sonido-imagen: (a)sincrónica

La relación de la imagen visual con el sonido es tanto sincrónica como asincrónica.

Conclusiones: demostración de la hibridación del binomio institucionalizado de los géneros cinematográficos: documental contemporáneo mexicano *versus* ficción

1. Visibilización de la puesta en escena

El cine dentro del cine. El documental como puesta en escena de la realidad.

2. Rompimiento Brechtiano o visibilización del proceso de creación

El proceso de creación forma parte de la narración. ¿Cómo se construye una película documental que habla de sí misma?

3. Visibilización de la intervención

Los documentalistas asumen su proceso como vulnerador de las realidades que intervienen. ¿Cómo se trasciende la relación de poder entre documentalista y documentado?

Punto de vista de los cineastas.

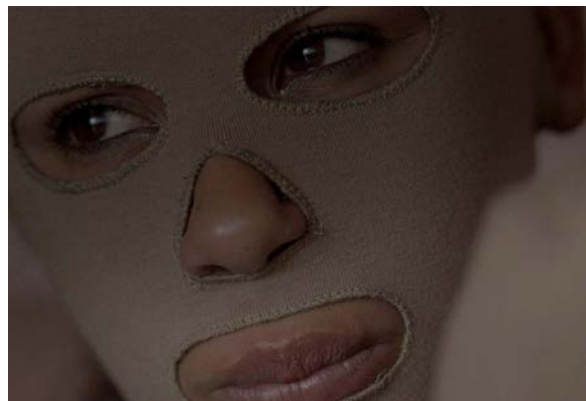
4. Visibilización de la relación documentalista/documentado

Documentales que narran la relación documentalista/documentado. ¿El documentalista puede o debe ser un personaje más, el protagonista de su propia película?

Reflexión teórica del documental desde LLDD

Alejandra Sánchez: En este como nuevo cine contemporáneo las fronteras entre el documental y la ficción se hacen como un poco líquidas y los dos géneros se comparten como herramientas. ¿Dónde se ubica el documental contemporáneo mexicano?

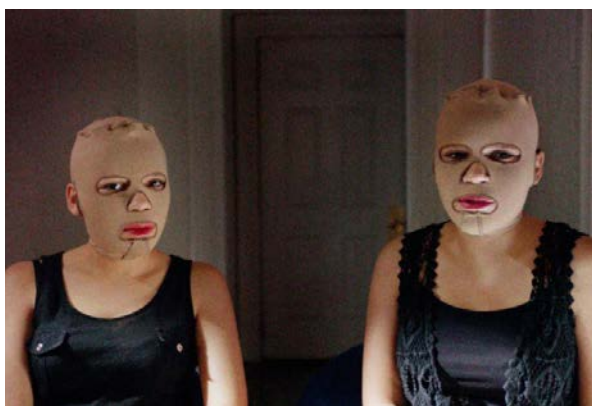
Everardo González: Lo que pasa es que no sé dónde se ubique porque documental son muchas cosas, ¿no? O sea, hay gente que hace documental político, hay gente que hace documental reportaje, documental de divulgación, nosotros lo que hacemos tiene más cercanía con la narrativa cinematográfica, pero pues el documental se hace de muchas formas en México.



[TCG+00:01:12] Se hacen como 500 documentales al año. Pero por supuesto la salida de lo cinematográfico tiene otros espacios. En este, al que pertenecemos más o menos, yo creo que se ubica en el espacio de lo libre. No, no porque sea libre *per se*, sino porque también todo un equipo de producción vive un poco en la incertidumbre de qué es lo que sucederá. Hay un juego que hay desde la planeación y otra parte muy relevante que tiene que ver con el azar. Y eso hace que la intromisión, por ejemplo de quienes controlan contenidos, normalmente los productores, no lo digo con desprecio sino porque es su función también supervisar que las cosas se hagan, pues al no entender muy bien qué hacen se abre un espacio de libertad plena.

[TCG+00:02:09] Lo mismo que los financieros o el propio equipo de producción. Entonces, creo que eso le ha dado mucha frescura narrativa al

documental, le ha permitido que experimente de manera libre. Ahí es donde yo ubico el documental latinoamericano porque hay grandes películas latinoamericanas, pero el documental mexicano tiene un boom, no sé si tiene un boom o lo ha tenido pues. Pero integró muchas voces o muchas personas que pertenecen más o menos a nuestras generaciones desde la promoción, desde la producción; se logró incidir en el programador, en los espacios naturales, por ejemplo, que son los festivales de cine.



[TCG+00:02:57] Y se abrió un poco hacia los grandes públicos. No necesariamente hacemos cine masivo, pero se abrieron esos espacios por toda una colectividad. Entonces entre ese ejercicio de un cine un poco más justo probablemente, pero sobre todo hecho por gente que no pertenecía a los círculos cinematográficos de este país, permitió muchísima experimentación. Ahí es en donde [inaudible 00:03:33]. Para mí, junto con la revolución

tecnológica es el lenguaje del cine hoy en México.

Alejandra Sánchez: ¿Del cine documental?

Everardo González: Sí, yo creo que sí. Porque tanto ha abrevado el cine de ficción como con ecos y suspiros a neorrealismo, pero abrió a muchísimo de las maneras de hacer el documental. Entonces sí creo que es inspirador para muchos cineastas que se dedican a muchos géneros.



Porque ya sería echarnos más de tres tequilas, pero la discusión de lo real es muy compleja. Vamos a decir, por ejemplo, no soy filósofo ni nada, pero le he dado vueltas al asunto. Yo no sé, creo que la realidad es como sucede cuando construimos nuestra memoria, que normalmente la construimos a partir de pequeños fragmentos de nuestra vida. Si pensamos en nuestra infancia, quizá sólo recordaremos tres momentos, o cuatro momentos de nuestra

primera niñez y eso es lo que nos va a construir lo que somos. Y así es más o menos hacer documentales, el trabajo con la realidad es una parcialización de las cosas. Y bueno, pues yo o tú, o los que nos dedicamos a esto debiéramos saber que la realidad es profundamente aburrida, aunque parezca muy entretenida no lo es, ni la experiencia más extraordinaria.

Proceso de creación, de producción de *LLDD*: aspectos estéticos, estilísticos de una zona híbrida del documental

Alejandra Sánchez: En ese sentido ¿dónde está la frontera con la ficción?

Everardo González: Pues yo creo que en el fin de los créditos, la vida sigue con esta gente y esta historia sucede después de los créditos ya no es necesariamente un documental. Aun cuando todos nos estemos interpretando, yo mismo hoy me estoy interpretando a un personaje construido porque medio me sale. Pero no dejo de ser yo hablando de lo que yo hago y lo que yo creo. Cuando ya te toque interpretar un personaje que no eres tú, ahí empieza el terreno de la ficción. También yo pienso que mucho de la construcción previa está más en el terreno de la ficción, pero sobre todo la licencia de la mentira.

Esto que decían de la gran mentira que es el cine, pues yo creo que no necesariamente aplica para el documental. El cine busca lo verosímil, el documental de alguna manera busca, aunque nunca llegue, la verdad. Aunque nunca llegue. Aunque sólo se construya de la misma forma que la ficción, yo creo que más bien tiene que ver con cómo es asumida o cómo es vista por un espectador.

Alejandra Sánchez: Pero, a ver, yo ahí tengo una duda. También busca lo verosímil. Vamos a los primeros cuadros de *La libertad del diablo*, estas tomas del bosque.

[TCG+00:25:00]

Everardo González: Sí.

Alejandra Sánchez: Y está este cuerpo tendido con la bolsa.

Everardo González: Sí, sí.

Alejandra Sánchez: ¿Es una puesta en escena?

La puesta en escena en el cine documental, la elaboración de la escena a partir de la realidad pero con elementos de ficción, un actor tendido en el suelo, un vestuario predeterminado con una paleta de colores y una iluminación natural pero escogida a partir de la filmación en el horario del día.



Everardo González: Sí. Es que todo es una construcción. Por ejemplo, eso es una puesta en escena, pero es un cuerpo.

Alejandra Sánchez: Que busca lo verosímil.

Everardo González: Pues sí, pero no hay verosimilitud en un hombre muerto que habla. Y ese cuerpo habla. Y esa construcción, ese testimonio sí es de alguien que fue secuestrado y torturado.

Alejandra Sánchez: Es el mismo hombre.

Everardo González: No es el mismo hombre, pero la intención es que sea el cuerpo quien hable.

Análisis de LLDD como revelador ideológico de la recepción, detonador de polémicas (temáticas, éticas como formales)

Everardo González: Entonces es un juego entre la idea de la ficción y al documental o el registro del testimonio de lo real.

Alejandra Sánchez: ¿Hasta dónde son esos límites?

Everardo González: Yo creo que hasta que mientas.

Alejandra González: Okay.

Everardo González: O sea, el límite yo creo que es no mentir. Por ejemplo, si yo hago una película en donde un chico sicario relata que asesinó a otro, pero eso no sucedió, sino que yo empujé todo para que eso se dijera, pues estoy en el terreno de la ficción o estoy rompiendo mis propias convenciones éticas con el documental.

[TCG+00:26:08] Si yo hago una película sobre un pueblo que hace un éxodo por sequía, pero es un pueblo en donde no llega la sequía y yo te hago creer a ti que sí, pues estoy dentro de la ficción. Con mucha verosimilitud, pero con poca verdad.

Alejandra González: Exacto, tiene que ver como la verdad con el sentido ético que tú le des al tema. O sea, sin embargo lo hablamos al principio, hay muchos tipos de documentales y las apuestas y las metáforas elaboradas es lo que más me estoy dedicando a estudiar, pueden como ejecutarse desde el guion. Te fuiste con la fotografía y empezaste como un poco a elaborar puestas en cámara y puestas en escena.

Everardo González: Claro, pero si la mujer que habla y denuncia que su hijo lo desaparecieron, no se lo desaparecieron, pues entonces [TCG+00:31:02] es el terreno de la ficción.

Alejandra González: Claro.

Everardo González: Ese es el límite.

Alejandra González: Claro, claro.

Everardo González: Ese es el límite. Y una película como esa pues está soportada en que a esa mujer efectivamente eso le sucedió. Por eso es valiosa esa película, por así llamarlo. En el plano de lo social da voz a eso. Por ejemplo, si por primera vez podemos oír a un federal que habla de ejecuciones sumarias, si eso no está soportado en la verdad, no vale para nada.



O a un soldado hablando que la milicia es una mierda que tiene confrontando la obediencia militar, por ejemplo. Ese es el valor del testimonio. Entonces no todas las películas se miden con la misma camisa. También el cine necesita, como decíamos al principio de libertad y flexibilidad, porque por eso a veces es tan complicado el cine militante.

[TCG+00:32:07] El cine militante te pone mil camisas de fuerza porque lo que importa es el discurso, el mensaje. Son más parecidos a la fábula. Lo que importa es la moraleja. Se pone camisas de fuerza y fuerza y fuerza.

Alejandra Sánchez: Sí, más allá como el sentido de verdad que coincido contigo, hay una especie, por ejemplo, con esta misma mujer, de indicaciones a cámara. Esta última escena es tan fuerte cuando se quita la máscara. ¿Qué tanto te lo permites?

Everardo González: Porque por ejemplo, en el caso del testimonio, una película de testimonio pues la relación de la secuencia con el personaje o de la escena con el personaje es con el director. Después será con el espectador, si uno ve el cine de Coutinho, ve que eso es lo que fascina, la relación que hay entre el director y el que habla.

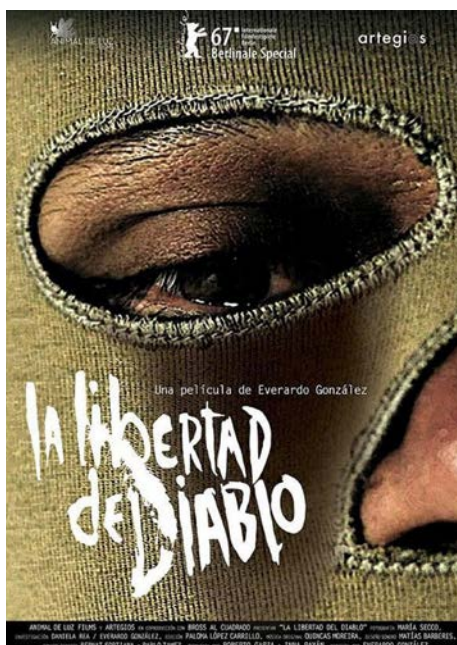


[TCG+00:33:02] Después será el que habla y el espectador. Cuando eso no sucede pues la relación del personaje es con la escena. Con lo que sucede dentro de la escena.

Alejandra Sánchez: Fijate, hablando de este sentido de verdad y desviándome un poco de la entrevista y hablando del cine de Coutinho en el *Juego de escena*. Es bien interesante cómo la pantalla puede convertir el sentido de lo verdadero, de manera más contundente con el testimonio ficticio que con el real. Ese experimento que hace Coutinho es fascinante.

Everardo González: Sí, sí, totalmente. Pero sí, no deja de ser una relación entre el director y el personaje. No es el personaje hablándole al espejo. Como quizás si fue en [inaudible 00:33:46] *La libertad del diablo*. Es este personaje relacionándose conmigo. En el otro juego es el personaje hablándole al espejo, hablándose a sí mismo. Ahora yo permito de tal manera que incluso pido que se ponga un momento en donde se dirigen a mí.

[TCG+00:34:01] Porque también no me interesa la sensación de que lo que ves no deja de ser documental. Me gusta recordarle a quien lo ve que hay un equipo detrás filmando. Yo no, que no me guste, pero no me encanta, sobre todo una época del cine donde las mejores ficciones son las que parecen documentales y los mejores documentales son los que parecen ficciones. O las mejores fotografías son las que parecen pinturas y las mejores pinturas son las que parecen fotografía. Sí me gusta una parte de la pobreza y el retrato de lo real, aunque lo interprete, lo mastique, trabajen con otro que vienen de formaciones más cercanas a lo narrativo, pero no deja de gustarme la pureza que ofrece el retrato de lo real. Y no pretendo que parezcan ficciones. No, no es algo que a mí me interese.



[TCG+00:35:03] Entonces me gusta que siempre exista eso, que haya una instrucción de repente a quién está hablando a la cámara o que se dirija a mí o que mi voz se escuche. No, no pasa nada. Soy yo haciendo la película.

Anexo *Découpage* (guion-montaje y técnico). Lista de secuencias o unidades narrativas (Chatman)

1. Fondo negro apertura con voz en *off*.
2. **00:00:00.** Primer testimonio voz en *off* de hombre en *Fade out*; tomas de bosque con cuerpo encapuchado en el suelo inmóvil. *Música minimalista y sonido ambiente.
3. **00:03:35.** Segundo testimonio de conjunto de mujeres jóvenes sobre madre levantada. *Se escuchan fuera de cuadro preguntas del realizador. *Todos los testimonios con máscara color carne.
4. Tomas abiertas en la periferia del campo, hombre en bicicleta.
5. **00:11:43.** Tercer testimonio de mujer madura relata intento de denuncia de desaparición forzada de cuatro personas familiares frente a la negligencia del Ministerio Público.
6. **00:14:27.** Cuarto testimonio de hombre de boca chueca (el de los hermanos desaparecidos se hace pasar por narcomenudista para localizar a sus hermanos y lo "encajuelan" para llevarlo a la sierra con su jefe).
7. Tomas de jóvenes en patineta.
8. **00:16:50.** Todos los personajes están enmascarados por la calle. Aparecen en escena un joven en calle enmascarado; una familia con niños; un conductor; un niño del pasaje.
9. **00:17:55.** Quinto testimonio de adolescente narrando cómo se entrenó para disparar desde los 14 años, obtiene su primer auto y el entorno en el que sigue asesinando. *Voz en *off* del realizador preguntando. *Constantes silencios filmados.
10. **00:22:10.** Sexto testimonio de joven que narra cómo escala posiciones en el crimen organizado a través del pago de asesinatos; hasta que le toca, le duele y remuerde, una familia que incluye niños.
11. Tomas de niños, mujer sentada, mujer sola acostada; todos enmascarados.
12. *Móvil de viento a cuadro (parte de sonorización).
13. **00:27:16.** Séptimo testimonio de hombre detenido, torturado, violado por municipales.
14. *Tomas de maquiladoras; tomas abiertas de carretera con hombres y mujeres civiles armados.
15. **00:32:08.** Octavo testimonio de hombre de formación militar que se enlista como policía municipal y narra sus miedos de entregarlo por comandante al narco y su idea de impartir su propia justicia.
16. **00:34:10.** Noveno testimonio de hombre militar con capucha que mata inocentes, de los narcocementeros en los que participa por dinero al recibir órdenes.
17. Tomas de convoyes militares al atardecer; casas exterior e interior, abandonadas en ruinas.
18. **00:38:36.** Testimonio de hombre de formación militar que habla de arrestados, formas de tortura; ejecuciones ilegales de asesinos sin juicios.

19. **00:41:00.** Testimonio de hombre detenido que describe secuelas y sus torturadores como gente normal, indistinguible; sobrevivencia, no lo había hablado con nadie.
20. Tomas de hombre manco que mira televisión. Un joven toma con ambas manos la taza; hombre sentado en cuarto deshabitado; hombre sentado en cama quemado y mujer hincada al fondo; tomas sonorizadas con voces como ecos.
21. **00:45:20.** Testimonio de hombre militar en uniforme plano americano con espejo (gno. testimonio de hombre militar con capucha) narrando su condición de desertor, de la soberbia a la vergüenza.
22. **00:46:55.** Tomas de noche de auto incendiado al atardecer; retén militar; carretera transitada; luna.
23. **00:49:24.** Sigue cuarto testimonio de hombre de boca deformada, hermano de los desaparecidos habla sobre sus dos hermanos y su sobrino, sus lágrimas mojan máscara, lo sueltan y lo amenazan. Habla de cómo le tiran sin herirlo y a un vendado y ve a uno de ellos.
24. **00:51:51.** Tercer testimonio de mujer madura sigue su relato sobre forenses, autoridades; su intuición le decía que eran sus hijos que no la dejaban entrar al llano, se mete y ve desentierro de cuerpos mientras solloza, escarba y ve tenis de sus dos hijos en el desierto.
25. **00:54:20.** Sigue el cuarto testimonio de hombre de boca deformada, que dice que imagina a sus hermanos en campos de narco, custodiados, en el extranjero o muertos.
26. **00:55:25.** Sigue del segundo testimonio de conjunto de mujeres jóvenes que han sufrido violencia, una adolescente habla de que no tienen esperanza para localizar a su madre con vida.
27. Tomas del atardecer y nocturnas del campo, voz en *off* habla de horror en fosas; habla de 104 cuerpos.
28. **00:57:20.** Voz en *off* de testimonio de hombre que habla de recuperación de cuerpos, del terror en Iguala.
29. **00:59:19.** Contemplamos el sexto testimonio de joven que asegura que quienes se llevaron a su madre no merecen compasión, dice que imagina su muerte.
30. **00:01:03.** Sigue el quinto testimonio de joven adolescente narrando cómo "murió" al matar, por qué siguió, al no tener sentido; pedir perdón por el daño.
31. **01:02:18.** Sigue del segundo testimonio en conjunto de mujeres jóvenes: dos chicas a cuadro dicen "ni perdón, ni olvido"; castigo de los responsables para todos, no sólo por su mamá.
32. Tomas de día: basura quemada y auto abandonado en campo; hormigas; niebla. Música con cantos.
33. **01:04:38.** Tercer testimonio de mujer madura que perdió a los hijos, dice no piensa en venganza; siente compasión por policías.
34. **01:05:31.** Sigue del segundo testimonio de grupo de mujeres jóvenes: adolescente con coraje; mataría, torturaría para saber que hicieron con su

mamá, hacer sentir miedo haciéndoles saber sus sentimientos; dos chicas a cuadro hablan de su fuerza para salir adelante; retratos de mujeres cavilando y mirando a la cámara. Siguen hombres.

35. 01:08:58. Final con tercer testimonio de mujer madura quitándose la máscara a cuadro.

36. 01:09:55. Fondo negro cierre.



Datos técnicos y videografía



Composición musical: Sylviane Bouget

Música: Peter Theis

Edición: Ana García

Diseño de sonido: Sylviane Bouget

Digital: DCP

Protagonistas: Jesús Romero Colín

Producción: Carole Solive y Celia Iturriaga

Dirección de arte: N/A

Música: Tareke Ortiz



Música ocular

Dirección: José Antonio Cordero

Guion: José Antonio Cordero

Año: 2012

Duración: 1 hora 32 minutos

Fotografía: Alejandro Cantú y Javier Morón

Composición musical: Tareke Ortiz

Montaje: Felipe Gómez y
José Antonio Cordero

Diseño de sonido: Samuel Larson

Música: Tareke Ortiz

Digital: DCP

Protagonistas: Tari Beltrán, Erik Dávila,
Omar García Sandoval

Producción: Sachiko Uzeta

Dirección de arte: Paula Caso y André
Krassoievitch



Quebranto

Dirección: Roberto Fiesco

Guion: Roberto Fiesco, Julián Hernández

Año: 2013

Duración: 1 hora 32 minutos

Fotografía: Mario Guerrero

Composición musical: Arturo Villela Vega

Montaje: Emiliano Arenales

Edición: Jacobo Hernández

Diseño sonoro: Omar Juárez

Digital: DCP

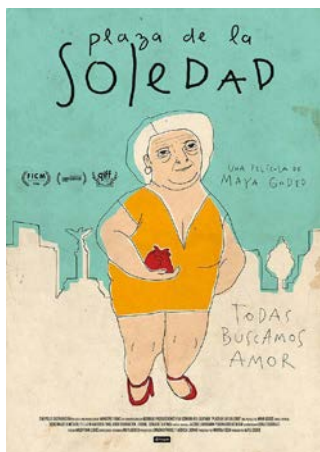
Protagonistas: Fernando García Ortega,
Lilia Ortega

Producción: Armando Casas, Hugo Espinosa

Dirección de arte: Jesús Torres Torres

Aspect ratio: 1:85:1

Música: Arturo Villela Vega



Plaza de la Soledad

Dirección: Maya Goded

Guion: Maya Goded

Año: 2016

Duración: 1 hora 18 minutos

Fotografía: Maya Goded

Composición musical: Andrés Sánchez

Edición: Valentina Leduc

Diseño de sonido: Lena Esquenazi

Digital: DCP

Protagonistas: Carmen, Raquel, Lety, Esther y Ángeles

Producción: Martha Sosa

Dirección de arte: María José Pizarro

Música: Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman



Tempestad

Dirección: Tatiana Huezo

Guion: Tatiana Huezo

Año: 2016

Duración: 1 hora 45 minutos

Fotografía: Ernesto Pardo

Composición musical: Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman

Edición: Lucrecia Gutierrez

Diseño de sonido: Lena Esquenazi

Digital: DCP

Protagonistas: Miriam Carvajal y Adela Alvarado

Producción: Nicolás Celis

Dirección de arte: Enrique M. Rizo

Aspect ratio: 1:85:1

Música: Leonardo Heiblum y
Jacobo Lieberman



La libertad del diablo

Dirección: Everardo González

Guion: Diego Enrique Osorno

Año: 2017

Duración: 1 hora, 14 minutos

Fotografía: María Secco

Composición musical: Quincas Moreira

Edición: Paloma López

Edición de sonido: Matías Barberis

Digital: Digital Cinema Package DCP

Protagonistas: el Médico, la Madre, el Hijo,
la Viuda, el Rescatista, el Cabo, el Policía, el
Sicario y el Halcón

Producción: Simón Bross

Dirección de arte: Arturo Malacara

Música: Quincas Moreira



Conclusiones

Tras el corpus de esta investigación, ya estamos en disposición de cerrar el círculo que páginas arriba comenzásemos con los objetivos y las hipótesis, de manera que vamos a presentar las conclusiones que cierran esas cuestiones iniciales que pretendíamos abordar durante esta investigación.

Hipótesis 1: ¿Qué referencias previas a los siete filmes seleccionados hay en el cine documental mexicano? ¿cómo se define el cine documental?, ¿cuáles son sus características?, ¿cuál ha sido su estructura y su evolución?.

Al estudiar y revisar el cine documental mexicano producido en los primeros diez años del siglo XXI, es destacable su alto nivel en calidad y cantidad, especialmente si se compara su diversidad en formas y temas frente a una "pobreza" de recursos del cine documental producido a lo largo del siglo XX que se ocupaba de temas básicamente periodísticos, casi siempre en tono de denuncia social, de militancia de diversas causas y también de corte indigenista y antropológico. Sin embargo, en la primera década de los años 2000 comienza una generación de directores y directoras que realizan sus obras dentro de este género cinematográfico ampliando su lenguaje, revitalizándolo a partir de la diversidad de temas, del tipo de realización, el empleo de la cámara, la experimentación en estructura y en formato y generando una nueva gramática narrativa, entre otros elementos.

Esta nueva generación de documentalistas, a partir de sus propuestas cinematográficas, reabre la reflexión sobre qué es y cómo se define el cine documental. El cine documental se caracterizaba anteriormente en su

forma y en su fondo por registrar hechos, personas y fenómenos de la vida real. En contraste, el documental contemporáneo mexicano, si bien respeta el espíritu del género abordando situaciones y eventos reales, introduce también elementos alegóricos sobre lo registrado que forma parte del mundo real al que capta.

La diversidad temática de los documentales analizados permitió constatar que todos tienen en común un proceso de creación similar al utilizado en la ficción: planteamiento, desarrollo y final. El proceso de creación de dichas obras es similar en el empleo de elementos, estrategias, técnicas y producción al cine de ficción. A partir de ello, la nueva lectura de este género documental se basa en lo difuminado de las relaciones entre realidad y ficción, las cuales superan los criterios de verdadero o inventado. El cine documental contemporáneo deja de lado la esclavitud al realismo y, a través de elementos ficcionalizantes –impostados–, estiliza la realidad con tropos estéticos.

La hipótesis sobre la ficcionalización en el cine documental se comprueba a partir del análisis y la observación de las obras y del proceso de creación de sus realizadores. Se legitima la construcción de la verdad ficcional equiparable al resto de la cinematografía no documental. Además, vuelve a abrir el debate sobre tres conceptos en su construcción: realidad, veracidad y verosimilitud. Dentro del género que nos ocupa (documental, la construcción de un discurso basado en una estructura dramática, en tanto forma como en fondo, lo acerca al género de ficción, lo que provoca fronteras difusas entre ambas categorías. La primera hipótesis, pues, se corrobora.

Hipótesis 2: ¿Cómo está construida la estructura?, ¿cuál es el conflicto que hace avanzar la historia?, ¿cómo se desarrolla el conflicto?, ¿cuál es el punto climático?

La estructura dramática de los siete documentales está construida de forma aristotélica: los personajes son presentados en un primer acto definiendo quiénes son, qué les pasa, qué quieren y qué se les opone para conseguir su objetivo. Durante el segundo acto, la historia se desarrolla confrontando al personaje con los obstáculos que impiden que consiga la meta o necesidad dramática, hay, incluso, momentos en los que es posible detectar puntos de giro o cambios de fortuna que generan tensión a lo largo del drama; así se desarrolla el conflicto hasta llegar a un punto climático que es resultado del suspense provocado durante el segundo hasta abocar en el tercer, último y resolutive acto en una conclusión y un nuevo orden.

La hipótesis de la existencia de una estructura dramática en los documentales analizados se confirma.



Hipótesis 3: ¿Qué características de los personajes, de las situaciones y de la estructura pueden ubicarlos en uno o en varios géneros dramáticos?

La construcción de los personajes en las siete películas analizadas se realizó a partir de entrevistas en profundidad llevadas a cabo por cada uno de los realizadores con los protagonistas de sus obras; es decir, personas de la vida real, lo que les permitió conocer el conflicto o necesidad dramática abordada en sus distintas obras.

Dependiendo cómo cada uno de los realizadores colocó al personaje frente al conflicto se definió si se trataba de la construcción un personaje complejo (con contradicciones que lo acercaban a los géneros realistas) o plano (colocándolo en los géneros no realistas), pero también se dedujo a partir del tono, de la forma, del discurso y de la narrativa empleadas; merced a estas características ha sido posible detectar uno o más géneros (o subgéneros) dramáticos dentro de las realizaciones. La variedad de temáticas y abordajes en las siete películas permitió detectar características de comedia, de tragedia, de pieza, de tragicomedia e incluso de farsa, dependiendo de la obra analizada. Son recursos estilísticos que planean por cada realización modificándola, apartándola del concepto clásico de escritura cero (lo que lo acerca al documental puro).

Se comprueba la hipótesis de construcción dramatúrgica llevada a cabo a partir de uno o varios géneros dramáticos en el documental mexicano contemporáneo.

Hipótesis 4: ¿Dónde se manifiesta su estructura dramática?, ¿qué herramientas de ficción se usaron para la construcción de personajes y de su dramaturgia?

Otra de las herramientas de ficción empleadas que se desvela en esta tesis, además de la reconstrucción de espacios, planificación del uso de cámara y puestas en escena, es que en algunos casos participan actores y actrices profesionales, con personas 'reales' (a los que llamamos actores naturales) para enriquecer el drama. Se utilizan dispositivos para situar y contextualizar a la persona o actor natural. Dichas circunstancias se elaboran en las entrevistas, durante la planificación de las tomas y la puesta en escena. Todo esto surge a partir del ahondar en archivos vivenciales, compuestos por recuerdos, experiencias de vida, conflictos a los cuales accede el director, aunque no tenga un conocimiento completo de la memoria vivencial de la persona... este material es el utilizado para elaborar la dramaturgia del relato.

En los documentales estudiados (excepto en *La Palomilla Salvaje*, ópera prima del CCC, y por ello sin posible experiencia anterior), la experiencia autoral devela la voluntad de apostar por una estructura dramática, una búsqueda de

un género dramático específico y un uso de elementos de ficción para elaborar el andamiaje.

Se corrobora la hipótesis del uso de herramientas de ficción en el proceso de elaboración de los documentales a partir de recursos metodológicos previos por parte de los realizadores.

Hipótesis 5: ¿En qué secuencias cinematográficas se revela el uso de herramientas de ficción?, ¿cómo se planeó el guion?, ¿cómo se diseñó la puesta en cámara y la puesta en escena?, ¿cómo se definió el montaje?

De entre las herramientas de ficción usadas en los siete documentales estudiados, a modo de ejemplo emblemático en cada una de ellos, citaremos:

1. En *La palomilla salvaje* se utilizó un caballo blanco para cumplir la fantasía de Reinaldo, el protagonista.
2. En *La libertad del diablo*, se definió con un director de arte el tipo de máscaras y vestuario que usarían los entrevistados. Y por otro lado se contrató a un actor para representar un cuerpo abandonado en un escampado.
3. En *Tempestad* se produjo un aguacero de manera artificial.
4. En *La plaza de La Soledad* se aleccionó a actrices naturales o participantes a desarrollar ciertas acciones o a provocar situaciones detonadoras de drama o conflicto.
5. En *Música Ocular* hay participaciones de actores profesionales con no actores o actores naturales.
6. En *Quebranto* se elaboraron escenas donde los actores naturales participaban en momentos musicales.
7. En *Agnus Dei* se planearon usos de cámara y puestas en escena en las que el actor natural debía hacer avanzar la acción frente al conflicto.

En los siete documentales hubo una escritura de guion previa al momento de la grabación. En dicha escritura se definió el género y la estructura dramática e incluso la búsqueda de personajes con características específicas, para lo cual se hizo uso de la estrategia del guion imaginario planteado en la entrevista con el cineasta Patricio Guzmán.

Las planificaciones de cámara y las puestas en escena fueron resultado de planeaciones a partir de las entrevistas a los personajes que participaron en cada uno de los documentales. El montaje se utilizó como recurso narrativo capaz no sólo de hacer avanzar la historia, sino de presentar al personaje con sus circunstancias, construir tensores dramáticos, enfatizar el conflicto e incluso aguzar el clímax. El uso de la música y el diseño sonoro se elaboraron para servir a la dramaturgia. Al develarse las herramientas de creación utilizadas en el cine de ficción, la discusión y definición del concepto del cine documental dejan de estar opuestas al concepto de ficción.



A través del montaje de cada una de las obras se fue elaborando una resignificación de la realidad con la intención de elaborar una construcción del lenguaje cuyo sistema de signos expresa ideas, emociones y conceptos, de tal forma que todo lo que aparece frente a cámara constituye todo un sistema significativo cuyos componentes aportan dramáticamente y dan fuerza al conflicto que se desarrolla en la representación escénica.

Lo anterior se refuerza en las conversaciones con los directores cuando ponen al descubierto cómo el uso del vestuario, cuyos colores fueron planeados conjuntamente entre el director de fotografía y el realizador para plantear una elaboración visual que reforzase la dramaturgia. Lo mismo puede decirse de la construcción o reconstrucción de espacios y atmósferas que acentúan la trama de las obras cinematográficas, a partir de un diseño de arte y de iluminación que transforma el espacio natural. La atmósfera controlada, o reconstruida, se vuelve el soporte textual del cual se parte para mostrar cualquier hecho, que de por sí es menos verdadero, aunque se corresponda o imite a la realidad que se pretende reflejar.

Se confirma la hipótesis de que hay utilización de herramientas de ficción en cada uno de los siete documentales.

Hipótesis 6: ¿Qué son las estructuras dramáticas?, ¿cuáles son las herramientas de la ficción?, ¿cuáles son las herramientas propias del documental?

Las estructuras dramáticas conforman el conjunto de relaciones entre los elementos de la trama: historia, personajes, metas, obstáculo, conflicto... Dichas estructuras se definen dependiendo de cómo está narrada la acción, la temporalidad y la trayectoria del personaje y sus situaciones a lo largo del relato.

Se comprueba la hipótesis de que existe la construcción de una estructura dramática en el género documental, en la forma y en el fondo, lo que lo acerca al género de ficción, provocando fronteras difusas entre ambas categorías, como se mencionó en la tesis de este trabajo.

Cerradas las hipótesis iniciales, debemos concluir, a modo de sinopsis, que el término cine-documental reformula el concepto tradicional de "documental" y lo inscribe dentro del cine. Claro que esta nueva definición estaría afectando al terreno de la ficción. Como apunta Zunzunegui: "todo film narrativo documenta una ficción, pero todo film documental ficcionaliza una realidad preexistente".

El documental mexicano contemporáneo rompe con sus propias fronteras de encuadre, puntos de vista, uso de herramientas en su construcción, lo cual lo emparenta con el cine-espectáculo sin dejar de lado los niveles de profundidad con que toca diversos temas de impacto en la sociedad,

ajenos al cine ficcional tradicional, más preocupado por divertir o por ser espectacular y atractivo.

En síntesis: el cine documental mexicano contemporáneo se vuelve referente de investigación por la experimentación de fronteras difusas entre el documental y la ficción. Paradójicamente mientras que la ficción se vuelve realista el documental se ficcionaliza a partir de elaboraciones estéticas que persiguen principios de verdad y su lectura ética. Realidad e imaginación viajan de forma elíptica en estas obras documentales y cada una requiere de la otra para existir. La imaginación como espejo de la realidad y la realidad como espejo de la imaginación, el mismo binomio ocurre ficción y documental.



Referencias

Trabajos citados

- Altman, R. (2000). **Los géneros cinematográficos**. Barcelona, España: Paidós.
- Aristóteles (2005). **Poética**. Madrid, España: Tilde.
- Aumont, J. (2010). **Análisis del film**. Barcelona, España: Paidós.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). **Análisis del film**. España: Paidós.
- Aumont, J., & Marie, M. (2006). **Diccionario teórico y crítico del cine**. España: La marca editora.
- Barnow, E. (1993). **Documentary: A History of the Non-Fiction Film**. Oxford: Oxford University Press.
- Bentley, E. (2000). **La vida del drama**. México: Paidós.
- Breitrose, H. (2014). **Nuevas Tendencias**. Obtenido de ISSUU: https://issuu.com/disenopasodegato/docs/toma_7_completo
- Bunge, M. (2014). **La ciencia, su método y su filosofía**. México: De Bolsillo.
- Burton-Carbajal, J., & Torres, P. (1998). **Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano**. Guadalajara: UdeG-IMCINE.
- Burton, J. (1990). **The Social Documentary in Latin America**. Pittsburg, USA: University of Pittsburgh Press.
- Burton, J. (1991). **Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente**. México: Diana.
- Caldevilla, D. (2014). **Lenguaje y persuasión: nuevas creaciones narrativas**. Madrid, España.

- Canals, R. (2016). **Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras**. Obtenido de Bricoección <https://revistabricolage.wordpress.com/2016/03/21/jean-rouch-un-antropologo-de-las-fronteras/>
- Carmona, R. (1991) **Cómo se comenta un texto filmico**. México. Rei
- Céspedes, M. (1997). **Ganarle la batalla a la realidad: Entrevista con Joris Ivens**. Estudios cinematográficos (9), 51.
- Chanan, M. (2008). **The politics of documentary**. UK: British Film Institute.
- Chatman, S. (2013). **Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine**. Barcelona, España: RBA.
- Cock, A. (2009). **Retóricas del cine de ficción postverite. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo**. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Colleyn, J. (1993). **Le Regard Documentaire**. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Comolli, J. L. (2007). **Ver y poder, La inocencia perdida, cine, televisión, ficción, documental**, Argentina: Nueva librería.
- De Orellana, M. (1997). **Los nuevos aborígenes. Estudios Cinematográficos**, 67.
- Enciclopedia del séptimo arte. (1973). **El Cine. Enciclopedia del sétimo arte, tomo VII**.
- Füguemann, L. (2005). **Análisis estructural comparativo de las películas Down with love y Ladies' Night**. Tesis profesional. Colección de Tesis Digitales. Recuperado de UDLAP: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/fuguemann_o_la/
- Grierson, J. (1992). **First Principles of Documentary**. Inglaterra: Cinema Quarterly.
- Grierson, J. (s.f.). **Postulados del documental**. Recuperado de Cátedras FSOC: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>
- Grierson, J. y Hardy, F. (1979). **Grierson on Documentary**. London: Faber and Faber.
- Guzmán, P. (1997). **La importancia del cine documental**. Recuperado de Patricio Guzmán: <https://www.patricioguzman.com/es/articulos/3-la-importancia-del-cine-documental>

Iberoamericano, C. (4 de octubre de 2016). ***El presidente Porfirio Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec (1896)***. Recuperado de Cine Iberoamericano: <https://www.youtube.com/watch?v=AG241xyUv8o>

IMCINE. (25 de abril de 2020). ***Anuario estadístico 2018***. Recuperado de Instituto Mexicano de Cinematografía: <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico/>

Instituto Lumière. (2020). ***Les films Lumière***. Recuperado de Instituto Lumière: <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/films-lumiere.html>

Lamet, P. M. (1975). ***Lecciones de cine***. Bilbao/Madrid/Santander: Mensajero/Razón y Fe/Sal Terrae.

Lanza, P. (2013). ***La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema***. Recuperado de Cine Documental: <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-camara-y-el-sujeto-sobre-el-direct-cinema/>

León, B. (1999). ***El documental de divulgación científica***. Barcelona: Paidós.

Mamber, S. (1976). ***Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary***. Boston: The MIT Press Boston.

Martínez Abadía, J. (1997) ***Introducción a la tecnología audiovisual. Televisión, video, radio***. España: Paidós.

Naime, A. (1987). ***El cine.195 respuestas***. México: Universidad Iberoamericana.

Nichols, B. (1995). ***Blurred boundaries. Question of meaning in contemporary culture***. Indiana: Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, B. (1997). ***La representación de la realidad***. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (2013). ***Introducción al documental***. México: UNAM.

Niney, F. (2015). ***El documental y sus falsas apariencias***. México: CUEC-UNAM.

Ochoa, M. (2011). ***La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano***. México: IMCINE.

Odin, R. (2000). ***De la fiction***. Francia: De Boeck Supérieur.

Orellana, J. (2014) ***La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine. Una interpretación epistemológica del realismo de André Barzín y Andréi Tarko-***

vski. Recuperado de <https://edicionquinde.wordpress.com/2014/02/13/la-falsa-frontera-entre-ficcion-y-realidad-en-el-cine/>

► [2003], **Diccionario de creación cinematográfica**. Ariel.

Plantinga, C. (1997). **Rhetoric and representation in nonfiction film**. Cambridge: Cambridge University Press.

Paranagua, P. (1999). **El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia**. En M. Carmagnari, A. Hernandez, & R. Romano, **Para una historia de América II: Los nudos 1**. México: El Colegio de México.

Paranagua, P. (2003). **Orígenes, evolución y problemas. Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra.

Rabiger, M. (2001). **Dirección de documentales**. Madrid: OIRTV.

Rabinowitz, P. (1994). **They Must Be Represented: The Politics of Documentary**. New York: Verso.

Rancière, J. (2005) **La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria, en: La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine**. Barcelona: Paidós.

Rojas, J. (2015). **El documental, entre definiciones e indefiniciones**. Recuperado de SCIELO: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200014

Rotha, P. (1970). **Documentary Film**. New York: Hasting House Publishers.

Rovirosa, J. (1990). **Miradas a la realidad**. México: UNAM.

Ruiz, I. (2017). **Docuficción. Prácticas artísticas en un México convulso**. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Sadoul, G. (1972). **Historia del cine mundial**. México: Siglo XXI.

Talens, J. (1986) **El ojo tachado**. Cátedra

Taylor, S., & Bogdan, R. (1990). **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Barcelona, España: Paidós.

Tierra-Adentro. (s.f.). **La ética en el documental mexicano**. Recuperado de Tierra Adentro: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-etica-en-el-documental-mexicano/>

Vallejo, A. (s.f.). **La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental**. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/25885577.pdf>

Weinrichter, A. (2004). **Desvíos de lo real: el cine de no ficción**. España: T&B Editores.

Zunzunegui, S. (1989). **Pensar la imagen**. Madrid, Cátedra.

Diccionarios y enciclopedias

Aumont, J. y Michel M. (2006). **Diccionario teórico y crítico de cine**. Buenos Aires: La marca editora.

Cardero, A. M. (1989) **Diccionario de términos cinematográficos usados en México**, México, UNAM.

Pinel, V. (1981). **Techniques du cinéma**. Paris: PUF.

Teorías dramáticas

Altman, R. (2000). **Teoría de los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós.

Aristóteles. (2005). **La Poética [versión al español de García Bacca]**. México: Editores Mexicanos Unidos. Recuperado de UNAM: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=765>

Bentley, Erik. (2000). **La vida del drama**. México: Paidós Studio.

Análisis del discurso

Chatman, S. (1990). **Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine [trad. de María Jesús Fernández Prieto]**. Madrid: Alfaguara.

Todorov, T. (2014). **Los géneros del discurso**. Buenos Aires, Argentina: Waldhuter Editores.

Análisis fílmico y de documental

Aumont, Jacques y Michel Marie (1990). **Análisis del film**. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (2010) **Estética del cine: espacio fímico, montaje, narración, lenguaje** Barcelona: Paidós.

Bellour, R. (1979). **L'Analyse du film**, Albatros. (reed. Calmann-Lévy, 1995).

Bordwell, D.; Thompson, K. (1995). **El arte cinematográfico: una introducción**. Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1998). **La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Barcelona: Paidós.

Fernández, E. I. (2006). "En consecuencia con la imagen. El batallón invisible. Territorio mexicano imaginario. Análisis de la película **Een Telegramme Uit Mexico** (1914)". **Secuencia**, no. 64, pp. 233-256.

Martin, M. (1992). **El lenguaje del cine**. Barcelona: Gedisa.

Odin, R. (1990). **Cinéma et production de sens**. Paris. A. Colin.

Odin, R. (junio, 1994). "Problemas del modo documentalizante: a propósito de 'Nuestro planeta la tierra'". **Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen**, no. 17, pp. 67-75.

Stam, R. (2001). **Teorías del cine: una introducción**. Barcelona: Paidós.

Zavala, L. (2003). **Elementos del discurso cinematográfico**. México: UAM-X. Recuperado de: http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/zavala_2.html

Historia documental en México

Anuarios estadísticos de Cine Mexicano 2013. (2014). México: IMCINE. Disponible: http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry56e33f9f9d72792dff003a13/56e3451b9d72792dff003e25/files/Anuario_Estadi_stico_de_Cine_Mexicano_2013.pdf

Burton-Carvajal, J.; Patricia Torres, Á. M. (comps.) (1998). **Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía.

Fiesco Trejo, R. (octubre-diciembre, 2008) "Alejandro Cantú: Todas las películas se pueden hacer en digital porque la calidad es lo suficientemente buena". **Cine Toma**, Vol. 1, núm. 1, pp. 19-21.

Fiesco Trejo, R. (octubre-diciembre, 2008) "Lo viejo y lo nuevo, el fin de la línea general. **Cine Toma**, Vol.1, núm.1, pp. 18-23.

Fiesco Trejo, R. (enero-febrero , 2009) "Del corto al largo, ¿y de regreso?". **Cine Toma**, Vol. 1, núm. 2, pp. 8-15.

Fiesco Trejo, R. (2009) "La producción y el encuentro con el otro". **Cine Toma**, Vol. 1, núm. 5, pp. 44-50.

Fiesco Trejo, R. (enero-febrero, 2009). "Il Sorpasso, el cine al final de la escapada", **Cine Toma**, Vol. 1, núm. 2, pp. 50-52.

Fiesco Trejo, R. (2011). **"5. El cine de papá. Ocho apuntes sobre los carteles de los sesenta"**. En Bonfil, C. et al. **Hoy grandioso estreno: el cartel cinematográfico en México**. México: CONACULTA, IMCINE.

Fiesco Trejo, R. (2012) "Fue regando amigos por el mundo", **Cine Toma**, Vol. 4, núm. 23 p. 70-73.

Fiesco Trejo, R. (2017). **Apuntes para una historia de La barraca I**. México: [AMACC], 2017. 48 p.

Fiesco Trejo, R. (2018). **Correspondencias: cine y pensamiento. Edición especial** 107 p.: fots., byn., (algunas col.). México: FICUNAM, TV UNAM. 107 p.

Mendoza, C. (1999). **El ojo con memoria, apuntes para un método de cine documental**. México: UNAM.

Mendoza, C. (2008). **La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental**. México: CUEC-UNAM.

Ochoa, M. G. (2011). **La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano**. México: IMCINE.

Perches, S. (2013). "Hay, sin duda, mucho esperpento". **Cine Toma**, Vol. 5, núm. 29, pp. 42-46.

Ruiz, I. (2017). **Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso**. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Suzán, M. (comp.) (2006). **El documental del siglo XXI**. IV Encuentro Hispanoamericano de Video Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces (coord.: Cristian Calónico). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

Zavala, L. (2011). **"Libros sobre cine publicados en México de 2006 a 2011"**. [Disponible: <http://lexam-10.com/pravo/13309/index.html>].

Zavala, L. (2017). **"Presentación sobre los estudios cinematográficos en la región latinoamericana (2000-2016)"**. Miguel Hernández Communication Journal nº 8-mhjournal.org. Recuperado de [[http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=issue&op=view&path\[\]=13](http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=issue&op=view&path[]=13)]

Historia documental mundial y de América Latina

Burton, J. (ed.) (1991). **Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente**. México: Diana.

Hertogs, D. y De Klerk, N. (ed.) (1997). **Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film**. Amsterdam: NFM.

Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano (1986). México: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Martin, M. T. (1997) **New Latin American cinema (vols. 1 y 2)**. Detroit: Wayne State University Press.

Odin, R. (dir. 1998). **L'âge d'or du documentaire, Tome 1**, [France, Allemagne, Espagne, Italie]: Europe, années cinquante. Paris: L'Harmattan.

Odin, R. (dir. 1998). **L'âge d'or du documentaire, Tome 2** [Grande-Bretagne, Belgique, Pays-Bas, Danemark, Norvège, Suède]: Europe, années cinquante. Paris: L'Harmattan.

Paranaguá, P. A. (coord.) (2003). **"Orígenes, evolución y problemas", Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, pp. 13-78.

Paranaguá, P. A. (1999). El cine latinoamericano frente al desafío de una nueva historia, en Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez y Ruggiero Romano (coords). **Para una historia de América II: Los nudos 1**. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, pp. 379-396.

Tesis sobre documental

Paredes Lara, A. F. (2004). Capítulo 2 **"El documental"**, Herencia y Sincretismo religioso en la ciudad de Cholula. Preservación de las tradiciones hasta nues-

tros días. Realización de un video documental, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad de las Américas Puebla. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/paredes_L_af/capitulo2.pdf

Sánchez Orozco, A. (2012). **"El guion en el documental. Estudio del caso Agnus Dei-Cordero de dios (2009-2011)"**. Tesis de maestría. Universidad Intercontinental.

Metodología

Bunge, M. (1980). **Epistemología**. Barcelona: Ariel.

- Caldevilla Domínguez, D. (2000). **"El estilema de autor en Steven Spielberg"**. Tesis de Doctorado en Ciencias de la información. Universidad Complutense.

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1992). **Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados**. España: Paidós.

Archivística audiovisual

Roca, L.; Leal, F. M.; Hernández, C.; Green, A. (2014). **Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual**. México: LAIS/Instituto Mora.

Teoría e historia del documental

Barnouw, E. (1996). **El documental, historia y estilo**. Madrid: Gedisa.

Bellour, R. (2009). **Entre imágenes**. Buenos Aires: Colihue.

Breitrose, H. (nov.-dic. 2009). "Nuevas tendencias". **Revista Toma**, año 2, no. 7 (Disponible: https://issuu.com/disenopasodegato/docs/toma_7_completo)

Chanan, M. (2007). **Politics of Documentary**. Londres: British Film Institute.

Comolli, J. L. (2007). **Ver y poder. La inocencia perdida, cine, televisión, ficción, documental**. Argentina: Nueva librería.

Edmonds, R. et al. (1990). **Principios de cine documental**. México: UNAM.

Feldman, S. (2001). **Guion argumental, guion documental**. Madrid: Gedisa.

Grierson, J. (1992). ***First Principles of Documentary***. Inglaterra: Cinema Quarterly.

Nichols, B. (1997). ***La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental***. España: Paidós.

Nichols, B. (2010). ***Introduction to documentary***. Bloomington: Indiana University Press.

Niney, F. (2009). ***La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental***. México: UNAM.

Niney, F. (2009). ***La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental***. México: CUEC/UNAM.

Odin, R. (2000). ***De la fiction***. Bruselas-París: De Boeck.

Ortega, L.; García, N. (2008). ***Cine directo, reflexiones en torno a un concepto***. Madrid: T&B.

Rabiger, M. (2001). ***Dirección de documentales***. Madrid: OIRTV.

Weinrichter, A. (2005). ***Desvíos de lo real. El cine de no ficción***. España: T&B Editores.

Cineastas teóricos del documental

Aumont, J. (2004). ***Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores***. Madrid: Paidós Comunicación.

Coutinho, E. (2017). "Los cuadernos de cinema 23", ***Memorias***. No. 012, La Internacional Cinematográfica, Iberocine, A.C.

Frochtengarten, F. (2009). ***"La entrevista como método: una charla con Eduardo Coutinho"***. Psicol. USP [online] vol.20, n.1, pp.125-138.

Duarte, G. A. (2016). ***Conversaciones con Peter Watkins/Conversations with Peter Watkins***. UTADEO.

Farocki, H. (2013). ***Desconfiar de las Imágenes*** (ed. Inge Stache). Buenos Aires: Caja Negra Synestehesia. Disponible en <http://www.harunfarocki.de/texts.html>

Tarkovski, A. (2005) ***Esculpir el tiempo***. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/Universidad Nacional Autónoma de México.

Steyerl, H. (2014). **Los condenados de la pantalla**. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Sobre los documentales analizados

La palomilla salvaje

- ♦ AFP. (02.10.2006) "Documental La palomilla salvaje también recibió mención especial. Premian las cintas En el hoyo y Mezcal en el Festival de Cine de Biarritz", La Jornada, México.
- ♦ Cabrera, O. (02.10.2006). "Luce cine mexicano en Festival de Biarritz". Reforma. México, p.12.
- ♦ Catálogo Producciones CCC Centro de Capacitación Cinematográfica 1975-2008. (2008). CCC, México.
- ♦ Catálogo "Contra el Silencio Todas las Voces", V Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente (2008). México, p. 77.
- ♦ Castro, P. (11.02.2007). "La palomilla salvaje está nominada en la próxima entrega del Ariel". La Prensa. México. p. 35.
- ♦ Gustavo, Gamou. Directorio de realizadores mexicanos. Recuperado de <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/gamou-gustavo/>
- ♦ Huerta, C. (12.02.2007). "La dupla que se atrevió a desafiar a profesionales". El Universal. México. p.15.
- ♦ Huerta, C. y Cárdenas, A. (23.10.2006). "Gamut dividirá su premio". El Universal. México. p. 4.
- ♦ Olvera, V. (23.10.2006). "Premia el público a Rulfo". Reforma. p. 6.
- ♦ "Otro Cine La Palomilla Salvaje" (09.11.2006). Excélsior. México. p. 11.
- ♦ Publicación del 3°. Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (21.02-05.03.2006). FICCO, México. p. 66.
- ♦ Programa mensual de la Cineteca Nacional (abril, 2006). Cineteca Nacional. México. p. 35.
- ♦ Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=1237>
- ♦ Toco tu boca (19 de octubre de 2011). Un documental: La Palomilla Salvaje. Recuperado de <http://tocotubocaale.blogspot.com/2011/10/un-documental-la-palomilla-salvaje.html>
- ♦ 4° Festival Internacional de Cine de Morelia (14-22.10.2006), México. p. 96.

Agnus Dei: cordero de dios

- ♦ Agnus Dei, cordero de dios. Directorio de películas. <https://moreliafilmfest.com/peliculas/agnus-dei-cordero-de-dios/>

- ◆ Bringas, C. (diciembre de 2011). Agnus Dei, cordero de dios. El Espectador Imaginario. Recuperado de <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/diciembre-2011/criticas/agnus-dei.php>
- ◆ Pérez Fragua, A. (1 de diciembre de 2016). Agnus Dei. Contexto. Recuperado de <https://contexto.udlap.mx/agnus-dei/>
- ◆ Torres San Martín, P. (2011). OMISSUS OMINÒSUS: Agnus dei, cordero de Dios. El Ojo que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano. Recuperado de <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/76>

Música ocular

- ◆ <https://vimeo.com/105627751>
- ◆ <https://twitter.com/pepelamb?lang=es>
- ◆ <https://www.youtube.com/watch?v=CUldZDjF7UA>
- ◆ Bonfil, Carlos (domingo 16 de junio de 2013). Música ocular. La Jornada. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2013/06/16/opinion/a09a1esp>
- ◆ Hernández Pastén, Alan (4 julio de 2013). "Música Ocular", cine hecho con las manos. BBC Mundo. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/07/130702_musica_ocular_cine_oaxaca_mexico_sordos_an
- ◆ "Música ocular". Catálogo de películas. Recuperado de <https://www.filmoteca.unam.mx/movies/musica-ocular/>

Quebranto

- ◆ <https://www.amacc.org.mx/exposicion-dirigida-por/expo-2018-20-roberto-fiesco/>
- ◆ <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/fiesco-roberto/>
- ◆ <https://www.facebook.com/cinesecuenciasradio/>
- ◆ <http://www.imcine.gob.mx/cine-secuencias/>
- ◆ <https://www.youtube.com/channel/UCAIhYv-8oj3UgWO7oPWPlgQ>;
<https://www.facebook.com/watch/?v=2353602638261378>
- ◆ <https://tv.unam.mx/cinema-62/>
- ◆ Catálogo Cinema México Producciones 2010-2012, Conaculta-Imcine, p. 31.
- ◆ Catálogo Cinema México Producciones 2011-2013, Imcine, p. 28.
- ◆ Catálogo Cinema México Producciones 2013-2015, Imcine, p.113.
- ◆ Catálogo Ambulante 2013 Gira de Documentales, pp. 54-55.
- ◆ Catálogo 16 Festival Internacional de Cine Guanajuato 19-28 julio 2013, p. 307
- ◆ Catálogo 8° Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México 24 octubre-3 noviembre 2013, p. 105.
- ◆ Catálogo 28 Festival Internacional de Cine en Guadalajara 1-9 marzo 2013, p. 107.
- ◆ Notimex (06_032015) "Muere actriz Lilia Ortega". *Reforma*. México.
- ◆ Notimex (04_05_2019) "Fallecio_la actriz Coral Bonelli". *Reforma*. México.

- ◆ Programa mensual de la Cineteca Nacional diciembre 2013, pp. 12-13.
- ◆ Publicación XVII Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video
- ◆ Comentarios y críticas de *Quebranto* en prensa impresa:
 - ▶ *El Universal* (6 septiembre 2009; 15 mayo 2011; 7 diciembre 2013).
 - ▶ *Milenio* (10 julio 2010; 8 abril; 16 septiembre; 27 octubre; 14, 28 diciembre 2013).
 - ▶ *Reforma* (6 febrero; 10 junio; 6, 16 diciembre 2013).
 - ▶ *La Jornada* (8, 16 marzo; 2 junio 2013; La Jornada Semanal 15 diciembre 2013).
 - ▶ *El Financiero* (2 diciembre 2013).
 - ▶ *Excélsior* (9 diciembre 2013).
 - ▶ *Gaceta UNAM* (21 marzo; 7 noviembre 2013; 30 junio 2014).

Plaza de la Soledad

- ◆ https://revista192.com/maya_goded_la_plaza_de_la_soledad/
- ◆ <http://mayagoded.net/site/portfolios/plaza-de-la-soledad/>
- ◆ "Maya Goded en Sundance" (31 de enero de 2016). Revista Cuarto Oscuro. Recuperado de <https://cuartoscuro.com.mx/revista/maya-goded-en-sundance/>
- ◆ Miranda, L. (2018). Contar la vida desde Plaza de la Soledad, El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/06/09/actualidad/1528581303_306742.html
- ◆ Paz, Rafael (5 de mayo de 2017) Una entrevista con Maya Goded sobre 'Plaza de la Soledad'. Red Forbes. Recuperado de <https://www.forbes.com.mx/una-entrevista-con-maya-goded-sobre-plaza-de-la-soledad/>
- ◆ Solórzano, L. (8 de mayo de 2017). Plaza de la soledad. Excélsior. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/opinion/lucero-solorzano/2017/05/08/1162168>

Tempestad

- ◆ Ambulante, 31 de marzo-2 de junio. Sedes y sinopsis. Recuperado de www.ambulante.com.mx
- ◆ Argüero Mendoza, H. (25.11.2019). "Tres documentales sobre violencia". De género. Hacer visible lo invisible". Código. Recuperado de <https://revistacodigo.com/cine/columna-tres-documentales-mexicanos-sobre-violencia/>
- ◆ Bonfil, C. (10 abril de 2016). "Ambulante, segunda década". La Jornada. México. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2016/04/10/opinion/a06a1esp>.
- ◆ Bonfil, C. (17 noviembre 2016). "La Muestra Tempestad". La Jornada. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2016/11/17/opinion/a10o1esp>.
- ◆ Catálogo Cinema México Producciones 2014-2016, Conaculta-Im-cine, p. 96.

- ◆ Catálogo Cinema México producciones 2015-2017, p. 133.
- ◆ Catálogo 14° Festival Internacional de Cine de Morelia, octubre 21-30, 2016, pág. 109.
- ◆ Catálogo "Ambulante", 11 edición, Gira de documentales, México 31 marzo-14 abril 2016, pp. 106-107.
- ◆ Crítica. (11.04.2017). "Justicia para todos". Milenio. Recuperado de <https://www.milenio.com/opinion/varios-autores/voces-ibero/justicia-para-todos>
- ◆ Cruz, E. (Mayo 2017). Entrevista "Ser espira el miedo". Recuperado de <http://correspondenciasecine.com/2017/05/tempestad-de-tatiana-huezo/>
- ◆ Crítica. (18.11.2016). "Tempestad: historia de una herida mexicana". Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/tempestad-historia-de-una-herida-mexicana>
- ◆ Díaz de la Vega, A. (16.05.2017). "Tempestad, o las formas en la tormenta". El Universal. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/blogs/alonso-diaz-de-la-vega/2017/05/16/tempestad-o-las-formas-en-la-tormenta>.
- ◆ Directorio de realizadores mexicanos. Recuperado de <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/huezo-tatiana/>
- ◆ González, V. (29.04.2017) "Las imágenes violentas nos adormecen". Entrevista. Milenio. México. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/tatiana-huezo-las-imagenes-violentas-nos-adormecen>. E
- ◆ Hernández Escobar, S. (01.04.2016). "Tempestad, impunidad al descubierto". Gatopardo. México. Recuperado de <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tempestad-tatiana-huezo/>.
- ◆ Huezo, T. (2018.06.07). "Ficción", en Reforma.
- ◆ La ONU pidió al gobierno mexicano esclarecer el caso calificándolo como "uno de los sucesos más terribles de los tiempos recientes". 76. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Desaparici%C3%B3n_forzada#M.C3.A9xico:_Guerra_contra_el_Narcotr.C3.A1fico
- ◆ López García, L. A. (20.03.2017). "El testimonio de un sistema podrido". Recuperado de <https://www.milenio.com/opinion/luís-alberto-lopez-garcia/el-septimo-rollo/el-testimonio-de-un-sistema-podrido>.
- ◆ Paz, R. (19.05.2017). "'Tempestad', la poética de la pesadilla". Disponible en <https://www.forbes.com.mx/tempestad-la-poetica-la-pesadilla/>. Forbes. México.
- ◆ Pérez de Acha, G. (01.04.2016). "Tempestad: un documental sobre el miedo y la impunidad en México". Horizontal. Recuperado de <https://horizontal.mx/tempestad-un-documental-sobre-el-miedo-y-la-impunidad-en-mexico/>.
- ◆ Programa de la 61 Muestra Internacional de Cine, México, 11-28 noviembre 2016, pp. 18-19.
- ◆ Ramírez Carrasco, G. (11.05.2017). Icónica. Pensamiento filmico. Recuperado de <http://revistaiconica.com/tempestad-tatiana-huezo/>. México.

- ♦ Valadez, A. (21.11.2017). "En Apogeo". Reforma. México.

La libertad del diablo

- ♦ <https://www.diegoeosorno.com/biografia>
- ♦ <http://animaldeluz.com/>
- ♦ Maristain, M. (04.11.2017). "El documental no es una historia de derrota: Daniela Rea". Entrevista. SinEmbargo.mx. Recuperado de <https://www.sinembargo.mx/04-11-2017/3343116>.
- ♦ Magaña Arce, Arturo. (16.03.2017). "La libertad del diablo Crítica". Cine Premiere. México. Recuperado de <https://www.cinepremiere.com.mx/la-libertad-del-diablo-critica.html>
- ♦ González, H. "Everardo González. La maldad está en la condición humana". Milenio, México. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/everardo-gonzalez-la-maldad-esta-en-la-condicion-humana>

Catálogos de festivales y muestras

- ♦ DOCS CDMX (DOCS DF)
- ♦ Ambulante
- ♦ Festival Internacional de Cine de Morelia
- ♦ Festival Internacional de Cine de Guadalajara
- ♦ Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente. Contra el silencio todas las voces
- ♦ Ultracinema (Jornadas de Reapropiación)

Hemerografía

- ♦ *Icónica*
- ♦ *Cuadernos de Cinema 23*
- ♦ *Trafic*
- ♦ *Archivos de FilMOTECA Valencia*
- ♦ *Revista Cine Toma*
- ♦ *Cahiers du cinéma*
- ♦ *Positif*
- ♦ *Estudios Cinematográficos CUEC*

Cibergrafía

- ◆ <http://lais.mora.edu.mx/metadoc/#/>
- ◆ <http://docacine.com.ar/articulos/metsman01.htm>
- ◆ <https://www.filmaffinity.com/mx/pro-reviews.php?movie-id=325220>
- ◆ <https://www.filmaffinity.com/mx/pro-reviews.php?movie-id=901357>
- ◆ <https://www.filmaffinity.com/mx/pro-reviews.php?movie-id=901357>



Anexos



Anexo 1. Ficha biofilmográfica

Área de identificación

Código:		
Título propio:		
Paralelo:	Atribuido:	
Título de la serie:	No. Programa:	
País:	Fecha:	Duración: min.

MENTIÓN DE RESPONSABILIDADES

Investigación: _____
 Realización: _____
 Dirección: _____
 Guion: _____
 Adaptación: _____
 Idea original: _____
 Fotografía: _____
 Fotografía fija: _____
 Edición: _____
 Sonido/ grabación: _____
 Música original: _____
 Voces: _____
 Actores: _____
 Animación: _____
 Otros colaboradores: _____
 Postproducción: _____



Área de contexto

RESPONSABILIDAD DE PRODUCCIÓN	
Entidad productora:	
Productor:	
Distribuidora:	
HISTORIA INSTITUCIONAL	
RESEÑA BIOGRÁFICA	
Forma de ingreso:	Fecha de ingreso:

Área de contenido y estructura

SINOPSIS		
DESCRIPTORES		
ONOMÁSTICO	TOPONÍMICO	CRONOLÓGICO

Estructura interna

TIPO DE PRODUCCIÓN:	
GÉNERO:	
FUENTES	RECURSOS
Material filmico: documental, ficción	Entrevistas en video Música original
VERSIONES:	

Área de condiciones de acceso y uso

CONDICIONES DE ACCESO	CONSULTA IN SITU
Existencia y localización de los documentos originales	

Lengua

IDIOMA ORIGINAL	DOBLAJES DISPONIBLES	SUBTITULAJES

Características físicas y requisitos técnicos

SOPORTE: DVD	COLOR:	AUDIO: C
SISTEMA DE GRABACIÓN:	REGIÓN DVD:	
REQUISITOS TÉCNICOS: Reproductor de DVD, pantalla de televisión		

Área de documentación asociada

EXISTENCIA Y LOCALIZACIÓN DE COPIAS
UNIDADES DE DESCRIPCIÓN RELACIONADAS
DOCUMENTOS ASOCIADOS
ÁREA DE NOTAS



Área de control de la descripción

NOTAS DEL ARCHIVERO	
DATOS DEL ARCHIVERO	
ASO	
REGLAS O NORMAS	
LAIS	
FECHA DE DESCRIPCIÓN	

Anexo 2. Cuestionario base para entrevistas

1. ¿Cómo defines el cine documental?
2. ¿Cómo surge el acercamiento al tema de trabajo y a los personajes?
3. ¿Cuéntame cómo es el proceso de trabajo tanto técnico como creativo cuando elaboras un documental?
4. ¿Es importante el guion en el documental?
5. ¿Escribes un guion para documental?
6. ¿Cuál es el proceso de trabajo creativo que realizas para hacer el documental?
7. ¿Planeas la puesta en cámara y puesta en escena?
8. ¿Cómo es la elaboración de las entrevistas en caso de que las hagas?
9. ¿Cómo se distingue tu trabajo de proceso de creación de una película de ficción?
10. Como director (a), ¿qué diferencias encuentras entre el documental y el cine de ficción?
11. ¿Qué herramientas del cine de ficción usas en la realización de tus documentales?
12. ¿Qué fronteras difusas encuentras entre el cine de ficción y el cine documental?
13. ¿Cuáles son los límites que tiene el documental respecto a la ficción y si consideras que la ficción frena al documental?

Anexo 3. Entrevistas

Entrevista a Gustavo Gamou

[Inicio de audio]

[TCG+ 00:00:00]

Alejandra Sánchez: Ok, entrevista Gustavo Gamou de *La palomilla salvaje*.

Voz femenina: Ahí estás. Ahí estás. Perfecto. Corre.

Alejandra Sánchez: Oye [inaudible 00:00:21] yo quisiera empezar preguntándote ¿cómo surge el acercamiento con Reynaldo y con el otro personaje, José Alfredo Jiménez? ¿Cómo te encuentras con ellos? ¿Cómo fue el momento en que decidiste hacer un documental sobre estos dos personajes?

Gustavo Gamou: Fue un poco de casualidad y eso estuvo increíble, porque en ese momento estaba filmando un documental de Rosa Gloria Chagoyán.

[TCG+00:00:59] Y se suspendió, se canceló la filmación y coincidió que justo Rosa Gloria Chagoyán había ido a un jaripeo a cantar. Entonces aparecen estos personajes que dicen: "ey ¿por qué no filmas con nosotros? No nos filmas porque no somos famosos. ¿Por qué no filmas con nosotros?" Entonces me quedé pensando en lo que me dijeron ellos: "¿por qué no filmas con nosotros?"

Alejandra Sánchez: ¿Y ellos ya estaban como de jinetes de jaripeo o estaban como público?

Gustavo Gamou: No, ellos sí iban como público, pero había algunos conocidos, amigos, amistades que iban a montar y ahí fue que los conocí. Me quedé pensando, de repente es buena idea: ¿por qué no filmo con ellos?

[TCG+00:02:01] Y regresé el fin de semana siguiente a un jaripeo de la zona y los encontré. Y ahí les planteé para empezar a filmar la película, el documental.

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poco de cómo fue el proceso de trabajo, ¿una vez que los conoces, que ellos aceptan, te vas con un guion en la cabeza? ¿Elaboras una especie de escaleta o cuál es tu proceso técnico para poder encausarte hacia lo creativo?

Gustavo Gamou: Sí, hago un guion, una historia más o menos. Escribo, visualizo una historia y me trato de ir por ese lado, a veces suceden cosas que

no tienes contempladas, y eso está bueno porque es parte del documental, pero sí tengo una línea.

[TCG+00:03:00] Imagino una historia y planeo secuencias. Una escaleta. Igual, lo extraño de *La palomilla salvaje* fue [que] después [del] que hice varios documentales, y buenos documentales, [...] creo que la película en donde más libre me sentí fue *La palomilla salvaje*.

Alejandra Sánchez: ¿Libre en qué sentido, Gamou?

Gustavo Gamou: Libre en todo sentido. En el sentido de realización. Encontré una forma de hacer películas, de contar historias que no [...] había pensado antes. Antes estaba muy mecanizado y estaba también un poco cansado de eso. Que tenía que estar todo muy calificado. Este... día uno, día dos, día tres, día cuatro, día cinco y luego descansamos.

[TCG+00:04:04] Y en *La palomilla* fue más libre, un poco más caótico, pero creo que fue más satisfactorio el resultado que los otros trabajos.

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poco de cómo escribes esta historia. ¿Cuál fue la historia que les escribiste? Tú los conoces y les escribes un cuento ¿no?, una historia para ellos.

Gustavo Gamou: Sí, sí, un cuento.

Alejandra Sánchez: ¿De qué se trató esta historia?

Gustavo Gamou: La historia era, narrativamente, basándonos en lo que íbamos a filmar, era la historia de Reynaldo, José Alfredo Jiménez y algún amigo más que estaba por ahí que no sabemos cuál era, que iban a montar toros. Y no estaban preparados realmente para montar toros porque Reynaldo no estaba en condición física como para montar un toro y José Alfredo Jiménez tomaba mucho alcohol.

[TCG+00:04:59] Entonces eran limitantes, entonces pensaba: ¿cómo le van a hacer? Y sabía que eso tenía que pasar. Iba a ocurrir entonces, sabía que ahí terminaba mi historia. Con los entrenamientos, con sus vidas, pero ahí terminaba. Era la historia de estos personajes que iban a montar toros en un desafío y ahí se acaba. Luego hubo cosas inesperadas. A José Alfredo lo meten a prisión, entonces seguimos un poco más la película, pero bueno, era esa la película.

Alejandra Sánchez: A mí algo que me gusta mucho de *La palomilla* es esta estructura dramática puesta al servicio del documental, es casi una estructura dramática aristotélica, que uno pensaría que es una estructura para

ficción, dos personajes que tienen una meta muy clara que es montar toros para lograr un objetivo; y esta alegoría tan bonita que parece una alegoría tuya, pero que en realidad es propia del personaje de montar un caballo blanco para volar sobre el cielo.

[TCG+00:06:06]

Gustavo Gamou: Sí, fueron cosas que surgieron de estar con la gente, de estar con las personas, tal vez de salir de todo este esquema que también está un poco cansado, de planificar y de planificar de: "Vamos a hacer esto, vamos a hacer lo otro". Acá las cosas no estaban tan planificadas, pero sí había mucho tiempo de estar con la gente, de compartir y de compartir surgieron muchas cosas interesantes como los sueños, los sueños que tenían. Creo que es algo que surge del hecho de estar compartiendo, estar con los personajes, de caminar por el barrio, de lograr una cercanía con ellos.

[TCG+00:06:59]

Alejandra Sánchez: Sí, hablando un poco de eso: ¿cómo construyes un personaje o los personajes para el documental?

Gustavo Gamou: Los construyo de estar con ellos, de estar mucho con ellos. Y al final pasa esto que es muy extraño o muy mágico, que no quiero utilizar la palabra mágico, muy extraño: que la presencia de la cámara deja de estar ahí. Ya no es lo que es al comienzo: que es la cámara y muchas expectativas con la cámara. Desaparece eso, desaparece la cámara como objeto y las cosas suceden y se borra la presencia de la cámara.

[TCG+00:07:56]

Alejandra Sánchez: Cuando dices eso, aunque se borre la presencia de la cámara, ¿cómo es [...] la relación que tú estableces como director y [los] personajes o actores naturales, por decirle de alguna manera a quienes están frente a cámara en un documental? Estas indicaciones y estas puestas en cámara ¿cómo las planeas?, ¿las planeas en el momento? ¿Hay una planeación antes? ¿Cuál es la elaboración creativa?

Gustavo Gamou: La elaboración creativa también surge de esta relación con los personajes, de estar, de conocerlos, de que te cuenten muchas cosas y te cuentan muchas cosas que van a suceder y ahí a mí me detona la imaginación, imagino. Y de repente le pongo algo de lo mío, pero imaginé esto que van a hacer, me lo imaginé de esta forma. En [...] lugar de hacerlo en este lugar vamos a hacerlo en este otro que vi que me gusta más fotográficamente.

[TCG+00:08:59] "Pues va. Vamos". Porque en definitiva es lo mismo, puede ser que estén entrenando en un lugar como el otro. Entonces ahí surge: "No, pues va. Me lo imaginé de esta forma. En lugar de correr para este lado, mejor corre para este otro."

Alejandra Sánchez: ¿Ellos entrenaban antes?, ¿o los pusiste tú a entrenar?

Gustavo Gamou: Entrenaban, pero entrenaban en un lugar que no estaba tan bueno. Y surge [del estar con ellos. "Hay un lugar que de repente te gusta más", "Vamos y de repente ahí este viene mejor. ¿Vamos a verlo?" "Sí, vamos a verlo". "Este lugar funciona muy bien".

Alejandra Sánchez: ¿La dupla la haces con ellos?

Gustavo Gamou: Sí, por supuesto, sí.

Alejandra Sánchez: Oye, el personaje del bandido, que es este entrenador que tiene este problema físico, que renguea y tal. Este personaje ¿cuál fue la elaboración para llegar a él? ¿Ya existía? ¿No existía?

[TCG+00:09:57]

Gustavo Gamou: Ya él existía y era su amigo. Surgió, es lo que te decía, esto que tiene el cine que es inexplicable y es un momento muy extraño. Surge, surge de la nada.

Alejandra Sánchez: ¿Pero no estaba antes como entrenador o sí estaba como entrenador?

Gustavo Gamou: Siempre.

Alejandra Sánchez: Siempre estuvo. ¿Era el entrenador de estos dos cuates?

Gustavo Gamou: Siempre de esta imposibilidad de que él se lesiona, no lo puede hacer más, pero tiene algo que transmitir a los más jóvenes que iban a montar. Me cuesta, porque esto pasó hace mucho tiempo. Pasó ¿cuánto hace? Pasaron más de diez años que filmé. Y pasó algo que es difícil que luego que suceda. Y que nunca lo hablamos pero pasa.

[TCG+00:10:59] Que los personajes sienten que ellos son la película. No sienten que luego puede suceder que estás filmando un documental y que el personaje de repente piensa que te está haciendo, o que se puede volver algo medio tedioso. Aquí pasaba algo inexplicable que era decirle a los personajes silenciosamente, o lo adquirirían, que ellos sabían que estaban haciendo la peli-

cula, que la película era posible con ellos o gracias a ellos, que no era solo mi película, sino que era una película en conjunto.

Alejandra Sánchez: ¿Por lo tanto, la construcción era en conjunto?

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: Ya, y había cosas que ellos...

Gustavo Gamou: Pero esto no era algo que nos sentáramos a hablar de: "esto va a ser una película en conjunto". Surgía. Sucedió. Sucedió.

Alejandra Sánchez: ¿Se dio de manera natural porque hicieron un equipo en donde construían sus propios personajes?

[TCG+00:12:02]

Gustavo Gamou: Sucedió que [...] estábamos filmando equis momento y de repente aparecía un personaje, ahí medio raro y que los personajes con los que estábamos trabajando decían: "acá no hay nada que robar", porque ya sabían que venían por algo. Y teníamos las cámaras y teníamos cosas tiradas porque tampoco teníamos una gran producción. Éramos muy pocas personas. Éramos tres. Y pasa eso que es increíble. Se logra una mejor película.

Alejandra Sánchez: ¿Y cómo colaboran entonces ellos en la dramaturgia de esta película: a partir de sentirse parte de una película o sentirse la película?

Gustavo Gamou: Creo que colaboran desde el momento que te abren la puerta de su casa de par en par. Que te unen como si fueras alguien de su familia.

[TCG+00:13:04] Su casa, donde duermen, lo están compartiendo contigo. Entonces te están abriendo las puertas de su vida. Y [...] es cuando pasa eso.

Alejandra Sánchez: ¿Cuánto tiempo te llevó hacer esa película, Gamou?

Gustavo Gamou: No me llevó mucho tiempo. Eso es lo más extraño, que luego [en] los otros documentales he batallado mucho tiempo y acá surgió muy rápido. Fue todo muy rápido. Habrán sido cuatro meses de filmación. Más o menos cuatro, o cinco meses máximo.

Alejandra Sánchez: Yo, cuando vi tu película por primera vez, la vi en Morelia hace muchos años, tuve por primera vez la sensación de que podía haber

personajes dramáticamente muy diseñados o muy bien diseñados para el género de comedia, para el documental.

[TCG+00:14:03] Lo cual no es muy común. Los documentales abordan temas mucho más serios, en fin, esta decisión de apostarle a la comedia en donde los personajes de comedia tienen un vicio que se vuelve chistoso, en donde uno tiende más a entenderlos que a juzgarlos. ¿Cómo se tomó en términos de creación del propio documental? ¿Pensaste en el género de comedia tal cual de manera consciente o cómo fue?

Gustavo Gamou: No, ni siquiera pensé eso. Te digo que fue muy libre. Fue algo que me atrapó de los personajes porque tenían este espíritu y fui a estar con ellos. Y las cosas se daban. Las situaciones cómicas, así eran los personajes. Sí, Reynaldo era una persona que tenía un humor permanente.

[TCG+00:14:59] Toda su visión de la vida era con una mirada de mucho humor. Hasta lo trágico lo veía con humor. Y a mí me atrapó eso, eso me cautivó mucho de los personajes. Y simplemente me dejé, me dejé ir por sus vidas.

Alejandra Sánchez: Gamou, ¿en dónde están las herramientas de ficción puestas al servicio de este documental?

Gustavo Gamou: Ahora, por ejemplo, cuando presentamos el documental, Reynaldo siempre entraba a ver la película y llegaba un momento en que la gente se reía, pero él también se reía con la gente. En el momento... aparte porque lo observé, en el momento que la gente se ríe, él se daba la vuelta en el cine a ver a toda la gente [y] cómo se estaba riendo. Y se reía más.

[TCG+00:15:57] Y siempre en ese momento se reía. y estaba al pendiente de mirar a la gente cuando se reía [...], él se daba vuelta en la butaca y miraba a la gente cómo reía.

Gustavo Gamou: Claro, lo estaba disfrutando, lo disfrutaba.

Gustavo Gamou: Lo disfrutaba. Sí. A mí me parece bien, no sé. Reír un poco de nosotros mismos. No... no ver todo tan trágico a veces.

Alejandra Sánchez: Justo me parece que rompe con toda esta solemnidad que tiene la mayoría de los documentales, sobre todo los documentales mexicanos o contemporáneos.

Gustavo Gamou: Sí, pero te digo que fue algo que podría decir: "lo pensé así", pero no lo pensé así.

[TCG+00:17:02] Fue surgiendo. Fue surgiendo y de repente se volvía más y más.

Alejandra Sánchez: Pero, aunque no lo pienses así, en *El regreso del muerto*, así se llama ¿verdad?

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: Vuelve a haber este gesto cómico, esta cosa de comedia, de personaje con un vicio, pero aún así muy empático.

Gustavo Gamou: Sí lo hay, no tanto como en *La palomilla salvaje*, pero sí lo hay. Y a mí también, lo que pasa es que también disfruto mucho de esos momentos. Entonces, inconscientemente hay una búsqueda mía de ir para esos lugares de lo cómico.

Alejandra Sánchez: De personajes un poco pícaros.

Gustavo Gamou: Sí y también porque creo que necesita un equilibrio, porque sí son personajes un poco pícaros, pero también [con] un poco de oscuridad, porque hay algo oscuro también.

[TCG+00:18:00]

Alejandra Sánchez: Hay una situación que puede ser dolorosa a ser una situación más luminosa. Eso es lo que yo alcanzo a ver en películas, pues.

Gustavo Gamou: Sí, también. Es una búsqueda de equilibrio. Y creo que también en el fondo yo estoy buscando eso inconscientemente: Un equilibrio.

Alejandra Sánchez: En la dramaturgia ya hay una especie de apuesta por ese lado, pues, ¿no?

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: Pueden ser personajes súper melodramáticos y, sin embargo, no se van por el melodrama. Se van por la comedia o se van por la tragicomedia.

Gustavo Gamou: Exacto. De repente, había momentos que eran muy trágicos o de repente que no están, que no son parte de la película, que no quedaron en la película y de repente hasta momentos de diversión, vamos a decirles de diversión.

[TCG+00:18:58] Eran como un aliviane, una búsqueda de equilibrio, y también los personajes lo sentían así: como [del] vamos a divertirnos un poco.

Alejandra Sánchez: Por qué, cuéntame: ¿qué momento no quedó en la película por un tema de irse más hacia la tragedia?

Gustavo Gamou: Alguna pelea más. En *El regreso del muerto*, sí [hubo] una persona que se mató, que se cortó las venas y quedó ahí en la habitación muerto, todo ensangrentado.

Alejandra Sánchez: ¿Frente a cámara?

Gustavo Gamou: No, no frente a cámara.

Alejandra Sánchez: ¿Pero a lo largo de la producción?

Gustavo Gamou: Sí, entramos y la persona se había suicidado. Y preferí no tener ese tipo de momentos. Sentí que no eran parte de la película.

Gustavo Gamou: O que no se necesitaban.

[TCG+00:19:58]

Alejandra Sánchez: ¿Que no correspondían al espíritu de género que estabas manejando?

Gustavo Gamou: De lo que estaba haciendo, sí.

Alejandra Sánchez: ¿Qué elementos de ficción pones al servicio del documental?

Gustavo Gamou: ¿Elementos de la ficción? De repente el lenguaje. El lenguaje de los personajes entra en este *trip* de que estamos haciendo una película, no es eso de que es un momento único y con una cámara y se acabó. Como tengo la confianza con los personajes y sabemos que estamos haciendo una película les digo: "vamos a volver a repetir esto. Me gustó esto. ¿Lo podemos repetir?" "Sí, vamos a hacerlo otra vez". Entonces, de repente, lo volvemos a repetir y pongo otro emplazamiento de cámara. Y lo cubro más como ficción. Tengo más planos para cortar a la hora de editar.

Alejandra Sánchez: Y esta facilidad que ya tienen los personajes de que no se vea puesto o que se vea poco orgánico ¿cómo lo construyes?

[TCG+00:21:10]

Gustavo Gamou: No lo construyo de ninguna forma. Pasa. Creo que es algo que surge del trabajo. De estar con la gente, de estar, de estar y estar con la cámara. Llega un momento que la cámara, la presencia de la cámara no existe. Se va y entras en una especie de juego, se puede decir. No sé si es un juego, pero entras en una especie de convención con los personajes de que "estamos haciendo una película" y de que así se hace la película inconscientemente porque no son personas que tienen una preparación cinematográfica.

Alejandra Sánchez: O actoral.

Gustavo Gamou: O actoral ¿no? Es algo que surge inconsciente.

Alejandra Sánchez: Claro, surge inconsciente, pero se pone al servicio de un relato que es muy eficaz. Por ejemplo, el momento en que van a enfrentarse al jaripeo, pues a ser jinetes ¿no?

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: Y comienza, incluso, una especie de suspenso en el propio documental, ¿no?

[TCG+00:22:05]

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: Tener suspenso en un documental no es tan sencillo, hay que construirlo y está muy bien construido, desde musicalmente hablando, hay toda una construcción dramática. La madre yendo al rezo.

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: En fin, ese tipo de apuestas ¿dónde se hacen?, ¿en un papel o se van haciendo durante el rodaje o cómo las vas elaborando, Gamou?

Gustavo Gamou: Eso sí lo pienso en un papel. Pienso: la secuencia va a ser así. Esta secuencia va a montar. Llegó el momento del desafío que se van a enfrentar a montar un toro. ¿Cómo lo puedo construir? ¿No? Bueno, tengo estos personajes. Me voy a ir primero con sus familiares. Voy a filmar a sus familiares aunque sea en otro momento, voy a tener imágenes del toro por otro lado, voy a tener imágenes de los jinetes antes de montar y así construyo la secuencia.

[TCG+00:23:11]

Alejandra Sánchez: Y la vas construyendo, por ejemplo, Reynaldo le cuenta a un cliente que quiere conseguir un caballo, que quiere ganar el jaripeo para conseguir un caballo blanco.

Gustavo Gamou: Sí. ¿Pero qué?

Alejandra Sánchez: Esa secuencia, ¿fue elaborada a partir de ir elaborando la dramaturgia del propio suspenso de la persecución de los personajes por su meta?

Gustavo Gamou: Sí, claro. Sí, funcionaba muy bien, porque él le estaba contando a un cliente qué es lo que iba a hacer.

Alejandra Sánchez: ¿Y tú le indicas a él: "oye, cuéntale al cliente"? En fin, hay una elaboración de guion allí.

Gustavo Gamou: Hay una elaboración porque son cosas que veo antes.

[TCG+00:23:55]

Gustavo Gamou: Son momentos que observo antes y, de repente: "ah, esto me puede servir" y "¿te acuerdas de lo que hiciste hace un rato que le contaste a tu amigo?" "Sí, sí, sí". "Cuando venga tu otro amigo ¿se lo puedes contar otra vez?" "Sí, claro." Y se lo cuenta. Y funciona muy bien narrativamente.

Alejandra Sánchez: Y funciona muy bien narrativamente también la tensión que se da en la pelea, es una tensión dramática fuerte.

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: José Alfredo sale a retar al de la tienda.

Gustavo Gamou: Sí. Estás ahí, fue lo que sucedió y no tienes tampoco mucho tiempo de pensar.

Alejandra Sánchez: Claro y llegó la madre y...

Gustavo Gamou: Lo registré.

Gustavo Gamou: Sí y puede pasar que no lo uses o que lo uses.

Alejandra Sánchez: Claro.

Gustavo Gamou: En este caso sí lo usé porque servía. Pero en ese momento ¿qué vas a hacer? No voy a apagar la cámara. Ni siquiera me dio tiempo de apagar la cámara.

[TCG+00:25:02] Entonces ya quedé ahí con la cámara y registré lo que estaba ocurriendo.

Alejandra Sánchez: ¿Qué tanto se transforma tu primer relato hasta tu último corte y qué tanto se conserva?

Gustavo Gamou: Se transforma. Se transforma porque también es esto de estar con los personajes, de caminar por el barrio como si fuera un set. De repente en una ficción tienes un set y este va a ser más lo que construyes, las locaciones. Y las planeas desde antes. Lo hago al revés. De repente, voy por el barrio y veo el barrio como si fuera un set y de repente, este lugar del barrio, que hace un rato fuimos, me puede servir para esta secuencia. Este otro lugar me puede servir para esta otra secuencia. Y ahí [...] voy armando la película. Entonces sí varía un poco desde lo inicial.

[TCG+00:26:10]

Alejandra Sánchez: Al corte fino, al último corte en la sala de edición.

Alejandra Sánchez: Hay una secuencia que a mí particularmente me gustó mucho, cuando José Alfredo está en la cárcel, que empiezan a prepararle lo que normalmente los familiares llevan a los reclusorios, a prepararlo en las condiciones adecuadas.

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: Y de pronto, Reynaldo saca una segueta, o sea, quiere meter una segueta en un pan!

Gustavo Gamou: Sí.

Alejandra Sánchez: ¿Eso cómo pasó?

Gustavo Gamou: Pasó porque tenía que pasar, pero es Reynaldo, y el personaje también era muy así, tenía mucho esto, mucho la visión de un niño.

[TCG+00:26:56] También el humor. Cuando uno está pequeño siempre ve todo con mucho humor, en la inconsciencia de la infancia. Todo ves con humor, hasta las tragedias las ves con humor. Y Reynaldo tenía esto, de ver las cosas con mucho humor. De ver los momentos trágicos con humor. Y fue así, se daban las situaciones. Surgían.

[TCG+00:28:01]

Gustavo Gamou: Hasta el fracaso lo ves con humor, hasta lo más trágico lo ves con una visión humorística, porque así también lo veían los personajes.

Gustavo Gamou: Y a mí me atrae eso, me atrae y lo trato de dibujar en la película.

Alejandra Sánchez: Cuéntame de esta última secuencia, que a mí se me queda en la cabeza todo el tiempo, que es la del caballo blanco. ¿Cómo decides darle un caballo blanco a Reynaldo?

Gustavo Gamou: ¿Cómo decidimos? Fue una licencia, vamos a decirle, poética, resumía el mundo de los personajes, el mundo interno. Este mundo de las ilusiones, de los sueños frustrados. Estaba todo resumido en esa imagen. Me parecía que visualmente tenía mucha potencia.

[TCG+00:29:04] Y lo hicimos. Corrimos el riesgo, porque sabemos que mucha gente va a decir: "ay" ¿no? "un caballo blanco", "qué ñoñería" Pero bueno, a veces hay que correr el riesgo. En ese momento era todo muy inconsciente y funcionó. "Vamos a hacerlo", lo hicimos y quedó en la película.

Alejandra Sánchez: A mí, el tipo de documental que haces, Gamou, me gusta mucho. Tú hablas de mucha inconsciencia, yo creo que quizás más lírico que inconsciente porque, la verdad, es que el documental está hecho con una consciencia de estructura dramática sólida.

Gustavo Gamou: Sí, bueno, si a ti te parece eso, está increíble. Está muy bien. No, sí está bien si se recibe así, está buenísimo, pero de repente sí.

[TCG+00:30:00] Yo te digo que en ese documental me sentí muy libre, no tenía una consciencia del documental que luego fui adquiriendo con los años y con el tiempo de la escuela de hacer documentales. Vas adquiriendo otro oficio, le podemos así llamar, hablar de elaborar un documental más planificado. Que lo hago ahora. Actualmente los hago así. Y no me siento tan cómodo. A veces trato de volver a ese sentimiento. Me cuesta mucho hacerlo porque vas aprendiendo. Y me cuesta volver a ponerme en esa sintonía que tenía antes, donde las cosas sucedían, donde no tenía muy planificado, pero pasaban las cosas.

[TCG+00:31:00] Y ahora, de repente planifico: "bueno, hay que hacer, vamos a hacer esto". Y de repente, veo el material y no me atrae mucho. Y de repente, en esa época lo hacía y sucedían las cosas mágicamente. A veces, ahora surgen también. Pero no sé. Es inexplicable ¿no? A veces surgen cuando uno se deja llevar. Porque a veces, cuando planifico, no pasa, no sucede nada.

Y lo tengo todo muy planificado y tengo muy buenas cámaras y no pasa nada. No sé, es extraño. Hacer cine es un momento extraño para mí.

[TCG+00:31:58] Y ahora me paso de filmar, de tirar en 35 mm porque tenía material y dije en todo el despliegue de cámaras y primer asistente de foto, segundo asistente de foto, tercer asistente de foto y cinco de producción y veo el material y no, no. Algo que está muy frío acá. Como que se perdió algo. Y a veces, cuando me dejo llevar, surgen momentos inesperados que son muy mágicos o que tienen algo. Por ejemplo, ahorita en lo que estoy filmando con uno de los protagonistas, tiene a su esposa presa. En eso me dice: "¿Me acompañas a Santa Martha a visitar a mi esposa?"

[TCG+00:33:01] Y va con su hijito. Y no estaba planificado eso. Y tampoco teníamos permiso para entrar a la prisión. Dijimos: "va, pues te acompañamos", "y vamos a filmarte y te acompañamos", pero filmamos, por lo menos, el recorrido. Este viaje tedioso hasta Santa Martha de metro, de autobús, de combi. Y llegamos a Santa Martha y la esposa estaba castigada. Entonces, no pudo entrar. Y nos vamos. Llegamos a Santa Martha y nos vamos. Y cuando nos estamos yendo, la esposa nos ve. Bueno, lo ve a él y le empieza a gritar desde la ventana de Santa Martha. Entonces se vuelve una comunicación entre la esposa, tras las rejas, este personaje y el hijo. Y se vuelve un momento, para mí, increíble. Visualmente muy, muy potente.

[TCG+00:34:01] Y fue algo que no estaba planificado porque surge también de esto que te decía anteriormente: de estar con los personajes. De tener una relación cercana, de que el personaje te diga: "¿me acompañas hasta Santa Martha? Porque...puta, ir hasta Santa Martha ahora se me hace pesado". Entonces, lo vas acompañando y vas hablando de otras cosas. Vas filmando por lo menos el trayecto. El personaje se distrae y no se le hace tan pesado el viaje hasta prisión, pero, bueno. Surge esto de compartir y de que pasó algo ahí inesperado que a mí me funciona muy bien para la película, pero no lo esperaba y tampoco puedo tener planificado algo así.

Gustavo Gamou: Porque no lo puedo planificar. Ni siquiera lo puedo imaginar. De hablarlo con los personajes y decir: "bueno, pues sabes qué, vamos a filmar una secuencia de tú afuera desde la calle, en prisión y tú saca la cabeza por los barrotes y hablen algo".

[TCG+00:35:08] Ni siquiera lo puedo imaginar. No lo podría planear. Entonces, creo que muchos de los momentos inesperados y buenos que funcionan para la película, que a mí me funcionan, por lo menos, surge de compartir con los personajes. De estar mucho tiempo.

Alejandra Sánchez: ¿Por qué te gusta hacer documental, Gamou?

Gustavo Gamou: ¿Por qué me gusta hacer documental? Porque encontré una forma de hacer películas. Surge también de esto, de *La palomilla salvaje*, en *La palomilla salvaje* me encuentro una forma. Digo: "esto me viene bien".

[TCG+00:35:59] Si no es tan planificado, si es algo más libre, si es con una cámara, si de repente no es tan planificado como la ficción de que día uno, día dos, día tres, día cuatro, día cinco... puedo descansar. Si de repente estoy cansado pues "vamos a descansar mañana. Mañana vamos a descansar, no hacemos nada y retomamos en dos días". En la ficción eso no lo puedes hacer.

Tienes que tener este rigor de despiértate a las 6:00 a.m. y todos los días así y a mí me cansa mucho porque soy muy lento. Soy también un poco holgazán, necesito descansar. Y la ficción no me daba eso y el documental sí me lo dio y también para mí es una forma de hacer películas. Porque sí, hacer lo veo como un documental, pero también lo veo como una forma de hacer películas de la vida real.

[TCG+00:37:03]

Alejandra Sánchez: ¿Hay planeación de los encuadres? ¿Hay elaboración de la puesta en cámara o todo va surgiendo un poco como...

Gustavo Gamou: Va surgiendo ahí. De repente, en algún momento sí, puede ser.

Alejandra Sánchez: Bueno, la del caballo, evidentemente sí, ¿no?

Gustavo Gamou: Sí, sí.

Alejandra Sánchez: La que estaba abierta y era muy elocuente, pues, ¿no?

Gustavo Gamou: Sí, sí, sí. Algunas que sí, pero la gran mayoría, no. En el momento.

Alejandra Sánchez: ¿El relato se va tejiendo a partir de un cuentito que te haces en la cabeza?

Gustavo Gamou: No, un cuentito y usar equipo. Siempre, casi siempre, trabajo con cámaras chiquitas, *handycam*. Porque también trabajo en zonas que son un poco complicadas. Entonces una *handycam*, a mí me ayuda mucho [...]. Tener equipo chico porque uno no atrae tanto la atención con una camarita chiquita.

[TCG+00:38:06] Están ahí las cámaras, están robadas en el barrio. Las venden en los tianguis, entonces una cámara chiquita no es algo muy tentador. Y eso me dio mucha libertad en la forma de trabajar.

Alejandra Sánchez: ¿Por qué te gustan esos personajes, Gamou? ¿Por qué te vas siempre a zonas medio marginadas o personajes que están de alguna forma así?

Gustavo Gamou: Me di cuenta [de] que son, sí, son personajes algo marginales. Hasta los más documentales que hice, que son un poco más, o sea *Granicero*, que es un poco más místico, también son personajes un poco marginales. ¿Por qué? Porque creo que estos personajes marginales también tienen más que compartir.

[TCG+00:39:01] Son personas que están necesitadas de compartir. Y son personas que también, a veces, están buscando a alguien que los escuche, hay un sentimiento de que tienen ganas de compartir lo que ellos viven. Su mundo, su vida. Que de repente no se da. No, no sé. No quiero hablar de clases sociales, pero en otras situaciones como que no se da tanto eso. Los personajes se cuidan más. Si haces un personaje un poco reconocido pues tiene otra consciencia de la cámara, se cuida de lo que va a decir y [...] estos personajes, este tipo de personas que viven de alguna forma un poco al margen de la sociedad, tienen mucho que compartir.

[TCG+00:40:00] Y te abren las puertas de par en par, como este sentimiento de compartir. Está más presente en ellos que en otro tipo de personas. Por lo menos, para mí.

Alejandra Sánchez: ¿Cómo defines, para tu trabajo o para ti mismo, el documental? ¿Qué es? ¿Cómo se definiría? No tiene que ser una definición de libro porque no ando buscando eso. Más bien...

Gustavo Gamou: No, no, tampoco la puedo hacer pero...

Alejandra Sánchez: Exacto. ¿cómo te explicas a ti qué es el documental en tu propio quehacer cinematográfico?

Gustavo Gamou: Esto es solo una película. Es contar una historia y a veces retratar un mundo al que no tengo acceso en mi vida cotidiana.

[TCG+00:41:01] Entonces, también me da la posibilidad de conocer otro mundo, conocer otra realidad. Que, de repente, es muy cercana a nosotros, pero no la conocemos. Y me gusta eso. Me gusta acercarme a otro mundo y conocer otra realidad que, a veces, te hace ver más agradable la vida. Dices:

esta gente, este, sí, realmente vive algo pesado. Y, algunas veces, uno se preocupa de cosas muy efímeras.

Alejandra Sánchez: Sí, sí. Eh, para mí es como muy importante la parte de los directores que fotografían.

Gustavo Gamou: Sí.

[TCG+00:41:59]

Gustavo Gamou: La parte técnica siempre, siempre, la viví con lo que tenía, porque incluso, hasta cuando por equis causa, nunca tenía acceso a buen equipo, entonces lo hacía con el equipo que tenía a la mano. El que mejor me funcionaba, por ejemplo, te digo, me funcionaba muy bien la *handycam*. Y utilizar la cámara, que la cámara se volviera mi visión. Y nunca se dio que trabajara con buenos equipos, con buenas cámaras.

[TCG+00:42:58]

Voz femenina: ¿Por qué no quieres llevar un fotógrafo o fotógrafa?

Gustavo Gamou: No es que no quiera, es que pasa algo muy extraño. Pasa esto justo que te decía, que creo que el trabajo que hago es más intimista. El trabajo que hago es más intimista y surge de estar con los personajes y estar mucho tiempo, mucho tiempo, mucho tiempo y de hablar de muchas cosas, de compartir, de hacer una relación de amistad y, a veces, cuando estás con un fotógrafo o un sonidista profesional se ponen muy impacientes.

La gente que hace cine es muy impaciente en general, muy impaciente, por todo se enojan, por todo se molestan. Entonces, a mí me viene mejor estar con una cámara y, de repente, estar con dos personas que no sean tanto del mundo del cine, pero que quieran hacer cine y que tampoco, de repente, hayan tenido tanto el acceso al cine.

[TCG+00:44:10] Me funciona más porque tienen más ganas y tienen un sentimiento más cercano al que estoy teniendo, de valorar lo que estamos haciendo, aunque haya pocos recursos, poco equipo, se pierde esa visión y lo que se vuelve es más bien un sentimiento de lograr una película. De hacer una película y hacerla bien. Entonces, por eso me funciona.

Alejandra Sánchez: Tu soledad.

Gustavo Gamou: La soledad, no sé si soledad, pero trabajar más austeramente. Y te digo que me pasa eso que siento, que con muchos amigos o de repente que ya son fotógrafos reconocidos, sonidistas profesionales, se

vuelven muy impacientes. En general, en el mundo del cine la gente es muy impaciente.

[TCG+00:45:02] Muy intolerante. Y soy más lento y me funciona más esta forma de realizar, más austera.

Gustavo Gamou: Lo voy tomando del momento y ya luego, al final, lo trabajo un poco; pero, generalmente, sí me voy para una imagen un poco sucia, porque también lo que estoy retratando, aunque exista un mundo de ilusiones y de sueños, también hay como algo medio sucio en esa realidad.

[TCG+00:45:56] Y me ayuda también con las cámaras que trabajo, no tienen una imagen por equis causa, siempre es una imagen un poco sucia, porque son cámaras medias viejas. Y trato de sacar beneficio de eso, que se vea, que se vea una propuesta y no algo mal hecho.

Alejandra Sánchez: Pienso que la resolución está bastante eficaz y talentosa, a mí me gusta mucho esta construcción de esta atmósfera o estas atmósferas distintas que tienen que ver con lo "cabaretoso", en el caso de *El regreso del muerto* este retrato del Estado de México.

Gustavo Gamou: Y me gusta esa textura, a propósito de *El regreso del muerto*.

[TCG+00:46:58] Porque, tal vez, cuando mi primer acercamiento con lo visual fue con super-8, trabajaba mucho en super-8. Y el super-8 tiene esta imagen que está bonita de alguna forma, pero que no es tan bonita. Y que el digital moderno todo muy cristalino. Se ve todo muy demasiado bonito.

Alejandra Sánchez: Demasiado brillante, sí.

Gustavo Gamou: ¿Demasiado bonito, no? Y esto, por ejemplo, esta imagen del super-8, que también trato un poco de que, igual, en cada video llevarlo un poco a ese mundo. Que a mí me genere la sensación de que estoy viendo algo que es parte de otro mundo. No sé, es raro. Lo que me transmite a mí es una sensación de que estoy viendo algo que es algo que filmé en la realidad, pero parece que cuando lo veo me registra, estoy viendo otro mundo. Es extraño, es muy extraño. Pero me gusta esa sensación.

[TCG+00:48:12]

Gustavo Gamou: No, está bueno. Gracias por la invitación.

Alejandra Sánchez: Pues eso.

Gustavo Gamou: Por acordarse de las películas.

Alejandra Sánchez: Sí.

Gustavo Gamou: Estas películas chafas.

Alejandra Sánchez: No son chafas. A mí me gustan mucho. Sí tengo ganas ya de ver la de *Los Panchitos*.

Gustavo Gamou: Pues, a ver cuándo la termino.

Gustavo Gamou: Y hay momentos, que de repente tengo tres secuencias que me funcionan, pero no sé cuál. Sé que tengo, de esas tres, [que] elegir una. Pero bueno, en [un] primer momento pongo tres. Y ya después digo: "no, bueno. Al final me voy a elegir esta, creo me viene mejor". Pero, entonces, lo que hago, o sea, hago un armado grande como [de] tres o cuatro horas y ya después, ese armado grande lo trabajo con el editor. Pero ahora vienen con esa presión de que: "bueno, ya tienes que entregar" ¿no? "Tienes que. Ya, vamos, ponle lo que te falte y ya lo terminamos". "No me da, quiero dedicarle un tiempo ¿no? Por lo menos tres meses [de] estar trabajando en la edición. De ver material, de sentirlo [...]."

[TCG+00:51:04]

Alejandra Sánchez: ¿Generalmente con quién editas, Gamou?

Gustavo Gamou: Bueno, generalmente con Yibrán Asuad. Con él.

Gustavo Gamou: Estuve trabajando y me funcionó muy bien.

Gustavo Gamou: Fue muy buen editor. Que también un buen editor lo que te hace es eso, que te da soluciones.

Alejandra Sánchez: Soluciones narrativas.

Gustavo Gamou: Sí, soluciones. A mí me funciona eso que de repente esté: "puta, esto no sé cómo arreglarlo. Quiero, necesito esto, pero no lo puedo contar". Y ahí viene la mano del editor: "lo podemos hacer así". Pero no le doy todo al editor, así como de: "ármalo". Cuando pasa eso no me funciona, se vuelve algo muy caótico, que es la película del editor, no es la mía.

[TCG+00:51:58]

Alejandra Sánchez: Que entendió lo que él quiso.

Gustavo Gamou: Entendió lo que quiso y las veces que lo hice no me funcionó. No me funcionó *El regreso del muerto* porque no teníamos presupuesto para editar. Entonces lo agarró un editor, muy buen editor, y él dijo: "pues dame el disco duro que yo te saco un corte y ya para que cumplas." Entonces sacó una edición que cuando lo vi, dije: "no, pues esto es un mamarracho, no es ni lo que siento ni lo que quiero contar". Pues es la película que quiere hacer el editor. Entonces, lo vi y fue empezar, otra vez, de cero. Volver a empezar. Dije: "me voy a sentar ahí, voy a armar, voy a hacer el armado". Y logré un armado. Y ya luego encontré a Yibrán que lo hizo de paro porque no teníamos presupuesto. Dijo: "yo te lo edito" y él se basó en ese armado para pulirlo. Lo que hizo fue pulir ese armado primitivo y tener un corte final de la película.

Alejandra Sánchez: Que fue el que te convenció.

[TCG+00:52:58]

Gustavo Gamou: Que fue el que estuvo bueno. Y ahora, pues voy a repetir ese esquema. Primero voy a hacer un armado y ya, luego, el corte final.

Alejandra Sánchez: Tú, o sea, digamos, no editas hasta que no está terminado el material. ¿No vas como editando y filmando al mismo tiempo?

Gustavo Gamou: No, no, nunca lo hice (armar y editar al mismo tiempo). Ahora lo estoy haciendo y no me funciona tanto porque me parece muy apresurado. Entonces, estás como: "ay tenemos que entregar para no sé qué". Hay un festival que te dan no sé qué apoyo de no sé qué. Y no me funciona, porque lo tengo que hacer como en tres días y lo hago a disgusto porque no tengo que dormir, no puedo descansar. Y no trabajo tan cómodo. Prefiero como: "bueno, ya, tengo un armado en el papel y luego de que ya terminé, ya que termina el rodaje, empezar a armar. A armar la película."

[TCG+00:54:06]

Alejandra Sánchez: Oye, ya por último, cómo [es] la comunicación con quien hace la música, en fin ¿cómo lo elaboras, Gamou?

Gustavo Gamou: Hasta ahora, ha sido también con amigos. Han sido con amigos porque también son trabajos de películas de cero pesos. No teníamos presupuesto para nada.

Gustavo Gamou: En el caso de *La palomilla salvaje* quería música que fuera referente a las películas del oeste, al Spaghetti Western, porque a mí me gustan esas películas. Y también en la película, en *La palomilla*, también un

poco me basé en eso: en el lenguaje de las películas del oeste. De emular un poco eso, de utilizar el lenguaje narrativo de las películas del oeste.

[TCG+00:55:01]

Alejandra Sánchez: La puesta en cámara.

Gustavo Gamou: Y la música, también fue eso, fue inspirado en ese tipo de películas. En la música de Morricone. Y ya en las siguientes películas fue trabajar con amigos. Y no fue tanto hacer música, sino fue más bien sustituir música, porque por una cuestión de derechos había que quitar música, entonces hice música para tapar otra música.

Alejandra Sánchez: Ya como un *sound alike*.

Gustavo Gamou: Y que iba con lo que hacía. Por ejemplo, sabía que un amigo hacía un tipo de música parecida a la música que necesitaba cubrir en determinada secuencia, entonces iba con ese amigo: "Necesito una música [...] para esta secuencia". Tengo en una secuencia [...] música de Juan Gabriel, creo que era, que había que quitarla.

[TCG+00:56:05] Pues necesito una música para esta secuencia. Y así surgió.

[TCG+00:57:08]

[Fin de audio]

Entrevista a Alejandra Sánchez

[Inicio de audio]

[TCG+00:00:00]

Voz femenina: ¿Corres, Paul?

Voz masculina: Corriendo.

Voz femenina: Corriendo.

Voz masculina: Alejandra Sánchez, toma uno.

José Antonio: Yo quería preguntarte, Alejandra, para empezar, ¿cómo fue tu acercamiento emocional al documental? Yo sé que fue por una cuestión académica, por tus estudios en el CUEC. Pero más allá de eso, yo sé que tu primer proyecto documental tuvo que ver con una entrada emocional personal muy fuerte.

Alejandra Sánchez: Sí, sí lo fue. A ver si me acuerdo, José Antonio. El primer acercamiento, desde luego, tuvo que ver con una historia familiar.

[TCG+00:00:57] Mi familia siempre ha sido una familia muy participativa, políticamente hablando. Mis papás participaron en movimientos estudiantiles en Chihuahua. Entonces, crecí de alguna u otra manera involucrada con el devenir social. Y hago estudios en la UAM Xochimilco. Después de eso, me paso a estudiar al CUEC dirección cinematográfica y creo que eso tuvo mucho que ver. Tanto mi familia como mi estancia en la UAM, que está muy enfocada a observar fenómenos sociales. Aunque estudié comunicación, hay un área fuerte dentro de la carrera dedicada a la investigación periodística y, creo, eso tuvo que ver mucho en mi dedicación y en mi formación para volverme documentalista.

José Antonio: Ok, pues bueno, tu primera película, tu primer largometraje, es un documental de incidencia total política y sobre derechos humanos. ¿Puedo preguntar de *Bajo Juárez* o no?

[TCG+00:02:01]

José Antonio: Sí, quiero llegar como cronológicamente.

Alejandra Sánchez: Sí, claro.

José Antonio: Este primer documental que haces, bueno, que además viene de un cortometraje que ya habías hecho: *Ni una más* y que se vuelve un largometraje; es muy común que los documentalistas busquen, lo voy a decir de una manera muy llana, como exagerar el conflicto para que un documental funcione dramáticamente. Y en tu caso, en las películas que tú has hecho, que yo conozco, es exactamente lo contrario. Hay un gran drama intrínseco en los personajes y en las historias de vida de estos personajes. ¿Cómo logras mantener, “dramaturgizar” esas vidas para que no sea... para que sea, al mismo tiempo, una película de incidencia y al mismo tiempo un drama?

[TCG+00:03:01] O sea, es decir, un drama que se pueda disfrutar en términos dramáticos: identificarnos con el personaje y conocer su historia de una forma bien organizada.

Alejandra Sánchez: Yo creo que, en términos de dramaturgia, tenía poca formación cuando comencé a hacer *Bajo Juárez*. Por eso, colaboré con José Antonio Cordero, quien tenía una formación muchísimo más fuerte. Había estudiado teatro, había estudiado cine. Y creo que ahí la dupla para poder armar *Bajo Juárez* fue una dupla muy afortunada. Creo que fue un interlocutor, o que ha sido un interlocutor, absolutamente necesario. En parte, en un inicio, mi asesor para poder elaborar y entender que los documentales... me tardé un poco en entenderlo, después de filmar *Bajo Juárez*, al momento de filmarlo, no tenía necesariamente una conciencia de la dramaturgia en el documental.

[TCG+00:04:06] Es más, te puedo decir que sentía hasta pudor de apostar por ciertas puestas en escena o puestas en cámara o por la estimulación a los actores naturales del documental, en este caso Norma Andrade. Y me fui entrando en conciencia, y quizá por eso, esto que mencionas de no exagerar, lo que propiamente para mí estaba naturalmente observado en el fenómeno, tanto de los feminicidios como en el caso de la pederastia abordada a partir del caso de Jesús Romero Colín.

José Antonio: Justo quiero preguntarte sobre *Agnus Dei*, del paso de *Bajo Juárez* a *Agnus Dei*. En *Bajo Juárez*, y por eso quiero hacer una última pregunta sobre *Bajo Juárez*, en *Bajo Juárez*, en términos dramáticos [...] hay algo muy interesante porque es una película coral ¿no? Además de tener a la protagonista, digamos a Norma Andrade, a la madre de una de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, tienes a Gaudencia, una chica que va hacia Ciudad Juárez y que le imprime un contrapeso dramático muy, muy fuerte sin dejar de ser un drama.

[TCG+00:06:00] Sin dejar de ser un drama trágico. ¿Cómo fuiste hilando estos personajes? ¿Cómo pensaste, desde un inicio por tu investigación,

complementar los feminicidios de Juárez con la migración de Veracruz a Juárez?

Alejandra Sánchez: Bueno, lo que pasa es que cuando estudias un tema y lo investigas eso detona el estudio de otros subtemas que van atravesando el tema principal, que en este caso fueron los feminicidios. A este tema principal lo atravesaba la migración por obvias razones. Ciudad Juárez es una frontera entre México y Estados Unidos y durante mis visitas a Ciudad Juárez, a rodajes previos, me di cuenta que había una migración muy importante de veracruzanos a Juárez. De hecho, había cierto enojo por parte de los juarenses en contra de estos migrantes veracruzanos.

[TCG+00:07:06] Y les apodaban "los juarochos" ¿no? A mí, en alguna ocasión, me tocó entrar a un Oxxo y me preguntaron que si yo era "juarocha" no porque el acento tan norteco tampoco es que fuera ya tan evidente después de mi estancia en la Ciudad de México. Entonces, creo que el estudio de un tema implica, necesariamente, meterte a otros ejes que lo atraviesan, otros temas de estudio como la perspectiva de género, como incluso cuestiones que tenían que ver con asuntos de criminología.

Porque por ahí entrevistamos también a Oscar Maynez que era un criminólogo y, efectivamente, este personaje que tú mencionas, que es Gaudencia, fue un personaje que primero nace en el papel a partir de esa investigación. La investigación detona, en muchos sentidos, la posibilidad de imaginar personajes en la pantalla.

[TCG+00:08:00] Y este personaje fue un personaje en el que yo me empecé a buscar y nos fuimos todo el equipo a Los Tuxtlas, buscando una chava que fuera a migrar de Veracruz a Chihuahua, que se fuera en estos camiones extraños que son un poco camiones en donde se los llevan, un poco, casi como esclavos. O sea, hombres y mujeres. Y principalmente mujeres para llevarlas a trabajar en la maquila, en aquellos años. Entonces, así surge el personaje de Gaudencia Valencia en *Bajo Juárez*.

José Antonio: ¿Un personaje documental se puede escribir?

Alejandra Sánchez: Un personaje documental se puede escribir y se puede imaginar antes de encontrarlo en la vida real. Yo siempre echo mano de esta herramienta de Patricio Guzmán que se llama "el guion imaginario". Una vez que tienes la investigación hecha y una vez que has estudiado suficiente del tema, empiezas a imaginar personajes que no necesariamente conoces, pero empiezas a darle corporalidad.

[TCG+00:09:02] Y entonces vas a la vida real a encontrar esos personajes con muchísima más certeza y así sucedió en *Agnus Dei* con los personajes

del seminario menor. No eran personajes que yo necesariamente conociera previamente, pero que yo había imaginado como parte de este entramado dramático para poder hacerle un espejo a Jesús con respecto a los deseos de la madre por que se volviera o se convirtiera en sacerdote.

José Antonio: Muy bien, vamos a *Agnus Dei*. En *Agnus Dei*, ¿tú qué tuviste primero?, ¿la idea de hacer una denuncia sobre el tema principal de la película que es, evidentemente, la pederastia en el clero, bueno, los abusos sexuales, en general, en el clero católico específicamente o la historia de Jesús? ¿Qué tuviste primero y cómo obtuviste lo otro?

Alejandra Sánchez: Fíjate que ya esta vez, a diferencia de *Bajo Juárez* que fue una película que se convierte en un referente de denuncia con respecto al fenómeno de las mujeres asesinadas [inaudible] [00:10:07] y desaparecidas en Juárez.

[TCG+00:10:07] En esta ocasión, con *Agnus Dei*, yo tenía muchísimas ganas de abordar un tema que me causaba incluso morbo, que era la sexualidad desde los muros de las filas católicas, de los seminarios. Entonces, en realidad no fue una película que naciera de mi necesidad de denuncia, todo lo contrario. Fue una película que nace a partir de mi necesidad de entender qué hacen los sacerdotes con su sexualidad y qué pasa cuando, por un lado, dan una imagen de pureza y de adoctrinamiento de bondad y, por otro, tienen acusaciones tan severas como haber abusado de niños y de niñas.

José Antonio: Y bien, en el sentido dramático, pasaste de una película coral con muchos personajes, claro con un personaje protagónico quizás, pero con muchos personajes importantes, a una película de prácticamente la historia de una persona.

[TCG+00:11:09] ¿Cómo fue este paso y cómo llegaste a querer centrar en Jesús, en la persona de Jesús, en su historia, todo este peso temático del que hablas?

Alejandra Sánchez: Los proyectos documentales van dando muchas vueltas a lo largo del proceso. En un inicio, yo iba a trabajar con otros personajes. No era necesariamente Jesús, era un abogado, era una periodista que había escrito sobre el tema. Y bueno, la vida también, en términos de documental, te va encaminando por otros sitios. No pude hacer un trato que a mí me resultara justo con los primeros personajes, ni para ellos ni para mí. Y encontré a Jesús a partir de lecturas, de declaraciones de Jesús.

[TCG+00:11:57] Jesús estaba ya dispuesto a declarar en contra del sacerdote, que, por cierto, murió de Covid-19 la semana pasada. Y, en esas denuncias públicas que hacía Jesús, me acerco y le propongo hacer una película. Y

bueno, me doy cuenta [de] que fue lo mejor que pude haber hecho, porque Jesús tiene características no solamente que se vuelven muy potentes para hacer, para representar a otras víctimas en su misma situación, sino características de una brillantez y análisis profundo, porque además estudió psicoanálisis en la UAM Xochimilco. Y esto le permite, un poco, separarse de su propia situación de víctima y entender qué pasa en ese complejo fenómeno de haber sufrido un abuso sexual a los nueve años.

[TCG+00:12:54] Entonces, me doy a la tarea de estar siguiéndolo y hablando mucho con él, y elaborando un personaje cinematográfico a partir de su historia y a partir de su necesidad de denuncia y búsqueda de su agresor, pues. De eso trata un poco *Agnus Dei*, o un mucho.

José Antonio: ¿Cuáles son los hilos dramáticos de *Agnus Dei*? O sea, principalmente de su protagonista, de Jesús, porque el antagonista nos queda [...] muy claro porque sí representa a un personaje muy típico ¿no? Pero Jesús es totalmente atípico en ese sentido, como lo acabas de decir. ¿Cuáles son los hilos dramáticos? Si lo pudieras sintetizar como si fuera un personaje de ficción, ¿cuáles son los hilos dramáticos que lo mueven o que lo detienen?

Alejandra Sánchez: Es un personaje que vive entendiendo y tratando de explicarse a sí mismo qué pasó y por qué se vio envuelto en un abuso sexual por parte de un hombre por el cual sentía un profundo amor.

[TCG+00:14:01] Un personaje muy complejo, creo yo, un personaje que, al principio, te tengo que confesar: yo tenía miedo de que Jesús confesara frente a cámara que él tenía un profundo amor por el sacerdote, al tiempo que también tenía un profundo dolor por lo que le había ocasionado el abuso sexual. Entonces, creo que, en ese sentido, el primer hilo dramático es intentar construir un personaje con ese debate interno, lo cual [...] lo hace un personaje complejo.

Y en términos dramáticos o de género, un personaje muy realista. Porque, yo creo, que el documental dependiendo también de cómo construyas el personaje, el personaje se puede volver más plano o más complejo. En este caso, creo que el debate interno que tenía Jesús puede ser un debate que corresponde a un género que quizá se acerque a la pieza o a lo trágico.

[TCG+00:14:58]

Y bueno, y el otro era otro hilo dramático que se volvía un poco más simple, pero que me permitía darle ritmo a lo largo de la película, que era la necesidad de ir a encarar a su agresor y de ir a pedir explicaciones. Aunque ese material llegó a mis manos, el momento en que lo enfrenta, llega a mis manos muy al

inicio del rodaje, fue un material que me permitió construir este objetivo del personaje: buscar al sacerdote, de parroquia en parroquia, de iglesia en iglesia, con otros colegas sacerdotes y, finalmente, lo encara y se encuentra con él.

Entonces yo sabía que ese núcleo o ese clímax al que teníamos que llegar, había que construirlo para poder ponerlo en el lugar, que es al final de la película. A veces me pregunto qué hubiera pasado si ese clímax lo pongo justo al inicio ¿no? No sé si me hubiera "destensado" un poco la tensión dramática. No lo sé.

[TCG+00:15:57]

José Antonio: ¿Qué opinas de este debate sobre la supuesta pureza del documental? Me adelanto, yo en lo personal no estoy de acuerdo, pero en [momento en] el que ustedes ¿no? todo el equipo de producción y de rodaje, acompañan a Jesús en esa búsqueda y lo ayudan a encontrar al sacerdote ¿por qué lo hicieron? ¿Había una intención extra cinematográfica de que se hiciera justicia? ¿O cómo se enlaza ahí la denuncia y la puesta en escena?

Alejandra Sánchez: Mira yo también creo que es un debate que se vuelve muy rico porque justamente el término documental [...] a diferencia de la ficción, se puede definir de una manera mucho más en los límites del documental. Grierson dice: "es el tratamiento creativo de la realidad" ¿no?

[TCG+00:16:59] Y entonces, en este mismo enunciado hay dos palabras que se contradicen: la realidad y la creatividad. Dos palabras que son complicadas de condensar en una sola, en un solo enunciado. Creo que por eso me gusta tanto a mí hacer documental porque creo que esta vitalidad y esta paradoja que envuelve al propio género es susceptible a ser estudiado, re-analizado y re-observado todo el tiempo.

Creo que yo... las obras cinematográficas, es eso, son obras cinematográficas y que estas fronteras entre el documental y la ficción son muy líquidas y, personalmente, yo estoy como muy a favor de darme el permiso de ir trazando la dramaturgia e ir conviviendo con el personaje del documental, casi como si se tratara o como si fuera un actor natural.

[TCG+00:17:58] Y así fue la relación con Jesús. Yo le pedía todo el tiempo que hiciéramos puestas en escena o que repitiera algunas cosas que en algún otro momento me las había dicho, pero que por condiciones de atmósfera o de la propia grabación no daban o no llegaban a detonar el momento dramático que yo esperaba. Y creo en la medida en que se sostenga la verosimilitud y que no se vuelva una ilustración. En esa medida está o no la pericia de los directores o directoras.

José Antonio: No, en tu caso es una gran pericia. Yo quisiera preguntarte sobre tus herramientas: la fotografía, la dirección de fotografía, la puesta en cámara, porque vamos de retratos, por decirlo de alguna manera, viñetas de esta cotidianidad, de Jesús, de su familia, a una cámara que sigue, que incluso persigue. Una cámara policiaca podríamos decir ¿no? Una cámara, me refiero, no al aparato, sino a la metodología de rodaje, de grabación.

[TCG+00:19:06] ¿Cómo te relacionaste con la dirección de fotografía, en ese sentido, para tener las dos realidades? Una realidad, digámoslo así, cotidiana, coloquial, acompasada pero, al mismo tiempo, estable, fija; y esta realidad casi de *road movie* o de... ¿no? [...] policiaca, como decía.

Alejandra Sánchez: Sí, mira, yo creo que también, haciendo un poco de referencia a *Bajo Juárez*, *Agnus Dei* es un documental que se hace mucho en el escritorio y en el papel. Me acuerdo que de *Bajo Juárez*, teníamos más o menos 82 horas de material para poder sacar una hora y media y que fuera la labor, decía el editor: "es una labor titánica". En cambio, en el segundo trabajo, yo me di un poco a la tarea de ser un poco más, no quiero decir que uno sea mejor que el otro ni mucho menos, pero tenía ganas de planear de manera distinta, de abordar con mucha más planeación, primero en papel.

[TCG+00:20:11] Y así fue con la fotografía. La fotografía fue planeada a partir de imaginar dos atmósferas muy distintas: una era la turbulencia de Jesús, la turbulencia emotiva y esta necesidad interna de la que te hablaba y, la otra, esta especie de paz que se respiraba en todo el mundo sacro y católico. Entonces, la cámara tenía que ser muchísimo más pausada, muchísimo más equilibrada en términos de puesta en cámara y puesta en escena y, en ese sentido, planeamos muchas tomas para poder elaborar ciertas metáforas que nos permitieran retratar ese mundo en donde están. Ahora se me viene a la cabeza una secuencia en donde están los chicos del seminario menor y todas las tardes pasa una parvada a las seis de la tarde, cuando los pájaros se van a dormir.

[TCG+00:21:07] Y entonces, me parecía muy bonita la posibilidad del encierro de abajo y de la libertad de arriba. Entonces, lo planeamos así, en el momento en que pasaba la parvada. Subimos a un chico a un banquito... en fin, sí hubo una planeación muchísimo más meticulosa que me permitiera a mí elaborar, en la medida de mi mediano talento, estas figuras o estas imágenes que significaran y que no necesariamente ilustraran. [...] al hacer documental, creo que uno de los grandes retos es justamente reelaborar a partir de la realidad. Que no es fácil. Generalmente uno tiende a filmar y tiende a ilustrar.

José Antonio: Hablando de ilustración, pero en otro sentido. Tienes otra herramienta que es muy bella y que, además, es muy significativa y

que nos saca totalmente del universo documental entendido de manera convencional, que son estas animaciones que ilustran.

[TCG+00:22:11] Que más que ilustrar, que muestran de manera impresionista sueños, miedos de Jesús. ¿Cómo llegaste a ese recurso, que es muy efectivo?

Alejandra Sánchez: Fue una búsqueda larga. Jesús me contaba de sus sueños. Y yo le proponía mucho que me contara de sueños que tuvieran que ver con el mundo de la iglesia y con el mundo de su niñez. Entonces ahí se ven algunos sueños, algunos de los sueños me los escribió en un primer ejercicio: "por favor, escíbeme lo que sueñas con respecto al cura y tal". Y había, bueno, este que se soñaba a él en la alberca de Cuernavaca, en la casa del cura que tenía una piscina grande.

[TCG+00:23:01] Y el sacerdote caminaba sobre el agua y cuando Jesús lo veía como podría ser Cristo caminando sobre las aguas del mar. Y Jesús trataba de explicarse: él me decía que justo se despertaba porque metía el pie y se daba cuenta que en realidad no era agua sino un acrílico que le detenía el pie cuando trataba de entenderlo. Y yo me imaginaba cómo iba a poder poner eso en imagen, porque pues ya de por sí el sueño en términos de contenido narrativo me parecía muy fuerte y muy significativo.

Y planeamos mucho, la fotógrafa Érika Licea, el fotógrafo Pablo Ramírez y yo, [sobre] cómo elaborar ese mundo onírico y cómo documentar ese mundo onírico. Y bueno, finalmente un día, yo dibujo muy mal, me puse a dibujar y dije: "aunque sean dibujos tan feos como los míos, creo que son mucho más potentes que hacer una puesta en escena o elaborar, seguro que se pueden elaborar de miles de formas".

[TCG+00:24:11] Pero me pareció como bonito que Jesús dibujara sus sueños y después, encontramos [que] animar esos dibujos, que son una especie de exvotos ¿no?, tienen como toda la estética de estos exvotos. Y me pareció que ahí se conjuntaban varias estéticas: la infantil, la estética sacra y la propia estética cinematográfica.

José Antonio: ¿Puedo hacer otra pregunta de *Agnus*?

Voz femenina: Sí.

José Antonio: Para terminar con *Agnus*. Hay un personaje que, evidentemente, funciona como antagonista o como coadyuvante del cura, que es la madre.

[TCG+00:24:55] ¿Cómo pudiste abordar este personaje? Y el padre también pero, principalmente, a la madre. ¿Cómo pudiste abordar este personaje para que existiera una redención y no fuera tal cual una villana? O sea, que no se melodramatizara de manera negativa o peyorativa el término de villana o de antagonista.

Alejandra Sánchez: Es un personaje que... los dos... tanto el papá como la mamá causan, de repente, mucha incomodidad en el público. Dos personajes que, aunque existan, insisto, en la vida real, hay que edificarlos, hay que construirlos. Ella, para mí representaba o representa esta madre abnegada que tenemos en la mayoría de las casas en un país tan católico como el mexicano. Sin embargo, en la vida real, desde luego es abnegada, pero es muchísimo más brillante de lo que aparece en el documental y muchísimo más entrañable.

[TCG+00:25:58] Es una mujer que, una vez que se da cuenta del error que cometió, de entregar a su hijo al sacerdote por esta devoción o este fanatismo, en ese momento, es un personaje que se vuelve un personaje que no cae en el melodrama porque recula y cierra filas con el hijo en términos de denuncia. Lo mismo ocurre con el papá, con Fernando, es un personaje que en el documental representa todo ese machismo, en donde no puede asumir ni aceptar que al hijo lo hayan abusado, que lo hayan violado, sin embargo, en la vida real es un personaje también muchísimo más entrañable.

No tenemos mucho tiempo para poder elaborar personajes. El personaje que me dediqué a elaborar fue el de Jesús. Y los otros se vuelven personajes más estereotipados. Entonces, representa el machismo, representa la abnegación de la madre, y creo que al final de cuentas yo tenía un poco de miedo cuando don Fernando se viera retratado, porque simplemente elegí las partes que a mí me representaban, eso que quería encontrar.

[TCG+00:27:11] Pero lo tomó con ligereza. Hay un momento en que, incluso, el público se ríe por las respuestas que da. Él se lo tomó un poco como con ligereza y con mucha dedicación en términos de dedicación y de dignidad, en términos de dar apoyo a la denuncia de Jesús, de su hijo.

José Antonio: Vamos a pasar a *Seguir viviendo* y ahorita quiero hacer preguntas más generales. *Seguir viviendo* es algo muy poco usual en el cine documental, no es que sea poco usual que haya secuelas, por decirlo de alguna manera, pero lo que es poco usual es que esta secuela de *Bajo Juárez* es ficción. Es una película que sí está basada en el documental pero, evidentemente, si nos ponemos estrictos en su categorización, vamos a decir que es una película de ficción.

[TCG+00:29:04]

Alejandra Sánchez: Sí.

José Antonio: Que tiene... bueno... no solamente por estar basada en hechos reales, como dicen los norteamericanos, sino por estar trabajando con las personas reales, que no son actantes, sino ellos están contando su misma historia en ficción y al mismo tiempo en documental. ¿Cómo llegaste a este proyecto? ¿Cómo decidiste hacerlo? Porque, además, de nuevo, como en *Bajo Juárez*, viene de una vivencia personal. O sea, podemos decir, ¿te atreverías a decir que es tu historia con ellos? ¿Con Jade y con Caleb?

Alejandra Sánchez: En parte sí, en parte no. Es una combinación de muchas historias de vida que me pegaron, que me afectaron. Desde luego, Jade y Caleb, que son hijos de Lilia Alejandra y que en el 2001 pierden a la madre porque es secuestrada, violada y asesinada en Ciudad Juárez.

[TCG+00:30:03] Se convierten un poco en los hijos de la abuela, yo dejo de verlos, me dedico a hacer otras cosas. No pierdo comunicación con Norma Andrade, pero tampoco tengo una comunicación muy estrecha. A Norma Andrade la atentan como en el 2012, si mal no recuerdo, 2013, a finales del 2013 y yo recibo una llamada de David Peña, del abogado, diciéndome que tienen que sacar a Jade y a Caleb de Juárez porque están siendo amenazados de muerte, y que Norma está en un hospital debatiéndose entre la vida y la muerte porque le dieron cinco balazos.

Y que la casa más segura que han encontrado es mi casa. Y, efectivamente, se vienen Jade y Caleb a vivir conmigo durante casi mes y medio. Yo trabajo en una universidad, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, entonces todos los días me los llevaba. Les pedía que no dijeran de dónde venían, que dijeran que eran mis sobrinos.

[TCG+00:31:00] Se ponían ahí a jugar básquet... les compré una pelota de básquet. Se pusieron a jugar básquet. En fin, y cuando los tengo que entregar, porque felizmente Norma se recupera, se viene a México a vivir y yo tengo que entregar a dos niños que un poco se hicieron, en ese mes y medio, mis hijos, o al menos con esa fantasía andaba yo. Por otro lado, está la historia de una amiga que pierde a su hija en un accidente de carretera.

Y esas dos historias... me siento muy afectada por ambas. Lo que hablabas hace rato. Sí creo que son temas que de alguna u otra manera te revuelven las tripas y se meten de alguna u otra forma a tu vida. Y, a partir de ahí, yo le hago una ficción, o les escribo una ficción, en donde no necesariamente es una ficción para que ellos actúen sino [...] para sacar un poco mis miedos y mis dolores al desprenderme de ellos.

[TCG+00:32:02] Cuando les cuento que voy a hacer esta ficción, me dicen: "tía, ¿por qué no nos dejas hacer una prueba y ver si nosotros podemos actuar de nosotros mismos?" Y nos fuimos a hacer, me acuerdo, que un fin de semana, una prueba ahí en carretera y me gustó mucho el resultado. Y quizás estuvo mejor como la imaginación de este proyecto que el proyecto en sí mismo. Fue un proyecto que le costó colocarse cinematográficamente, que el público está predispuesto o dispuesto a ver ficción o documental y que, bueno, que se entrelazan ahí los dos géneros, pues de alguna manera, como una especie de experimento cinematográfico en mi propia formación.

José Antonio: ¿Cómo trabajaste con ellos la puesta en escena? [...] Sabiendo ellos, tú, todo el equipo que las escenas que se estaban escenificando, que se estaban interpretando habían sucedido muchas, la mayoría de ellas habían sucedido en la realidad.

[TCG+00:33:08]

Alejandra Sánchez: Mira, yo siempre he tenido mucho miedo a trabajar con actores, con actores profesionales. Creo que el documental me quita un poco el miedo; creo que aprendí lo que he aprendido de dirección de actores profesionales a partir de dirigir gente en la vida real. A partir de entender la condición y el aparato psicológico de la situación del personaje de la vida real, de la persona de la vida real. Y, en ese momento, yo busqué una *coach* de actores que les dio un cierto entrenamiento para soltar un poco el cuerpo frente a la cámara.

Y empezamos a trabajar a partir de darles un entrenamiento actoral, pero también de recordarles lo que habíamos hablado en algún momento. Que Jade, por ejemplo, me contó que [...] habían edificado un *Home Depot* en el terreno donde habían encontrado el cuerpo de Lilia Alejandra, decían que deambulaba el fantasma de Lilia Alejandra.

[TCG+00:34:08] Y ese día pues sí, casualmente, me lo está contando en la cocina de mi casa y se va la luz. Entonces, yo me puse un poco nerviosa. Yo que soy tan escéptica. A partir de recordarles todo lo que habíamos, ellos y yo, vivido. Y bueno, después, este personaje lo escribo para Nora Huerta, que también es parte integral de esa familia. Y ese personaje que no necesariamente soy yo, te digo, es como pedazos de muchas mujeres que me han transformado de una u otra manera la vida. Se edifica o se construye ese personaje, que es el personaje de Martha, la periodista.

José Antonio: Además de todo esto, que ya es bastante, como tú bien dijiste, experimental, en el sentido de ir más allá de los bordes tradicionales y de las éticas tradicionales y de las narrativas tradicionales en la película, aparecen entrevistas.

[TCG+00:35:08] Ellos son... hay rupturas, ya no me atrevería a yo decir [inaudible] [00:35:13] sino, más bien, ya no sé cómo decirlo, rupturas en todos sentidos, narrativas, estéticas, éticas, con ellos hablando a la cámara. ¿Cómo llegaste a eso? Creo que es una de las grandes, grandes... de las varias virtudes que tiene esta película.

Alejandra Sánchez: Yo nunca había... el tema del asesinato de Lilia Alejandra, no lo había abordado nunca de una manera tan directa. Siempre a partir de anécdotas, como la del fantasma que te acabo de contar. Era una parte que se volvía un pudor para mí, escarbar en lo que ellos podían haber recordado siendo tan bebecitos.

[TCG+00:35:55] Me acuerdo que Jade estaba con una situación emocional muy complicada, porque Jade presenció el atentado que sufrió Norma. Jade se refugió en el coche pero escuchó las detonaciones. Trató de ayudar a Norma cuando estaba tirada, y yo quería, de alguna u otra manera, ayudar con la comunicación. Creo que una parte que te brinda el documental es escuchar al otro.

Alejandra Sánchez: Sí. Algo que me gusta mucho del oficio de documentalista es que tiene la posibilidad de despojarte de prejuicios y escuchar, volverte como una especie de testigo empático con el otro, independientemente que ese otro sea una persona que se dedica al sicariato, o sea una víctima.

[TCG+00:37:05] Te vuelves, de alguna u otra manera, un observador, te ves obligado a quitarte los prejuicios y, entonces, en ese sentido, pues yo me adelanté un poco a preguntarles qué sentían más allá de la ficción, qué estaba ocurriendo, qué sentían ante la ausencia de Lilia Alejandra. Jade nunca me había contado, no podía hablar del tema, del atentado, entonces por eso lo grabé sin pensar que iba a formar parte del guion. El guion no era parte del guion, era parte de un ejercicio de verbalización de un trauma.

José Antonio: Dicen que trabajar con niños o adolescentes es muy difícil, niños actores o actuantes. Pero además, en un proyecto que es ficción y documental y, además, como tú bien dijiste, que son parte de tu familia.

[TCG+00:37:59] Durante el rodaje ¿qué experiencias aparecían?

Alejandra Sánchez: Algunas muy divertidas, otras no tanto. A veces se complejizaba mucho, sobre todo con Jade, que era como la más afectada por haber presenciado el atentado. De pronto era muy complicado; de pronto, sentía que estaba cayendo en espacios de irresponsabilidad porque no sabía cómo tener una contención psicológica porque no soy, he hecho terapia mucho, pero no tengo herramientas para esa contención.

Y esa fue la parte más difícil. Trabajar con este obvio y entendido desbordaje emocional de Jade. Con Caleb era como mucho más fácil lidiar. Creo que también su condición masculina y su condición de haberse quedado sin la madre un poco más pequeño. Jade tenía mucha más consciencia y eso la desbordó mucho, emotivamente hablando.

[TCG+00:39:05] Y eso [...] me complicaba mucho en algunos días de rodaje, eran los menos pero sentía yo una presión ante mí misma de sentir que quizás los estaba llevando a un lugar que, emocionalmente, no sabía si les estaba haciendo bien o mal. Y luego me di cuenta que la película les dio herramientas, fuerza y valor para poder pelear la vida desde otro lugar, desde un lugar que efectivamente se volvió contenido: el lugar del rodaje.

José Antonio: Y volviendo a las herramientas y metodologías ¿cómo trabajaste la foto en esa película? ¿Cómo se trabajó con la dirección de fotografía, la dirección de arte? En un *road movie*, además porque tenías que trabajar, supongo yo, con los elementos visuales, estéticos que se encontraban en el camino y cuáles se construían, ¿cómo funcionaba ya el aspecto plástico de la película?

[TCG+00:40:07]

Alejandra Sánchez: El aspecto plástico sí fue una apuesta por elaborar, una estética muy documental, te digo, yo creo que es una película que a mí personalmente me gusta, pero que es una película que le cuesta un poco encontrar su espacio porque también era esta convivencia de actores profesionales, me refiero a Tito Vasconcelos, a Moisés Arizmendi y a Nora Huerta, con dos chicos que no eran actores naturales; esta convivencia no era tan sencilla en términos estéticos. Me senté a hablar con el fotógrafo para elaborar una apuesta de estética documental, que no sé si se alcanza a develar o no, pero ese fue un poco el concepto por el cual nos movimos.

José Antonio: Evidentemente, el documental tiene muchísimas funciones ¿no? Y la primera pues es dramática. Ya hemos estado hablando de lo dramático, pero me gustaría que nos contaras así, sin tapujos, ¿cuáles fueron los alcances extra cinematográficos, principalmente, de *Bajo Juárez* y de *Agnus Dei*. Porque sabemos, estamos enterados, aquí dice en mis fichas...

Alejandra Sánchez: Sí.

José Antonio: ...que sí son muy importantes. Tanto en el caso de *Bajo Juárez*, como en el caso de *Agnus Dei*, ¿hasta dónde llegó esa incidencia que el cine documental puede hacer?

Alejandra Sánchez: Mira, yo creo que *Bajo Juárez* se volvió una película referente para sensibilizar con respecto a un fenómeno del que las autoridades se encargaban todos los días no solamente de negar sino de revictimizar a las propias víctimas.

[TCG+00:42:01] De decir que no se trataba de lo que realmente se trataba. Se convirtió en una pandemia que comenzó en Ciudad Juárez y que después... el fenómeno tiene más de 20 años y en este país, las autoridades pasan y pueden ser panistas, priistas, perredistas o morenistas y es la misma historia. Hay una negación absoluta con respecto a la violencia ejercida contra la mujer ¿no? Igual de indolente me parece la negación, como la respuesta: "Yo tengo otros datos" por parte de Andrés Manuel.

Pero bueno, no quiero prenderme por ahí. Creo que es una película que se vuelve referente para que el público, en general, entienda de qué se trata algo que nos ha dañado tanto como sociedad: la violencia ejercida contra la mujer en este país, que es un país feminicida. Por otro lado, *Agnus Dei* creo que fue una película también que tuvo incidencias fuertes en términos legales.

[TCG+00:43:00] Fue una película que se ocupó para poder procesar al propio sacerdote. Se ocupó como parte de las evidencias. Es el primer sacerdote, o creo que el segundo sacerdote, procesado por haber cometido actos de pederastia en contra de un niño. Es el primero que tiene 63 años de cárcel. Todos los demás salen muy rápido. En este país, insisto otra vez, las cúpulas de poder, en este caso la Iglesia y el poder político, son cúpulas donde la fraternidad criminal se hace evidente. Y este es también el caso.

Pero bueno, volviendo a la pregunta, creo que ambas películas, en parte, se convirtieron en una especie de efecto mariposa que nos permite cambiar, aunque sea un poquitito, condiciones de vida injustas y dolorosas. Y quizás nos lleven a, algún día, entender que el camino de vida plena, en términos de sexualidad y en términos de pareja, podría ser por otros nuevos caminos.

[TCG+00:44:09]

José Antonio: ¿Qué sientes tú de que tus películas documentales han, incluso, sido referencias para películas de ficción, a través de no necesariamente adaptaciones sino de cineastas que trabajan? [...] por ejemplo, el caso de *Bajo Juárez con Backyard*, un personaje de una película de una directora que se llama Issa López, que abiertamente dice que se basan en *Bajo Juárez* o que se basaron en *Bajo Juárez* para construir parte de sus ficciones. ¿Ese es también un camino o una referencia de lo que el documental puede hacer, no solamente con la sociedad sino con la misma ficción?

Alejandra Sánchez: Pues yo creo que sí, José Antonio.

[TCG+00:44:59] Incluso *Agnus Dei* me la pidieron para esta película de ficción que se llama... ¿se acuerdan?

Alejandra Sánchez: Mira, sí ha habido experiencias, como dices tú, con *Backyard*, recuerdo que Sabina Berman y el director de *Backyard*...

[TCG+00:46:05]

José Antonio: Carlos Carrera.

Alejandra Sánchez: Carlos Carrera. Nos llamaron para que les contáramos y les mostráramos *Bajo Juárez*. Creo que además fue una película utilizada para que las actrices se documentaran al respecto. Lo mismo sucede con *Obediencia Perfecta* de Luis Urquiza, me piden *Agnus Dei* para poder elaborar la dramaturgia de la ficción, me parece que es absolutamente normal y válido tomar referencias no solamente del cine.

Para poder como readaptarlas a nuevos escenarios, a nuevos personajes y a nuevas dramaturgias, lo que es absolutamente normal, y que no solamente uno echa mano del cine, repito, sino de la literatura, es parte del corpus para poder documentarse y para poder elaborar la investigación completa y detonar la imaginación.

[TCG+00:47:07]

José Antonio: Tu relación con las personas que retratas en tus películas, que les das voz en tus películas, ¿va más allá de lo cinematográfico? ¿Cómo contienen esas relaciones? Ya nos acabas de decir que los hijos de Norma Andrade, prácticamente, fueron tus hijos durante un mes. ¿Cómo medias con tu vida personal a este gran compromiso con tus películas?

Alejandra Sánchez: Mira, yo creo que, para hacer documental, insisto que uno tiene que crecerse, aunque sea por ese breve espacio. Crecerse en términos de humanidad. Te vuelve muchísimo más abierto y... despojarse de los prejuicios.

[TCG+00:48:02] Creo que para mí esa es una de las claves para poderme acercar a los que se convertirán después en los personajes del documental. Poder hacer una relación, a veces muy estrecha. Fue el caso de Jesús. No creo que necesariamente sea la herramienta que [...] cualquiera que [...] quiera hacer documental deba de tener. He escuchado a otros colegas que tienen otro tipo de herramientas absolutamente contrarias a la mía. Yo, para poder entender el mundo de la otra persona, necesito tener una relación lo más horizontal que se pueda.

Alejandra Sánchez: Para poder como establecer este pacto de elaboración, de construcción cinematográfica con la persona [...] que se va a convertir en personaje, elaboro pactos de horizontales.

[TCG+00:49:10] Pactos de mucha amistad. A veces hasta de parentesco, como es el caso de Norma Andrade. Jesús Romero y yo también somos, ahora, muy buenos amigos, nos hablamos de vez en cuando y nos vamos a tomar por ahí una cerveza. No creo que sea el único camino. Creo que depende también de las condiciones de vida y de las condiciones de vida del personaje. Para mí, sí es importante pasar largas horas de conversación para entender cuál es su mundo y poder así elaborarlo en la pantalla cinematográfica.

José Antonio: En ese sentido, en términos dramáticos, ¿puedes decir que tus protagonistas, tus retratados, son coautores de la dramaturgia? Con ellos ¿les preguntas qué quieren o cómo quisieran ser vistos?

[TCG+00:50:02] O sea, ¿hasta qué grado intervienen ellos en la propia "dramaturgización" de sus historias personales?

Alejandra Sánchez: Yo creo que sí hay una especie de coautoría, pero no necesariamente consciente. Ellos, a la hora de la intervención, intervienen porque de alguna u otra manera están conformes con las propuestas de puesta en cámara o con las propuestas de conversación que vamos a tener. O sea, es decir no, de ninguna manera me vería a mí misma forzando a ciertas situaciones en donde no haya esta colaboración. En este sentido, siento que sí hay una especie de coautoría. Finalmente, el cine es así, hay una dirección, hay varios creativos que colaboran en esta dirección.

[TCG+00:50:54] Y bueno, pues quien tiene clara la concepción completa es el propio director y, creo yo, que es muy complicado estar enseñando cortes o estar siendo complaciente con quien está frente a cámara porque las cosas no funcionarían como deben de funcionar.

José Antonio: ¿Qué futuro le ves al documental? Bueno, tú, lo aceptes o no lo aceptes, o te definas o no te definas como alguien que ha, a través de sus documentales, tenido incidencia en las historias que están retratadas, o denuncia, no porque sea necesariamente una denuncia tuya sino denuncia de las personas que estás retratando, ¿qué futuro le ves al documental de incidencia o de denuncia? ¿Cuando pareciera que, últimamente, nos han fascinado [...] documentales que tienen que ver más con una cierta distancia, con una belleza estética, bueno, belleza y estética son sinónimos, pero con un embellecimiento de las tragedias?

[TCG+00:51:59]

Alejandra Sánchez: ¿Qué futuro le veo? Yo creo que, principalmente en México, es un país que ha sido un espacio para los cineastas que nos dedicamos al documental, muy rico. Creo que, en ese sentido, hay una gran diversidad de posibilidades estéticas, discursivas, narrativas. Aunque sea un cine que tiene que ver con la denuncia. No me considero una persona ni activista, ni que la tirada sea siempre hacer documental de denuncia. Creo que esta producción del documental de denuncia ha sido el resultado de un país lleno de pobreza, de dolor y de violencia, entonces, en ese sentido.

[TCG+00:53:03] ¿Qué te puedo decir? La mirada de los diferentes colegas documentalistas, pues se diversifica y creo que, en ese sentido es muy rico tener la posibilidad de poder mirar quizá el mismo fenómeno desde diferentes ópticas. Y en ese sentido, yo lo celebro. Creo que el documental en México es un documental que está todo el tiempo latiendo fuerte.

Creo que las condiciones de producción cinematográficas son muchísimo más asequibles porque hacer ficciones es caro. Y también creo que hacer ficción de esos fenómenos que nos duelen tanto es complicado, es muchísimo más complicado en términos de concepción; todavía necesitamos generaciones que se alejen y que miren el fenómeno con mucho más rigor.

[TCG+00:54:03] Creo que, en ese sentido, no quiero poner el ejemplo de *Bajo Juárez*, pero el ejemplo de las mujeres asesinadas o de los desaparecidos... todavía las ficciones no alcanzan a sintetizar esa complejidad para poderlo poner en pantalla y que llegue con la garra que han llegado los documentales.

José Antonio: Bueno, cierre. Corte.

Alejandra Sánchez: Muchas gracias, sí.

[TCG+00:54:31]

[Fin de audio]

Entrevista a José Antonio Cordero

T001

[Inicio de audio]

[TCG+00:00:00]

Alejandra Sánchez: Bueno, pues vamos a empezar. ¿Ustedes ya están listos? [Inaudible 00:00:04]. Ok, pues vamos a correr sonido, por favor.

Alejandra Sánchez: Bueno, la primera pregunta que te tengo, José Antonio, es que me cuentes un poco ¿cómo surge la idea de hacer *Música ocular*?

José Antonio: Desafortunadamente, tengo que decir que fue desafortunado porque tuvo muchas implicaciones; en lo general positivo, pero extra cinematográficas. Tuvo que ver por mi profundo interés y curiosidad por el universo de las personas sordas.

[TCG+00:00:58] Y digo desafortunado porque ahí era complicado, fue complicado durante todo el proceso de creación de la película, no solo de filmarla, de escribirla, de planearla, de pensarla, de filmarla, de editar, de construirla a partir del montaje, fui involucrándome cada vez más con la comunidad sorda.

Nació cuando conocí a Eric, al que podríamos decir que es el protagonista de la película, en Zipolite, Oaxaca. Desde niño tenía un interés por las personas sordas sin saber que eran sordas. Tengo una prima que es hipoacúsica y, desde mi infancia, tenía un interés por este universo, personas que se comunican de una manera, más allá de lo auditivo o de lo lingüístico.

[TCG+00:02:00] De lo que conocíamos como lingüístico, en términos del habla y de la escritura, sino mucho más a través del gesto, por ejemplo, de expresiones faciales y manuales. Y ya, propiamente, a través de las lenguas de señas. Entonces, cuando conocí a Eric, fue muy conmovedor el hecho de que él trataba de comunicarse conmigo hablando. Y yo ya sabía que era una persona sorda y que era incomprensible lo que él intentaba decir, también por eso es el protagonista de la película, porque él representa este universo dual al que se someten muchas personas sordas. Al que son sometidas muchas personas sordas desde su infancia cuando los padres, si son oyentes, que son la mayoría de los casos, los obligan a un proceso de oralización, que en la mayoría de los casos es infructuoso. Las personas sordas casi nunca pueden aprender a hablar. Bueno, aquí, tendría que abrir un pequeño paréntesis, siendo que el universo de los sordos es tan diverso como el mundo de los oyentes.

[TCG+00:03:05] Me gusta mucho hacer la analogía con la diversidad sexual. No existen hombres, mujeres, homosexuales y heterosexuales. Sino [que] hay personas oyentes, personas sordas profundas y, en medio, hay una gran gama de identidades. Hipoacúsicos, personas que fueron oyentes y luego se quedaron sordas, etcétera. Entonces retratar ese universo también era complejo y eso lo fui aprendiendo poco a poco.

Alejandra Sánchez: ¿Quiénes son los personajes de *Música ocular*?, evidentemente, el protagonista es Eric, pláticame un poco de primero cómo lo conociste y después hablemos un poco del resto de los personajes.

José Antonio: Pues en realidad, yo por eso decía un poco entrecomillado, que él es el protagonista, porque podría decir que es una película coral. Es la historia de un grupo de personas. Conocí primero a Eric y, de manera natural, Eric fue la mayor parte del tiempo, durante el rodaje de la película y al final, con el montaje, su universo personal, un poco, pero en realidad es una película coral.

[TCG+00:04:13] Es un grupo de jóvenes sordos de la zona del sur de Oaxaca, no exclusivamente Zipolite, sino en un radio de quizás unos cincuenta kilómetros, desde Puerto Escondido hasta Huatulco, pero sobre todo situados en comunidades como Puerto Ángel, Zipolite y Pochutla. [Ahí] viven estos jóvenes sordos, los conocí gracias a un proyecto privado, que se llama Piña Palmera. No diría yo que es una película sobre Piña Palmera, pero es una película de estos jóvenes que de niños estudiaron y aprendieron a comunicarse a través de la lengua de señas mexicana, en Piña Palmera.

Alejandra Sánchez: ¿Qué es Piña Palmera?

José Antonio: Piña Palmera es una organización que atiende diferentes formas de discapacidad y está basada en Zipolite.

[TCG+00:05:07] De discapacidad motriz, discapacidad intelectual y, en el caso de los jóvenes de Piña Palmera, discapacidad auditiva. Y que tienen una muy particular y única razón por la que podemos llamar discapacidad auditiva a personas sordas hipoacúsicas [que] es por su dificultad de percibir el sonido, pero, paradójicamente, esto se resuelve o se matiza, se disminuye por la existencia de lenguas de señas. Entonces, hay un movimiento mundial que en los diferentes países cobra diferentes formas de orgullo sordo, de nuevo, como una analogía con el orgullo homosexual o con el orgullo afroamericano, afrodescendiente, en fin.

[TCG+00:06:02]

Alejandra Sánchez: Con la identidad.

José Antonio: A través de la identidad. Y esta identidad está basada en su lengua, entonces, conforme fui aprendiendo eso, fue un proceso más o menos dual donde tuve que hacer mucha investigación. Como decía hace rato, una investigación que implicaba que aprendiera lengua de señas, que yo me volviera un poco un travesti, una persona oyente viviendo en el mundo o conviviendo en el mundo de los sordos a partir de aprender la lengua de señas mexicana y poder hablar con ellos, no por medio de un traductor o de un intérprete, sino de forma directa. Y eso fue lo que se fue dando a través del proceso de investigación y el proceso de rodaje.

Y continúa, todavía soy un miembro invitado a la comunidad de sordos. Somos, nos llaman ellos, "normoyentes": [...] personas que tenemos un nivel de audición más o menos normal, aliados sordos. No somos sordos porque oímos o tenemos una capacidad auditiva normal, como ya dije, pero podemos entrar en este universo a través de una comunicación que es propia de ella, de las lenguas de señas, en este caso de la lengua de señas mexicana.

[TCG+00:07:13]

Alejandra Sánchez: Me gustaría un poco, José Antonio, que nos hablaras de quiénes son los personajes: de Eric, de Dalila, de Miriam. ¿Cómo los conociste? ¿Cómo fue el trabajo con ellos?

José Antonio: Cuando empiezo a planear o, ni siquiera a planear, a imaginar, a soñar, a fantasear sobre hacer una película sobre el universo de las personas sordas, regresé a la Ciudad de México y lo que hice fue más bien contactarme con grupos de personas sordas, aquí en la ciudad. Conocí a varios grupos, varias personas, varios individuos.

Y, curiosamente, cuando regreso a Piña Palmera a buscar a Eric, perdón, no a Piña Palmera, a Zipolite, a buscar a Eric, me entero que hay toda una gran comunidad, gran, quizás, no por lo extensa sino por la cohesión en la que ellos viven, que es incluso mayor a la que yo había conocido aquí en la Ciudad de México.

[TCG+00:01:15] Aquí en la Ciudad de México, las personas sordas se reúnen en ciertas organizaciones, más o menos informales, hay familias, obviamente de personas sordas, pero lo que ellos vivían parecía, a mi entender, que era como un pequeño microcosmos en este universo social de estas comunidades de la costa de Oaxaca. Y así los traté en un principio. Fue muy curioso porque la película, para los que la han visto, es al mismo tiempo la película y el proceso de hacer la película. Las dos cosas están integradas. Decidí, desde el primer momento, que todo lo que fuera grabando o filmando fuera, acabara formando parte del montaje final de la película.

[TCG+00:02:03] Entonces, en el proceso de conocerlos empecé a introducir elementos que me interesaban que eran, bueno, evidentemente, el uso de la lengua de señas y cómo influye esto en su cultura y en su vida cotidiana. Pero también el cine como una especie de metáfora de este universo sordo. Sobre todo, el cine silente. Entonces realizamos en este proceso de conocerlos, como una especie de taller de creación cinematográfica sorda [por así decirlo; lo digo con toda la ironía que merece, donde ellos tenían que contarse a ellos mismos, intentar desarrollar una serie de imágenes que expresaran su propia identidad, como autorretratos.

[TCG+00:03:00] Y ahí es donde descubrí que, evidentemente, cada uno era muy diferente: ¿cuáles eran sus sueños?, ¿cuáles eran sus historias de vida?, pero, especialmente ¿cuáles eran sus sueños?, ¿qué era lo que ellos deseaban? Y lo que deseaban era, en lo anecdótico, muy diverso, pero prácticamente todos querían lo mismo: buscaban una aceptación a través del amor, ¿no?

Si lo puedo sintetizar de esa manera, hace rato hablaba de la analogía entre la identidad sorda, como una identidad de otredad, como funciona con otras otredades, otredades ante lo blanco, ante lo heterosexual, ante ser normoyente, ante no tener una discapacidad, etcétera. Ante lo masculino. Y cada uno de ellos representaba algunas otras otredades. No solamente ser sordos, él, las mujeres que conformaban el grupo.

[TCG+00:04:03] Y de nuevo, Eric, el protagonista, como un joven homosexual, un joven gay viviendo en esta comunidad, más o menos cerrada con una identidad homosexual escondida, "de clóset" como se dice comúnmente. Y, paradójicamente, sin que realmente yo intentara exhibirlo o "desclosetarlo" ni mucho menos, él a través de la película fue decidiendo hacerlo.

Entonces, al mismo tiempo, la película es la historia de esta comunidad, de sus historias de vida y de sus sueños, particularmente ahorita que puedo ahondar un poquito más en ese tema. Pero también es la historia de Eric en su proceso de, quizás, asumir y revelar en su comunidad, ante sus amigos, ante sus compañeros y amigos sordos y sordas, su identidad gay.

[TCG+00:05:01] Entonces, esto se volvió, evidentemente, como un espejo conmigo mismo, entonces, ahí es donde, otra vez, la película vuelve a ser una película también sobre mí, sobre mí en ese universo y en esos procesos de asumir o reconocer una identidad. Entonces se fue entretejiendo esto y, al final, esa se volvió un poco la estructura de la película. Se volvió el hilo conductor o la línea argumental: un grupo de jóvenes sordos que intentan expresarse a través de imágenes, es decir, a través de cine, de las herramientas del cine silente y la historia de Eric.

Alejandra Sánchez: ¿Cómo se fue escribiendo?, ¿se escribió un guion? ¿Se escribió un argumento? ¿Tú fuiste hablando con ellos para ir abordando estos sueños o estas necesidades afectivas?

[TCG+00:06:00] Me refiero, por ejemplo, a Eric y su necesidad de encontrarse con el padre y de ser aceptado por el padre. ¿Cómo se fue escribiendo este guion? ¿Se escribió o cómo se estructuró o cómo se fue organizando? Porque finalmente es un guion que parte de tu trabajo creativo pero también parte de los propios personajes del documental.

José Antonio: Escribí muchos guiones, muchas escaletas que iba tirando a la basura. Cada intento de ponerlo en papel en el momento de ejecutarlo se rarificaba, se transformaba tanto que ya no era necesario ni siquiera revisar ese guion o esa escaleta. Pero sí, evidentemente, ayudaba al ordenamiento del proceso de grabación. Hubo realmente dos procesos. Si pudieras distinguir entre dos etapas, la primera etapa fue la [...] del proceso del taller y de un registro documental de lo que ellos vivían, lo que ellos hacían, sus historias como sordos, la evidente discriminación que habían vivido como sordos.

[TCG+00:07:10] Que insisto, paradójicamente, era en muchos aspectos, mucho menor o mucho más suave que la que yo había encontrado que existía en la Ciudad de México, entonces eso los volvía muy particulares; y después, en una segunda etapa, yo les pedí explícitamente que escribieran, pero su habilidad de escritura es muy limitada entonces escribieron con imágenes, tal cual. Hacían *collages*, hacían dibujos, en la película se ve, les mostraba películas, películas de personas sordas y ellos las criticaban y eran muy duros criticándolas. Si la película, creían, no era una película que a su juicio reflejara la realidad y la cultura de las personas sordas me decían: "eso es una mentira".

[TCG+00:08:02] "Eso es falso" o "eso es verdadero", en este ámbito de lo verosímil o de lo inverosímil del drama. No solo del cine, sino del drama en general. Y ellos tuvieron su respuesta. Su respuesta fue escribir su propia historia, e insisto, [...] hay muchas formas de escritura; cuando me preguntaste de un guion, por eso me sonreía, porque las escaletas o las formas de escritura convencional del cine no funcionaban muy bien aquí. Sino que tenía que ver con *collage*, con otras formas alternativas de organización textual, a través de imágenes.

Y entonces en una segunda etapa o tercera etapa [...], grabamos las historias que ellos habían escrito, actuadas por ellos y con otros actores normoyentes que nos llevamos de aquí de la Ciudad de México para contar esas historias.

[TCG+00:09:05] Como tú lo acabas de decir, cada quien decidió su historia, ¿no?

Alejandra Sánchez: Cada quien. O sea, esas historias, la dramaturgia de esas historias...

José Antonio: Es de ellos.

Alejandra Sánchez: Es de ellos.

José Antonio: Bueno, pues sí.

Alejandra Sánchez: O sea, sí soñó Eric que le aparecía un novio... o sea, Tari, por debajo de las sábanas.

José Antonio: Sí, sí, sí, sí.

Alejandra Sánchez: ¿Ese es un sueño que tuvo Eric?

José Antonio: Sí, que lo describió, que lo contó o que lo dibujó, o que me lo narró, como tú bien me preguntaste, yo lo pasaba a papel, evidentemente, para que mi equipo de producción y [...] mis colaboradores tuviéramos una ruta, esa última etapa fue mucho más como hacer una película de ficción.

Alejandra Sánchez: Justo eso te iba a preguntar: ¿desde dónde observas tú al género documental y a la ficción?

[TCG+00:09:58] Porque finalmente esta es una película que a mí me... me gustó y me gusta mucho revisarla justamente por esas fronteras tan difusas que guardas entre el documental y la ficción. ¿Cómo te vives tú como creador frente a ambos [...] y frente a la posibilidad de construir a partir de combinar herramientas?

José Antonio: Bueno, cuando tengo que exponer esto en una clase en el CCC o en otros talleres que he dado o clases o conferencias que he dado siempre empiezo preguntándolos qué es género. ¿De dónde viene la palabra género? Y al igual que el género en términos de la identidad, otra vez, biológica, social, sexo-afectiva, étnica, etcétera. No es A y B. No es dicotómica ¿no?

[TCG+00:10:58] Sino es... hay una diversidad sexual que cada vez se reconoce más. Es lo mismo con la diversidad genérica en el arte. No solo en el cine sino en la literatura, en el teatro que también conozco más o menos bien. Es una gama de muchísimos colores, por eso el emblema del arcoíris es muy acertado, pienso lo mismo, en términos de la creación cinematográfica.

No me gusta aplicarlas. A mí me gusta estudiarlas y me gusta revisarlas y analizar las categorías, pero nunca las aplico para lo que yo hago ni en lo escénico, ni en lo audiovisual. Me gusta muchísimo la reflexión que hace una

cineasta vietnamita, Trinh Minh-ha, [quien dice]: "No existe el cine de ficción ni el cine documental. Solamente existen rutas". Y ella habla de dos rutas: una ruta que es de adentro hacia afuera, *inside out*, y otra ruta de afuera hacia adentro: *outside in*, en inglés.

[TCG+00:12:01] Y más o menos vagamente les encuentra una equivalencia con el cine de ficción y el cine documental. El cine de ficción siempre es *inside out*, es más preponderante la mano del autor o de la autora, ya sea director, guionista, etcétera, que está reproduciendo, creando una realidad ficticia. Y en el documental pareciera que es al revés ¿no?

Más que una categoría, son metodologías, metodologías documentales o metodologías de ficción. Pero se puede aplicar una metodología de ficción para hacer una película documental y una metodología tradicionalmente de documental para hacer una película de ficción, con todas sus variantes: falso documental, recreación, puesta en escena, etcétera, etcétera, etcétera. Entonces, en el caso de *Música ocular* eso es muy evidente.

[TCG+00:12:55] Creo que a veces, hasta siendo crítico, creo que es demasiado evidente. Porque está el universo, digámoslo así, documental, de registro de su cotidianidad y de los procesos que llevamos a cabo, como decía hace un rato, desde conocerlos y hacer este taller, etcétera. Y luego, tal cual, hicimos una serie de filmaciones, de rodajes con todos los elementos de ficción, con vestuario, con maquillaje, con un guion, con actores.

Alejandra Sánchez: Con una dirección de arte.

José Antonio: Con una dirección de arte, una puesta en escena. Y las dos cosas son documentales: unos, digamos que es un proceso con una ruta documental, como la describí hace rato, de afuera hacia adentro, donde estás registrando y registrando y luego ordenas; y, la segunda, una ruta de ficción donde simplemente escribes un guion y luego vas y lo realizas. Y yo creo que las dos cosas son, en el sentido estricto de la palabra, documentales.

Porque lo otro también, estamos documentando sus sueños o estamos documentando sus fantasías, estamos documentando sus miedos, las películas que hicimos combinan todos los estilos posibles de la historia del cine.

[TCG+00:14:04] Porque ellos los veían, ellos los conocen. Decían: "quiero hacer una película como Chaplin". Uno de los personajes... más bien, una de las personas, Jesús, que no es un personaje sino una persona, quería ser un personaje, hacerse a sí mismo como Chaplin porque le gustaban las películas de Chaplin, ¿por qué? Porque es cine. No es ni silente ni sonoro sino es cine, donde el peso de la narración y el peso de la representación es visual cien por ciento: no hay música y no hay incidentales y no hay diálogos, obviamente.

Y eso a los sordos les encanta, así como a la humanidad nos encantaba antes de que existiera el cine sonoro. Había quienes querían hacer una especie de película musical, paradójicamente. Bueno, por eso se llama la película *Música ocular*, por una frase que tomo de Oliver Sacks, del libro *Veo voces*, en el que la música es entendida como una estructuración de ritmos y de armonías [que] no tienen por qué ser necesariamente ritmos y armonías auditivas.

[TCG+00:15:16] También pueden ser ritmos y armonías visuales, entonces, es paradójico que una de ellas, Elizabeth, quisiera hacer una película musical donde ellos estaban bailando con colores, en fin. Creo que ya me fui por otro lado.

Alejandra Sánchez: En ese sentido, yo te quería preguntar algo que siempre he tenido como la duda, sobre todo con la gente que se dedica a hacer cine documental: ¿tú concebirías la posibilidad de uno o varios géneros dramáticos insertados en el cine documental, en ese sentido?

José Antonio: Por supuesto. Yo creo que el drama, digo además de estar estudiando eso un poquito últimamente, las clases que imparto en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, el drama es una construcción de ficción, *poiética* dirán los académicos. Y esa *poiesis* existe en cualquier creación artística, audiovisual y de cualquier género.

[TCG+00:00:58] Evidentemente, habrá quien repare y diga: bueno, esto es un acto artificial. Pues el drama es artificial, el drama es el ordenamiento artificial de hechos incluso históricos o anécdotas, biográficos. Claro, ahí estaría la pequeña gran diferencia entre las herramientas documentales, que son más cercanas o más útiles al periodismo, por ejemplo, que al cine. Si hablamos de cine como un acto creativo o como un acto *poiético*, sea documental, sea experimental, sea ficción, es drama. Y el drama se ordena a partir de estructuras que provienen de los géneros, de los géneros dramáticos, evidentemente, pero de otras categorías como estos dos, esta dicotomía entre ficción y documental.

Y es una discusión bien interesante porque entonces la dicotomía masculino-documental femenino, o como quiera que sea, estoy solamente improvisando, femenino-ficción, masculino-documental o viceversa, y luego está el cine experimental, que es un bote de basura donde si no eres femenino ni masculino, si no eres ficción o documental, te tiramos allí.

[TCG+00:02:16] Y pasa también con los géneros dramáticos. Los géneros dramáticos que son híbridos pareciera que si no tienen una definición muy legible, no son géneros dramáticos; pero [también está] la tragicomedia como una fusión contemporánea entre lo trágico y lo cómico, [donde] el 90 por ciento de las películas "hollywoodenses" son tragicomedias, No existe ni

tragedia ni comedia ni géneros dramáticos en el sentido tradicional o clásico de la palabra. Entonces, por supuesto que el cine documental tiene géneros dramáticos y tiene muchas otras formas de categorizarse.

[TCG+00:02:58]

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poco de cuál fue el proceso para trabajar ¿qué dispositivos utilizaste para trabajar con “no actores” que se vuelven actores en tu película y actrices?

José Antonio: Pues creo que tiene que ver con la pregunta anterior porque en el momento de que uno está frente a una cámara, de que hay una conciencia de ser, de representación, hay un marco de representación audio-visual o escénico, las personas automáticamente representamos, nos auto-representamos probablemente. Entonces como el objetivo de esta película era que ellos se auto-representaran, fue más bien muy orgánico, porque ellos mismos decían: “yo quiero salir vestido de Chaplin” Y, entonces, no se trataba de que yo los dirigiera y que los pusiera a estudiar a Chaplin sino ya de la motivación personal de hacerlo, ya venía un poco la realización y la verdad es que dejé que sucediera.

[TCG+00:04:02] Y entonces tú los vas a ver, efectivamente, en un, quizás, estilo actoral grandilocuente, fársico, propio del cine silente. Porque además las lenguas de señas, la manera en que se articulan las lenguas de señas implican una gran gestualidad. [...] También quiero decir que antes, en el proceso de estar haciendo la película y desde mucho antes, yo era, más o menos cercano por varios amigos actores, como Martha Claudia Moreno y otros, a la compañía de teatro de sordos: *Seña y Verbo*.

Y Alberto Lomnitz, en una entrevista que me dio, me dijo: “es que los actores sordos son actores naturales”. ¿Por qué? “Porque las señas son gestos, hay una relación directa, icónica, dirán los semióticos, entre decir una flor y el signo flor. F-L-O-R. No hay ninguna... esa es una relación arbitraria.”

[TCG+00:05:03] En cambio, flor tiene que ver con el acto de oler la flor, entonces la palabra flor en lengua de señas mexicana, frío es esto... Entonces, a lo mejor yo no hablo la lengua de señas mexicana e, incluso, las diferentes lenguas de señas en el mundo son más o menos inteligibles entre una y otra. Yo he estado en China, en diferentes países y me topo con personas sordas y puedo más o menos platicar con ellos.

Alejandra Sánchez: Aunque sean chinos.

José Antonio: Aunque sean chinos. Aunque su lengua sea la lengua de señas china hay un grado de iconicidad. O sea, la cosa representada y la

cosa... y la representación de esa cosa, el signo y el significante, son similares. Entonces se parece muy al cine. Se parece mucho a las artes plásticas. O sea, es una forma lingüística que es totalmente estética para decirlo de verdad. No porque el lenguaje no pueda ser estético.

[TCG+00:06:03] Pero el lenguaje se construye, una estética a partir de volverlo poesía, literatura, etcétera. Y las lenguas de señas son representación. O sea, eso fue muy divertido y también muy aleccionador.

Alejandra Sánchez: Está muy bonito esto, sí. Yo tengo por ahí otra pregunta que quiero como insistirte, cuál fue como... las herramientas que utilizaste para...

José Antonio: Ah, siempre respondo otra cosa.

Alejandra Sánchez: ...para poder trabajar con ellos... y bueno, no solamente trabajar con ellos y descubrir sus sueños.

José Antonio: ¿Algo más técnico?

Alejandra Sánchez: ...o sus temores. Sí.

José Antonio: Algo más técnico. Ok.

Alejandra Sánchez: En este proceso creativo-cinematográfico.

José Antonio: Ok, muy bien.

Alejandra Sánchez: Sí.

José Antonio: Los primeros acercamientos fueron así muy informales, incluso yo llevaba mi *handycam* y hablaba con ellos y grababa simultáneamente. Y luego, después, decidimos algo que también van a ver en la película, la dificultad de cómo filmar, de cómo poner en un espacio bidimensional, en un encuadre cinematográfico, un habla que es tridimensional.

[TCG+00:07:09] Las personas sordas, cuando están hablando, no tienen esta cosa unidireccional del habla. Nosotros dos estamos hablando y aquí hay una cámara que me ve a mí. Podría haber otra cámara que te ve a ti. Entonces, decidimos que al menos se necesitaban constantemente dos cámaras porque no hay voz en *off* en la lengua de señas. Por ejemplo, para hablar de técnicas y herramientas. Eso fue algo que descubrimos, entonces, todo el tiempo, siempre, teníamos que tener al menos dos cámaras para completar el espacio tridimensional. Las dos personas que hablan o más de dos se podían agrupar

al menos en dos cámaras, eso ya de entrada rompía un poco la unicidad espacial del cine.

Alejandra Sánchez: ¿Y por eso la decisión de dividir la pantalla?

José Antonio: Sí.

Alejandra Sánchez: ¿A eso responde también la decisión de dividir la pantalla en dos?

[TCG+00:07:59]

José Antonio: Sí, porque si hay un diálogo ¿cuál sería el equivalente al *criss-cross* en una conversación de dos personas sordas? Pues ver las dos cámaras simultáneamente. Es decir, ver a las dos personas simultáneamente en pantallas divididas. Y eso fue una discusión muy larga y hay personas que no les gustó, pero respondía a mi intención principal que era hacer una película para los sordos, no sobre los sordos sino para ellos, con ellos y para ellos. Y, en segunda instancia, para nosotros, para los normoyentes.

El taller, todo el proceso de hacer este taller para escribir esos guiones, pues estaba basado en rutas más bien visuales fotográficas, secuencias de cine, entrevistas sobre lo que ellos habían visto y hacían su juicio sobre estas películas. Pero usamos, por ejemplo, muchos clichés del cine.

[TCG+00:09:01] Clichés en el sentido estricto de la palabra. La imagen de Méliès de la luna y el cohete en la luna. La imagen de Chachita y Pedro Infante en *Nosotros los pobres* y que ellos además podían identificar fácilmente. De *E.T.*, los clichés del cine que ellos podían haber visto ¿no? Ya fuera por la televisión y/o por el DVD o qué sé yo porque ni siquiera hay un cine en esta zona.

Y ellos elegían. Por ejemplo, una cosa que funcionó muy bien era, de entrada y hablando de géneros, de comedia, tragedia o de tono cómico o tono serio, la pregunta era "¿tu película quieres que sea de risa o de llorar?" ¿No? Entonces eso fue, y lo entendían claramente. No había que explicarlo más. Yo no podía explicar qué significaba tragedia o qué significaba melodrama: "pero [...] de entrada, para ponernos de acuerdo, a ver ¿cómo va a ser tu película? ¿Es una película que nos haga reír, o sea, que sea alegre, alegre o una película triste?".

[TCG+00:10:05]

Alejandra Sánchez: O tan melancólica, como Eric, pues ¿no?

José Antonio: Exactamente. Entonces ya decían: "no, la mía tiene que ser divertida. No, no, no, la mía... no, además es de miedo". Entonces ya hablá-

bamos de películas de terror, o sea ir traduciendo no solamente el lenguaje, el español, a lengua de señas sino los conceptos del cine y del drama: "¿quieres que sea una película ahorita?, o sea, en el presente, en la época actual ¿o quieres que sea del pasado?" "No, es que es del pasado y la ropa tiene que ser antigua." En fin, ese... y claro, podrá parecer simplificador, pero a mí lo que me importaba es esa claridad, que ellos tuvieran claro qué querían hacer y que lo fuéramos estructurando poco a poco.

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poquito, yo hace rato revisé quién... quién había hecho dirección de arte que no tenía claro que... que fue André y Paula...

José Antonio: André y Paula Caso.

Alejandra Sánchez: Y me metí a los créditos para ver ¿eh? Cuéntame un poco cuál fue el proceso creativo con los dos directores de arte.

[TCG+00:11:10]

José Antonio: Pues fue muy creativo.

Alejandra Sánchez: Me gusta mucho, por eso lo pregunto.

José Antonio: Porque, como te decía, eso ya fue una tercera etapa, fue la última etapa de la película ¿no? O sea, poco a poco la película se fueron... más que ser un guion de qué voy a filmar, era un guion o una escaleta [de] las rutas que iba yo a seguir, y poco a poco fue quedando claro que iba ser esa la última ruta, donde ya se integró un equipo de producción más o menos similar al cine industrial, entonces fue revisar muchísimo el cine silente y, sobre todo, revisamos películas de cine de la época silente del cine hechas por personas sordas. Yo fui a la Universidad Gallaudet, que es la única universidad en el mundo que es para y de personas sordas, y es en lengua de señas y tienen un archivo maravilloso hecho por, para, de, desde personas sordas ¿no?

[TCG+00:12:02] No estas fantasías donde existen personas mudas que no son sordas y que no hablan porque no deben de develar el secreto pero no son las personas sordas, claro que no son mudas, tienen una serie de rutas de expresión diversas, desde lo gutural hasta las lenguas de señas. Pero bueno, regresando a la pregunta: lo hicimos con ellos. Todos los materiales los construimos.

Fue parte del taller, después de haber hecho los guiones, luego cuando nos fuimos a Oaxaca, a ya filmar esta última etapa, pues también teníamos un presupuesto muy reducido, lo cual siempre es benéfico en la creatividad y en el ingenio artístico de los autores como uno. Y entonces, pues ellos hicieron

las cosas, eran con palos y usamos muchas cosas del lugar. O sea, no sé si eso responda tu pregunta, incluso el diseño, la dirección de arte también los involucraba a ellos.

[TCG+00:13:05] La dirección de vestuario, el diseño de vestuario, pues no había un diseño sino que se hacía en el momento a partir de lo que ellos decían. "¿Cómo quieres aparecer en tu sueño?" "Pues yo de amarillo" ¿no? "O de azul". Así. Y entonces no había una justificación sobre-estetizada de la paleta de colores. "Bueno, pues sí, más o menos, pero él quiere salir vestido de este color". La película la estaban creando ellos en coautoría, no podría decir que yo no fuera el director, claro que lo era y el guionista, pero ellos estaban haciendo eso.

Alejandra Sánchez: Es muy bonito el momento donde le pagan los tamales o los elotes a la chica.

José Antonio: A Miriam.

Alejandra Sánchez: Y la moneda se convierte en un anillo de compromiso.

José Antonio: Sí. Hay muchas de esas cosas... yo tuve, bueno como si hubiera hecho más bien montaje, a mí me gusta mucho montar la edición.

[TCG+00:13:58] Creo que en el tipo de cine que hago, ya sea de ficción o documental o docuficción o experimental, no me importa, le dejo mucho el peso a eso. Luego es complicado también en términos de producción, pero en el montaje se está reescribiendo y es el momento más importante de escribir. Estos guiones se escribieron montando imágenes que ellos habían producido, que ellos me habían contado o que ellos me habían descrito al contarme un sueño, al contarme una anécdota de sus vidas. Yo las fui, con este proceso onírico que describe Freud de condensación y desplazamiento, uniendo dos elementos que no están... ella hablaba de un... de un diablo.

Pero luego me contó que tenía un chivo que se le murió. Entonces el chivo es el diablo y aparece, sale de la estufa porque ella dice que en la cocina es en donde se le apareció el diablo. Yo iba... desplazando y condensando ¿no? Y por eso se generaron esas imágenes que son oníricas. Porque además siempre hablamos de sueños. Y ellos mismos preguntan: "¿esto es un sueño o una película?"

[TCG+00:15:05] O sea, todo el tiempo está esa postura que es, como sabemos, una discusión ontológica del cine.

Alejandra Sánchez: Quisiera que me contaras un poco cómo planeaste el final que es un momento muy...

José Antonio: ¿El final de la película?

Alejandra Sánchez: Sí. El final en donde él sigue durmiendo.

José Antonio: Ah, sí.

Alejandra Sánchez: Y...

José Antonio: Ah, bueno, es que además no dije que apareció de repente una pequeña quinta etapa que se me había olvidado y digo, lo descubrimos como a la mitad del proceso, de decir, "bueno y cuando hayamos filmado eso, todavía falta que ellos... que lo proyectemos, que ellos lo vean y la reacción que ellos tienen a eso". Y luego regresamos e hicimos eso: montamos un cine de playa, literalmente, unas telas en el malecón de Puerto Ángel, que es donde vive Eric. Y ellos asisten a la proyección de sus propias películas y reaccionan y comentan y se ríen y se enojan.

[TCG+00:16:08] Unos se enojaron. Y Eric se va a dormir ¿no? Todo empieza siendo de nuevo en este cliché del cine como un sueño, todo esto ha sido un sueño. Entonces, Eric está dormido en el malecón y al fondo vemos la pantalla en la cual se proyectaron las películas que ellos hicieron y que ellos escribieron y que ellos actuaron. O sea, sus propios sueños en la pantalla.

Ya sé que es muy romántico pero la película tiene esa ruta porque fui cambiando de perspectiva, el enfoque en un principio era muy hacia cuál es la dificultad de la vida de los sordos, y como me daba cuenta que ellos eran una comunidad muy particular, decidí enfocarme en su relación con el cine y que, claro, como ellos están alejados del cine contemporáneo, del cine no contemporáneo, del cine industrial doblado o en subtítulos porque no todos los sordos leen español.

[TCG+00:17:10] ¿Pues cómo es el cine para ellos? Pues esa fue la pregunta que se fue resolviendo poco a poco.

Alejandra Sánchez: Yo tengo ya una última pregunta: ¿cuáles [son] como los momentos en que más emoción te dio hacer esta película?

José Antonio: Pues no emoción, más bien me dio mucho susto cuando ellos habían contado o descrito o escrito o me habían, de algún modo descrito qué era lo que querían que contuviera sus sueños. Y en el caso de Eric, pues hablaba de su padre que estaba muerto, o sea, de una gran añoranza por su padre que había fallecido además, muy recientemente, menos de un año; y él escribió eso y entonces llevé a un actor que interpretó a su padre y se vistió como su padre.

[TCG+00:18:01] Y cuando acabó la escena Eric tuvo una crisis, evidentemente, porque estaba representando, aunque fuera como un juego, a su padre. O sea, su padre se apareció en la realidad, un actor disfrazado de su padre. Yo no me había dado cuenta que eso podría ser tan conmovedor y tan cuestionador para él.

Bueno, obviamente él tampoco lo había pensado. Entonces cuando sucedió yo me sentí muy culpable de haber provocado una reacción tan fuerte en él; ese fue un momento conmovedor y difícil. Un poco, bueno, quería decir que también cuando me preguntaste sobre las estructuras, las herramientas, seguí un poco la misma ruta, no lo decidí desde el principio sino fue lo que se dio durante la marcha, de una película que había hecho muchos años atrás que se llama *La cuarta casa*, una película sobre Elena Garro.

[TCG+00:19:10] Otro universo totalmente distinto, pero la ruta fue un poco similar a partir de entrevistas o de relatos, incluso de cosas que grababa solamente en audio, en el caso de Elena Garro. Escribir estas puestas en escena, que estuvieran relacionadas, aún de una manera impresionista, no literalmente, lo que ella estaba contando ni dramática ni de una redramatización de eso, sino a partir de, incluso, viñetas o de imágenes muy impresionistas, fuera de foco sobre texturas, sobre ciertas cosas. Otro momento conmovedor, y también difícil, fue cuando Eric efectivamente se enamoró de mi asistente de dirección.

[TCG+00:20:02]

Alejandra Sánchez: Eso te iba a preguntar. ¿Eso fue real? ¿Eso pasó?

José Antonio: Ay, Dios mío. Me siento así como en el momento "cuéntenos del detrás de cámaras". Fue verdad. Sí, sí, claro que fue verdad. En la película se muestra. Es decir, él me pide ¿no? me dice... ¡ah!... cuando en algún momento yo regreso a Zipolite, antes de conocer a todos los chicos de Piña Palmera, a todo el grupo, y regreso con Eric, Tari, mi asistente, en ese momento mi asistente de dirección, y gran amigo, también es director actualmente de cine y de teatro, va a Zipolite de vacaciones y le digo: "ay por favor, échame la mano, localiza a este chavo sordo que anda por ahí en la playa". Entonces, Tari va y lo localiza y ya. Me consiguió el número celular de su mamá para poder localizar a la familia, tener contacto con ellos, entonces, la segunda vez que yo lo veo le propongo hacer esta película.

[TCG+00:21:02] Le cuento un poco cómo tenía planeado hacerlo y para qué y por qué, y él me dice: "sí, pero solamente si viene Tari". Y pues en ese momento Tari no estaba, ni siquiera estaba en México, creo que estaba en Argentina, y se establece una relación entre ellos muy bonita, porque es una

relación a través de video chat. La tecnología reciente ha favorecido mucho a los sordos, mensajes de texto y video chat.

Yo puedo platicar con ellos cuando quiera, como puedo platicar con cualquier normoyente, por un video chat en mi celular, entonces ellos se relacionan y Tari, que es un miembro del equipo de producción, se vuelve un personaje de la película y actúa en la película de sí mismo como este novio/novia, que también eso es bien interesante.

[TCG+00:21:56] Que Eric, para poderlo incluir en su película y no ser necesariamente, según lo que él mismo me dijo: "juzgado como un hombre gay", pues es Tari pero disfrazado de mujer. O sea, es un travesti. Entonces bueno, tienen que verlo porque eso ya es como más difícil de narrar. Pero sí, efectivamente, hubo muchos ecos de la realidad en la ficción, bueno, no en la ficción, en el drama de la película y viceversa ¿no?

Alejandra Sánchez: Pues creo que yo acabé. Si tienes algo que se me haya escapado, te lo voy a agradecer.

José Antonio: Bueno, nada más, así rápidamente, agregaría que el diseño sonoro...

José Antonio: El diseño sonoro, originalmente, no originalmente sino durante un gran momento, un largo tiempo durante el proceso de hacer la película, yo estaba seguro que iba a ser una película silente.

[TCG+00:22:59] Silente, silente como las películas silentes, no con piano ¿verdad?, como escuchamos las versiones, ¿no? Con este terror al silencio que tenemos los normoyentes. Entonces no nos damos el chance de ver una película silente sin pianito y sin nada, que es maravilloso, se los recomiendo mucho. Pero poco a poco, al descubrir que no era blanco o negro sino que era sonido o silencio, sino que existían muchos puntos intermedios sobre el universo sonoro de los sordos, paradójicamente.

Tareke Ortiz, un gran amigo, empezó a colaborar desde el principio y él se puso a investigar muchísimo sobre el tema. También aparte, en relación con Oliver Sacks... Oliver Sacks fue un autor que nos inspiró mucho. A mí, en el libro donde habla específicamente de la cultura de sordos y a Tareke a través de *Musicofilia* ¿no? Este libro sobre cuál es el efecto de la música en el cerebro.

[TCG+00:23:59] Entonces encontramos, bueno, Tareke encontró y luego lo decidimos juntos, de no hacer una película silente sino una película que emulara, de alguna forma, estas diferentes formas de percibir el sonido de los sordos, quizás no de los sordos profundos, bueno, incluyendo a los sordos profundos a través de vibraciones, por ejemplo, de utilizar muchísimo los

sonidos subsónicos o elementos sonoros subsónicos, por ejemplo, eso hasta las personas que son sordos profundos lo perciben al igual que nosotros.

Alejandra Sánchez: ¿Qué son los sonidos subsónicos?

José Antonio: Son sonidos muy, muy graves y que producen una vibración que puede ser percibida no solo por el oído sino a través de la piel, a través de las partes que contienen agua de nuestro cuerpo, de los pulmones, del estómago. Ahí una anécdota que me gustaría compartir: las personas sordas van a las discotecas, les encanta ir a las discotecas y pegarse a las bocinas.

[TCG+00:25:02] O llevan globos para sentir la vibración de la música en los globos y bailan con esas vibraciones, entonces la música va más allá de la percepción auditiva, también es una percepción táctil, incluso. Pero no solo eso, sino elementos que reprodujeran con música, música que Tareke compuso a partir de repeticiones, en el universo sonoro de los sordos existe mucho la repetición y otras cosas.

Entonces ese diseño sonoro, musical y sonoro que hizo Tareke Ortiz y luego contribuyó muchísimo Samuel Larson también al ejecutarlo, al mezclarlo y al diseñarlo de manera conjunta, es bien interesante porque luego pude comprobarlo y sí, efectivamente, las personas sordas, en una buena sala de cine ¿verdad?, perciben ese sonido, perciben esos sonidos o esas vibraciones y son ritmos, armonías, etcétera.

[TCG+00:25:59]

Alejandra Sánchez: Antes de ir a lo de la fotografía, tengo otra pregunta. ¿Cuál fue la recepción en las diferentes comunidades sordas que han visto esta película? ¿Cuál ha sido?

José Antonio: Muy buena. Yo tenía mucho miedo de que me pasara lo que les había pasado a algunas películas que les había mostrado a ellos, donde ellos simplemente decían: "eso es una mentira. Esa película es falsa". Y no, fue exactamente al revés. Les gustó. El estreno tal cual que hicimos, bueno, primero se los mostré a Eric y a Dalila porque tenía que pedirles permiso sobre estas confesiones que ellos hacen sobre su vida personal. Y lo aprobaron. Y luego hicimos un estreno en el Festival de Morelia para personas sordas, en el marco del festival. La película se estrenó ahí pero primero se estrenó con la comunidad de sordos, no solo de Morelia sino de algunos poblados cercanos. Y fue muy bonita.

[TCG+00:26:59] Una de las muchas cosas que me han dicho a lo largo de los años o que me han comunicado los sordos, personas sordas, repito una nada más: una señora, ese día, el primer día, levantó la mano y se moría por dar

su opinión antes que nadie. Y dijo: "es la primera vez en mi vida que le entiendo a una película". O sea, refiriéndose evidentemente a que un gran porcentaje de la información en el cine, desde 1929, es sonora, a través de diálogos, a través de música, incluso a través de subtítulos. O sea, lo sonoro y lo lingüístico tiene un gran peso.

Y muchas otras cosas ¿no? O sea, académicos también, en fin, es una película como muy bien acogida por las comunidades sordas no solo en México, sino he hecho presentaciones en otros países. En Francia, por ejemplo, en el festival de Toulouse para los sordos franceses, los sordos de Toulouse, de la ciudad de Toulouse en Francia, con un subtítulaje [que] yo no sabía que existía, que es francés para sordos o español para sordos.

[TCG+00:28:10] O para débiles auditivos. Que es una sobre descripción de lo que están viendo para personas sordas que están obviamente alfabetizadas y con interpretación de señas simultánea también. Eso ha sido muy padre, la verdad, porque es el principal miedo de un documentalista, de un cineasta en general, de un artista en general, pero más de las personas que trabajamos con lo que tú llamaste hace un momento "no actores", personas que se representan a ellos mismos. Pues tener una mala representación, al menos en la opinión de ellos mismos, ¿no? Y en el caso de los sordos no ha funcionado así. Ha funcionado de la manera exactamente contraria, se rien mucho, parece que funciona.

[TCG+00:28:55]

Alejandra Sánchez: Ok.

José Antonio: Lo de la fotografía.

Voz femenina 1: O sea ¿cómo justamente, te planteaste una película, silente al principio, tuya? Entonces todo pesaba en la imagen.

José Antonio: Sí.

Voz femenina 1: O sea ¿cómo la planteaste con el fotógrafo? ¿Morón?

José Antonio: Fueron dos: fue Javier Morón y Cantú. Sí. Pues hace ratito mencioné un aspecto de esto que fue intentar grabarlo todo a, por lo menos, a dos cámaras, porque yo había hecho estas primeras... estos primeros acercamientos que tenían más una intención de eso, de acercamientos que de ser registros. Pero al final varias de esas cosas se quedaron.

Y era algo que yo grababa con una *handycam*, y cuando había más de una persona en cuadro ya no se entendía nada, era como un ruido. Entonces fue

esa decisión de grabar, por lo menos, a dos cámaras y de mantener la pantalla dividida en varios momentos, que a los normoyentes, pues, no les gusta. "Pues como por qué ¿por qué dos cuadros?" Pero para los sordos es necesario para entender lo que están dialogando.

[TCG+00:30:04] En la parte documental hicimos un acercamiento, siguiendo un poco una ruta, como una película que hicimos antes: *Bajo Juárez*, donde la preponderancia está en el registro, en estos momentos de sí tener una decisión estética, pero es preponderante que quede bien registrado, que sea claro, y en el caso de los sordos, por ejemplo, me di cuenta, entre otras cosas [...] [que] no podía haber cámara en movimiento nunca porque las señas se borran, es como tener ruido en el sonido, en el audio. Cosas muy simples, que claro, se reflejan en una estética. Es cámara fija, hay más de dos cámaras en varios momentos; hay más de dos cuadros en el corte final y ese tipo de cosas.

[TCG+00:30:57] Y luego, paradójicamente, fue un poco una decisión que tuvo que ver también con una cuestión extra cinematográfica. Teníamos que tener otro fotógrafo para la segunda parte. Yo ya había pensado que fuera muy evidente, estas dos realidades: la realidad onírica y la realidad material-real-concreta. Y sí, sí lo hicimos así. Trabajamos con otro equipo de producción, pero también con otra cámara, con otra estética.

El trabajo con Alejandro Cantú fue por separado que con el de Javier, y entonces, pareciera que tú estás viendo, y no me molesta para nada decirlo, porque creo que es una decisión que tomamos, dos películas. La película del proceso y el resultado de ese proceso. Y están más ligadas que desligadas, pero sí, evidentemente en términos visuales son muy diferentes, el color, la parte onírica, nosotros decidimos hacer lo contrario de lo que normalmente se hace con lo onírico.

[TCG+00:31:56] Son colores muy saturados. Si hay algún de irrealidad o de inverosimilitud, colores que no existen normalmente en el cielo o en la tierra o en elementos de la naturaleza. Y la parte, digámoslo así, del registro del proceso intenta ser muy verosímil, entonces no me gusta decir ficción y documental, sino documental onírico y documental en vela o documental diurno. Ya. No sé si eso responde las preguntas sobre la imagen. ¿Qué más podría decir? Ya es todo.

Alejandra Sánchez: Bueno, que me cuentes un poco cómo fue la decisión de incluir estas citas cinematográficas o estos pequeños fragmentos que, incluso, tienen que ver con una planeación de montaje, pues, ¿no? Y de puesta en escena me... se me ocurre ahorita, pues, ¿no?, cuando Miriam está en esta especie de plataforma espumosa que cortas a una película silente en donde hay un hombre en la...

José Antonio: En la arena.

Alejandra Sánchez: ...en la arena.

José Antonio: Pues primero incluí, a la hora de llevar a cabo el montaje, evidentemente quería tener, como tú bien dices, citas a las películas que ellos mismos habían visto, fuesen favorecidas por su juicio o no.

[TCG+00:01:02] O sea, películas, especialmente dos que creo es importante mencionarlo, porque una es de un gran autor, de Takeshi Kitano que se llama *Escena en el mar*, es una película de personas sordas que no hablan. No hablan ni siquiera en lengua de señas o hablan muy poquito, entonces podía ser muy cercano a lo que nosotros íbamos a hacer. Y ellos la vieron y la favorecieron; entonces esa es una. Y otra, una película alemana, ahorita se me fue el nombre ¿no importa?

Alejandra Sánchez: No, no importa.

José Antonio: Bueno, voy a retomarlo. Y otra película donde se cuenta algo que es muy, muy cercano a la experiencia del propio Eric. Y, paradójicamente, es una película que está situada en Alemania en la época actual de un niño sordo que es obligado a ser oralizado, entonces cuando habíamos visto esa película y Eric me cuenta que había vivido exactamente lo mismo hoy en día en un pueblo de Oaxaca, pues ahí estamos hablando de la universalidad de la condición de ser sordo ¿no? que los... que es una de las razones que los une.

[TCG+00:02:11]

Alejandra Sánchez: Que es este fragmento en donde sacan al niño como si estuviera fuera de lugar.

José Antonio: Hay un concierto de música, otra vez la música como un símbolo... la hermana de este niño está tocando una flauta y están pues los familiares en una actitud muy solemne y el niño se empieza a reír porque, además nos muestran el punto de vista, porque no oye y le parece gracioso como su hermana infla los cachetes para soplar la flauta y es muy gracioso. Entonces, estamos acompañando la visión de los sordos: ¿qué es lo que ellos están viendo? ¿Por qué no pueden? ¿Por qué ven más que nosotros? ¿O por qué ven cosas distintas? Pero distintas en el sentido de rango de percepción visual [que] es muy amplio en los sordos, mucho más amplio que en las personas normoyentes.

[TCG+00:02:59] Y, por otro, lado usé una película que es una película hecha por sordos que se llama *Mime in his busy hour*. La hora más ocupada o más complicada. Y también fue un poco una columna vertebral, un soporte, un

cimiento, porque lo que le va pasando a este personaje en esta película silente tiene muchas equivalencias con lo que ellos cuentan.

Entonces, de nuevo, es como un soporte del cine de sordos que nosotros también estábamos intentando reproducir, o que reprodujimos, ochenta años después o noventa años después de la producción del cine silente en el mundo. Encontrar similitudes, analogías, pero no solo por una cuestión romántica sobre la experiencia filmica sino de la gran relación hay entre el universo de los sordos y el cine silente, el cine en sus inicios y cómo se fue perdiendo esto. Creo que ya.

[Fin de audio]

Entrevista a Roberto Fiesco

ZOOM0001_BUL

[Inicio de audio]

[TCG+00:00:00]

Voz femenina: Corriendo cámara. ¿Estás corriendo?

Voz masculina: Corriendo.

Voz femenina: Entrevista Roberto Fiesco. Toma uno.

Alejandra Sánchez: Roberto, pues me gustaría empezar contextualizando un poco [el] cómo llegas al personaje de Coral. ¿Cuál fue como tu proceso de acercamiento o por qué decidiste hacer esa película?

Roberto Fiesco: Había conocido a Coral en 2003, cuando estaba haciendo una película que se llama *El Mago*, en donde yo era el productor y digamos que ahí un día llegó su mamá, porque su mamá era una de las actrices de la película, tenía un personaje pequeño en *El Mago*. Y justo cuando la estaba contratando me contó que quería aparecer en los créditos como Lilia Ortega, que ese era su nombre y con el apelativo de doña Pinoles. Y cuando escuché lo de doña Pinoles, la verdad es que me pareció un nombre muy curioso y recordaba vagamente que había un actor a quien le decían "Pinolito" o "Pino-lillo". No lo tenía muy claro, en realidad. Es decir, no tenía una imagen mental de ese personaje, pero recordaba ese apodo y le pregunté si tenía algo que ver y me dijo que sí, que era su hijo.

[TCG+00:01:01] Y le dije: "¿y dónde está Pinolito?", y me dijo: "por ahí anda". Fue todo lo que me dijo en ese momento. A las dos semanas, ella regresó a una prueba de vestuario a la oficina, estábamos en los Churubusco y, de hecho, ahí habíamos montado nuestro espacio. Y entró a mi oficina y me dijo: "te traje a Pinolito". ¡Pum! Cuando entró "Pinolito": esta mujer rubia, alta, con tacones, bolso, vestido; yo me sorprendí muchísimo, la verdad. O sea ¿cómo habíamos llegado de...?, porque me acuerdo, cuando platicó doña Lilia, aquella primera vez hablamos un poco de alguna película, seguramente *Fe, esperanza y caridad*, *El hijo de los pobres*, alguna de estas películas que él había hecho de niño. Y entonces, de pronto, corte a: ahora es una mujer de 50 años; digo que me pareció muy sorprendente. Esto era 2003 y la verdad es que yo no era una persona como muy cercana al mundo del documental.

[TCG+00:02:00] O sea, estamos hablando además de un momento del documental muy particular, donde siento que, además en México, como que

un documental con una visión autoral estaba justamente en ese momento gestándose, un movimiento que me parece que es parte de la generación a la que pertenezco, de gente que estudiamos al mismo tiempo en escuelas de cine o quizás algunos un poquito más atrás. Pero, poco a poco, ellos empezaban a colocarse en ese momento. Pienso en Everardo, que estrenó en 2003 *La canción del pulque*, o Tatiana que un par de años después fue a estrenar *El lugar más pequeño*.

Había un grupo de gente que nos conocíamos un poco desde jóvenes o que uno veía el trabajo de ellos. Antonino Isordia que había hecho *1973*, que me parece fantástico. Y nada, pero yo no tenía nada que ver con documental y más bien *El mago* era mi segunda película como un productor de ficción y, a partir de ahí, seguí produciendo ficción. Pasaron, en realidad, seis años hasta que yo trabajé dos veces más con doña Lilia, sobre todo y, eventualmente, con Coral en *Flor de fango* y en *Rabioso sol, rabioso cielo*.

[TCG+00:03:03] Y un poco seguí dándole vueltas en la cabeza a ellas. Había algo que me intrigaba y que también, un poco el verlas juntas, el tratar como de trabajar con ellas como para ver cómo funcionaban juntas era lo que me daba vueltas y vueltas y vueltas. Hasta que un día, seis años después desde el primer encuentro, le hablé por teléfono a Coral y le dije: "quiero saber más de tu historia". Ya de manera muy franca. En medio, me acuerdo que pensé que podía haber una historia de ficción en ellas. Pensé en algún punto que podía ser.

A un amigo guionista le dije: "haz una entrevista un poco como para ver si sientes que hay ahí material". Yo mismo sentía cierto pudor de acercarme directamente. Entonces, lo mandé a él tal cual y entonces bueno, la historia era un tanto estrambótica, la verdad, como cuando empezamos a platicarlo yo sentía que nadie iba a creer esa historia. Ese fue como mi primer planteamiento.

[TCG+00:04:00] Y cuando me acerco con ellas, en 2009, era ya pensando que lo que quería en realidad, inicialmente, era tener un testimonio de dos personajes que eran muy interesantes en función de algo que tuviera que ver con la historia del cine. Dos personajes que eran, en muchas películas, prácticamente *bits* o extras en algunos o un personaje un poco más relevante, pero que no estaban en ninguna historia ni nadie iba a contar finalmente su paso por el cine. Y yo sabía que tenían decenas de películas en su haber.

Y entonces, digamos, que ese fue el primer acercamiento, tratar de entrevistarlas para que quedara un testimonio y, bueno, muchos años después, también Coral me lo dijo. O sea, como que ella decía: "yo pensé que esto era una cosa que Roberto iba a grabar en video y que lo iba a guardar solo como de los que hicieron nuestro cine y ahí quedó un poco en el archivo", ¿no? Y un

poco el contacto con ellas fue detonando nuevas cosas y, a partir de ahí, fue creciendo, creciendo, hasta que pasaron cuatro años de trabajo juntos.

[TCG+00:05:05]

Alejandra Sánchez: ¿Y, entonces, te sientas con Julián a hacer el guion?

Roberto Fiesco: Realmente no hay un momento de escritura, o sea, hay un momento de escritura inicial al momento de tratar de someter el proyecto como a diversas convocatorias, hacer una carpeta. Entonces, sí hay un momento de escritura de la película, se trata de esto y el argumento es tal y la sinopsis tal y la visión del autor es tal. O sea, como todas esas cosas que uno hace hoy por hacer una carpeta, pero digamos que nosotros un poco lo que definimos como el proceso de escritura real, en realidad, prácticamente fue el montaje.

El montaje, que fue quizás el momento más difícil del proyecto, duró prácticamente año y medio solamente encontrar la estructura y que la película tuviera la forma que tiene ahora. En realidad, creo que sí fue el verdadero momento de escribir un poco la película.

[TCG+00:05:57] Sin embargo, lo que es curioso es que una vez que la película estuvo terminada, en el 2013, *Ambulante*, que nos había dado un último apoyo para terminar la postproducción, me acuerdo que me pidió un texto para que ellos pudieran [...] difundir, como *Quebranto*. Y recuerdo que, hasta ese momento, como cuatro años después volví a estas carpetas iniciales, a estos textos iniciales que había hecho para la película. Y cuando los releí, cuatro años, cinco años después de haberlos escrito me di cuenta de que la película estaba ahí. O sea, había contado en ese momento, esas diez, doce páginas que constituían el proyecto de *Quebranto* eran lo mismo que se había contado al final.

Alejandra Sánchez: Es decir, había un argumento.

Roberto Fiesco: Había un argumento. O sea, que al final sí se respetó un poco; creo que en la estructura hay cosas que variaron de orden, probablemente, pero [estaba] en esencia la historia de vida que yo había registrado con una grabadorcita de casete, en 2009, por primera vez cuando les dije: "cuéntenme su vida".

[TCG+00:07:01] Que fue una primera sesión y, la segunda sesión, fue ir con una cámara a ya hacer un registro audiovisual. Entonces, también pienso que el proceso de investigación, un poco, fue la misma elaboración de la película, que eso es algo que si hubiera dicho: "voy a hacer una investigación sobre ellas. Me voy a familiarizar con ellas y me voy a relacionar con ellas", en el caso

específico de esta película, quizás no era tan necesario porque ellas eran dos personajes muy acostumbrados a estar delante de una cámara.

Alejandra Sánchez: Eso es interesante. ¿A partir de dos personajes de documental, de pronto, son dirigidas ambas en diferentes momentos, como personajes de ficción o viceversa, ellas ya eran actrices? Recuerdo este momento cuando montas la de Katy, la de *Fe, esperanza y soledad* [Caridad]. La mamá...

[TCG+00:07:59]

Roberto Fiesco: La de Katy Jurado.

Alejandra Sánchez: Katy Jurado, perdón, perdón. Katy Jurado y, de pronto, va Coral en ese mismo montaje y con el mismo telón de fondo. ¿Eso cómo se elabora, Roberto? O sea, ¿esa decisión no solamente de montaje sino decisión de dirección actuaral?

Roberto Fiesco: Yo creo que había una serie de intuiciones extrañas. Vamos, al no provenir directamente del campo documental, me parece que tenía muy pocos prejuicios para enfrentarme a los sujetos a retratar, a lo mejor si hubiera tenido una formación más articulada y rigurosa, seguramente, habría muchas cosas que me hubieran dado mucho miedo, en realidad. Y aquí no, aquí un poco conseguíamos las secuencias, tenía que ver más con una serie de intuiciones de: "a lo mejor esto podría funcionar". Digo, no así de pura ocurrencia. O sea, tan no de pura ocurrencia que al final, en el montaje, muy poco quedó fuera.

[TCG+00:08:58] Prácticamente, la película que se filmó es la película que se montó. Hay dos momentos que no existen o tres, a lo más. Que no existe nada de esos tres días, pero prácticamente todo el resto del rodaje está en la película. Es decir, eran intuiciones que iban surgiendo, un poco, a partir de los encuentros con ellas. De saber un poco más, de pensar que había cosas que a lo mejor en una articulación final podían ir funcionando, pienso que la ventaja de trabajar con dos personas acostumbradas a estar frente de una cámara daba una posibilidad de una construcción formal, que podía ser un poco distinta, lo que convencionalmente asumimos que es un documental, que es una persona sentada con una cámara fija frente a él dando un testimonio.

De entrada, ellas podían moverse, podían caminar. Sabían llegar a una marca, sabían que cuando el director dice: "corre, cámara, acción" algo iba a pasar. No es que las cosas estuvieran construidas, pero ellas sabían que algo ocurre cuando el director dice: "acción", la magia del cine ocurre delante del lente.

[TCG+00:10:04] Entonces, siempre pensé que eso era una ventaja. Y entonces, la película podía tener *dollys* todo el tiempo y si yo les decía: "bueno, aquí caminas de aquí para acá", pues lo iban a hacer.

Alejandra Sánchez: Eso a mí me parece muy atractivo de *Quebranto*, justo esas herramientas de ficción puestas al servicio de un muy buen documental, esos *dollys* en donde de pronto vas con la cámara y, de pronto, encuentras al personaje. Y el personaje, efectivamente, parece que está en *cue*.

Roberto Fiesco: Sí, es de *cue*, o sea, de alguna manera sí y no. O sea, [...] por ejemplo, uno de los momentos [de los] que más me acuerdo es en la azotea de su casa, que eso era el día dos de rodaje, o sea...

Alejandra Sánchez: ¿Cuando está con los audífonos?

Roberto Fiesco: Voy. Cuando está con los audífonos, lavando y luego canta y luego va y nos cuenta de la diabetes. Y entonces, me acuerdo que montamos un *dolly*: yo sabía que yo quería que ella me hablara en ese lugar, digamos, cada locación está pensada para que hablemos de algo en particular.

[TCG+00:11:03]

Alejandra Sánchez: ¿Las locaciones significan?

Roberto Fiesco: Mucho del documental está detonado por los espacios. Eso sí, es una cosa muy personal, por ejemplo. Sí pienso que no solamente en el documental, sino también en la ficción, el espacio acondicionado completamente, los relatos, las historias, la narrativa misma. Las historias, a veces, provienen del propio espacio, entonces, pienso en otras cosas que he hecho de ficción como *Trémulo*, que ocurre todo en una peluquería, o *Estatuas*, que ocurre secuencia tras secuencia en un espacio completamente distinto de la periferia de la ciudad. El espacio mismo genera el relato.

En el caso de *Quebranto*, en este momento de la azotea, nosotros teníamos un *dolly* largo montado y yo le dije a Coral: "ok, puedes llegar hasta acá. Puedes llegar hasta acá". Y el asistente de cámara tomó sus medidas cuando todavía se medía con cinta. Eso ya no existe, pero digamos todavía se medía con la cinta para verificar eso. Entonces, ya tenía una serie de marcas en el piso y yo le decía: "tú puedes caminar, puedes sentarte, puedes moverte para allá".

[TCG+00:12:04]

Alejandra Sánchez: ¿Había un trazo actoral?

Roberto Fiesco: Había una serie de indicaciones de posiciones, pero lo que ella no sabía es de qué íbamos a hablar. Era un momento de una entrevista donde yo quería que tocáramos el tema del temblor del 85, la muerte de su hermano, que se había muerto justo en el edificio que se veía (ya ese edificio no existe porque se cayó, pero en una construcción que se veía a unos metros de donde ella estaba). Entonces, sí, digo, supongo que lo intuía porque, evidentemente, es un recuerdo muy poderoso en su vida.

Y bueno, era: "ya corre, cámara, acción. Ok, cuéntame de la muerte de tu hermano". Y ella comienza a desarrollar ese tema, pero sabía que tenía posibilidades de movimiento y si ella quería pararse y caminar, sabía que de todas maneras no podía rebasar un punto porque hasta ahí dibujaron una bandera que ya no permitía que se moviera. Pero digamos que [...] luego, más adelante con otras experiencias, entendí que tampoco es para cualquiera o es algo ajeno.

[TCG+00:13:04] Es como cuando alguien con actores no profesionales donde, bueno, uno les explica un poco técnicamente cómo funcionan las cosas y si tienen una intuición suficiente van asumiendo las cosas que pueden ocurrir. Es decir, aquí sí insisto. Creo que ha sido una gran ventaja porque ellas sabían qué era un límite de cuadro, qué es un *close-up*, dónde está la marca, etcétera, etcétera y no tenían ningún problema con eso y lo asumían con absoluta naturalidad y tal.

Algunas veces, en realidad un poco, también creo que la película es una serie, o más bien, la vida de ellas dentro de la película también es un conjunto de metaficciones. Coral es un personaje que asume como una serie de personajes a lo largo de su vida. O sea, es el niño Fernando García a volverse el fonomímico imitador de Raphael a ser actor de películas donde interpreta personajes.

Roberto Fiesco: Exacto. En realidad, es un momento que, si te tuviera que dar una explicación muy racional no lo lograría; [...] al final me di cuenta [del] que la película, en realidad, era la historia de una madre y su hija, su hijo o hija como queramos decir, y que esa historia, quizás, era la que a mí al final más me importaba porque también era mi historia con mi madre. Que eso es ya las cosas que uno vive y que te das cuenta que, al final, en pantalla están esas cosas que tanto te duelen o que tanto te preocupan.

[TCG+00:15:02] Y en ese momento, cuando hacíamos esa secuencia, yo pensaba: "ok, una mujer trans no va a ser convencionalmente una madre o no es convencionalmente una madre. Katy Jurado es la madre; en *Fe, esperanza y caridad* a mí me parece que Katy Jurado es una [...] tragedia de Eurípides o de Sófocles. Es la encarnación misma de la tragedia: su rostro, la situación, la muerte, etcétera.

Roberto Fiesco: La explosión emocional que tiene ese personaje en pantalla, yo decía: Coral tiene una relación muy particular con ella en el episodio de Caridad, de la película, pero también tiene una relación muy particular con su propia madre, que eso es en realidad el centro de la película.

[TCG+00:15:55] Y entonces, hacerla cruzarse por 20 de noviembre con esa que fue su madre 40 años atrás y que ahora [...] ella asuma ese personaje, me pareció una idea un poco alucinante y extraña y perturbadora y muchas cosas.

Alejandra Sánchez: Y además ahí, casi psicológico; son como los límites de dónde está la madre interna y la externa y la que te representa.

Roberto Fiesco: Exacto. Más allá que si yo te digo racionalmente; sí claro, no podríamos. Eso, quizás, sea un momento más de intuición y si ella camina, lo real también es que Caridad era una gran inspiración. O sea, cuando esto empezó y eran las primeras entrevistas, yo lo que pretendía, o lo que en mi mente pasaba durante muchos años, era un cortito donde Coral nos contaba un poco esta historia de su vida en Caridad y de lo que pasaba. Entonces, cuando empecé a pensar en estas entrevistas con ellas, lo que yo quería, un poco, era contar la historia de Caridad. Era una película que yo había visto siendo muy joven y me había impresionado muchísimo. Me parecía uno de los grandes momentos de la historia del cine nacional. Es quizás una de las mejores medias horas que pueden existir.

Y me acuerdo muy bien del rostro de Katy Jurado y de ella caminando por este edificio, que debe ser del gobierno de la Ciudad de México hoy, y qué bueno, es este edificio como terrible, burocrático y no sé qué... y que de fondo se escuchara la voz de Marco Antonio Muñoz cantando "El despertar", que hacía el contraste más salvaje con esta canción llena de amor y dulzura y el momento de tragedia terrible que ella vivía.

[TCG+00:18:08] Y yo decía: "yo quiero hacer algo así o quiero homenajear un poco ese momento". Entonces, cuando decidimos que este momento [en] que ella camina por 20 de noviembre con el peso de tragedia que tenía Katy Jurado y alternándola en el montaje con ella, era eso, una mera intuición visual, emocional.

Alejandra Sánchez: O sea, ¿no había una línea dramática?

Roberto Fiesco: No.

Alejandra Sánchez: A partir de la relación madre-hijo o hija, pues, ¿simplemente era intuido o había un proceso de tratamiento de guion en los que uno pasa en el documental que son muchos?

Roberto Fiesco: No, ese momento sí es absolutamente una intuición.

Alejandra Sánchez: Ok.

Roberto Fiesco: Quiere decir, de todas maneras, una intuición que tardó en planearse y en conseguir un permiso y todas estas cosas, pero si me dices: "enséñame el guion..."

[TCG+00:19:04] Yo me acuerdo que sí escribí un guion para FOPROCINE, seguramente era un desastre absoluto y que, a lo mejor, lo [...] que tenía era como unas ocho ideítas visuales [del ese momento del proceso, pero no hay más, o sea, no hay un tratamiento de guion [...].

Alejandra Sánchez: ¿Ni una línea dramática?

Roberto Fiesco: Nada, en absoluto.

Alejandra Sánchez: Ok.

Roberto Fiesco: O sea, a lo mejor está pésimo, pues. Digo yo, por eso te decía, al principio, que un poco el proceso de investigación tenía más que ver con la praxis misma. Como en decir esto, que platiquemos, que vea cómo desayunan ustedes juntas ¿no?, me hace pensar. O más bien, que platique con ustedes en sus espacios después me hace pensar cómo sería un desayuno de ellas y cómo ese desayuno, después, me lleva a un paseo por Garibaldi y cómo ese paseo por Garibaldi, después, me lleva a que visite una exposición sobre Raphael que es un personaje que es importante.

[TCG+00:20:06] En fin, ¿cómo era esa casa donde vivían?, que ahora me acaban de contar dónde vivían originalmente en la colonia Casas Alemán. Digo: por qué no ir allá a ver cómo es y cómo es ahora y si lo que me cuentan, porque además lo otro también con ellas es que eran personajes diciéndose mentiras también, o sea, o elucubraciones de...

Alejandra Sánchez: De fantasías.

Roberto Fiesco: De fantasías. Digo, no es que ellas lo sean únicamente. Me parece que todos estamos llenos de fantasías y de recuerdos que, en muchos casos, son mayoritariamente inventados o idealizados por nuestra memoria.

Alejandra Sánchez: Y si no ¿cómo se vive, Roberto?

Roberto Fiesco: Exacto. No, sí, tal cual, y entonces de pronto ella decía: "sí, era una ventana inmensa por donde entraba el sol y yo, desde ahí, vi a mi

hijo imitar a Raphael por primera vez". Y cuando íbamos a la casa, la ventana inmensa era una ventana de este tamaño. Entonces era muy bonito, luego, corroborar algunas cosas.

[TCG+00:21:00] O luego las fechas no cuadraban, o luego también en este proceso un poco largo, como de estar juntos, empezaba a pasar que el último día, por ejemplo, Coral a punto ya de la última entrevista, de pronto llega y me dice: "yo soy argentina. Nací en el barrio de la Boca, en Buenos Aires, y me encantaría regresar un día a mi barrio". Así, acento, bla-bla-bla. Y entonces fue de no, no puede ser. Llevo ocho años, nueve años de conocerlas y, de pronto, me dices que eres argentina y esa historia me la cuentas cuatro años después de haberte grabado por primera vez.

Alejandra Sánchez: Pero no es cierto, evidentemente.

Roberto Fiesco: Pues le pregunté a su mamá y la mamá dice: "está loca", pero fue una ficción que se mantuvo años, pues. Y que se ha mantenido años. Fuimos a Argentina después, a presentar la película, y ella me dijo: "voy a ir a buscar a mis abuelos y a mis tíos que seguirán viviendo en la calle tal del barrio de Boca" y no sé qué. Y yo decía: "ok, muy bien".

Es decir, como que pienso que ellas han vivido de construir ficciones y que creo que eso es algo. En las propias exhibiciones de la película, cuando la gente preguntaba cosas y la una sentía que la otra estaba teniendo más protagonismo, sacaba una historia alucinante y conmovedora y lloraban y entonces la gente, claro, les aplaudía. Y luego, la otra como que se enojaba y se vengaba. Es decir, había una cosa así de construcción de actrices al final, que era quién va a dar el performance más...

Alejandra Sánchez: Espectacular.

Roberto Fiesco: Espectacular, exacto.

Alejandra Sánchez: Claro.

Roberto Fiesco: Entonces, digo, grandes personas, sobre todo también algo que tenía que ver mucho con la identidad trans que, finalmente, era algo que a mí me interesaba muchísimo.

[TCG+00:22:59] O sea, había trabajado muchas cosas en torno a la diversidad sexual desde mucho tiempo atrás pero nunca había trabajado con una persona trans y eso también, para mí, era un proceso de investigación personal, una especie de también ruptura de prejuicios anteriores, de estigmas que uno mismo tiene, de tratar de romper una serie de... como una transfobia introyec-

tada con la cual, me parece, que un poco todos crecemos. O que ahí está, al final, en nuestra educación.

Y era también ir descubriendo eso, para mí mismo, a través de Coral. Entonces, sí lo recuerdo como un proceso muy emotivo, con una cierta instancia siempre. O sea, por lo menos de mi parte, y fue como muy complicado también como director, pensar que podíamos ser muy cercanos porque siempre sentí que eso podía después llevarme a tener muchos problemas en el montaje.

[TCG+00:24:07] Como de pensar [...]: "no, esto no porque aquí se ven más vulnerables o porque aquí esta historia puede que no les encante".

Alejandra Sánchez: Claro, hálame de eso: en la construcción del personaje que, finalmente, se define en el último momento, en el montaje, ¿no? Si son personajes tan desbordados y con tantas ficciones dentro de las ficciones, de la ficción misma ¿qué pasa ahí?, ¿cómo le haces para poder delimitar y no poner a la argentina, sino poner a la mexicana? O sea, ¿cuál fue la línea para construir a los personajes y específicamente con Coral?

Roberto Fiesco: Pues, fijate que ahí con Julián Hernández, que fue quien hizo el montaje y quien realmente se vivió toda esa parte de la peor manera, porque yo entraba y salía un poco de ese proceso. Digo, un poco, me parece que a lo que llegamos fue como a esta idea de la estructura de cebolla.

[TCG+00:25:01] O sea, donde vas develando una serie de capas, donde vas descubriendo que, debajo de esa capa, hay otra capa y otra capa y que esas capas sumadas se convierten como en algo que es muy difícilmente aprehensible. Como te digo, es muy poco lo que no está. Es muy poco el material que queda completamente fuera de la película. A mí me parece que lo más interesante tiene que ver con el orden como está contado.

Cómo vamos descubriendo, finalmente, quién es ese personaje. Es un personaje que en la escena uno te dice: "soy maricón, gay, joto, lo que quieras. Como quieras decirme". De entrada, no hay un engaño hacia el espectador. No es este personaje que es mujer pero que después vas a descubrir. O sea, la historia no es el descubrimiento de su identidad genérica; no es su homosexualidad, no tiene que ver con esas cosas.

[TCG+00:26:00] Tiene que ver con la historia de vida de quien hoy es una mujer y cómo vivió un proceso que tiene mucho que ver con la historia del cine mexicano [y] con la historia del espectáculo nacional, en general. Y cómo esta historia está permeada permanentemente por la presencia de su madre. Es un personaje que, en algún momento del montaje, decidimos sacar; decidimos hacer un experimento de cómo funcionaba la película sin la presencia de doña Lilia. Y no funcionaba.

Alejandra Sánchez: ¿Y cómo funcionaba?

Roberto Fiesco: Al final, las dos eran personajes que se complementan una a la otra. Y que sacara a una implicaba un desequilibrio absoluto. Coral es un personaje muy grave, o sea, si uno solo piensa en las escenas de Coral, Coral es un personaje muy grave, es un personaje triste, es un personaje que se lamenta.

[TCG+00:27:00] Es una mujer que está deprimida en ese momento, todo ese proceso de la [inaudible 00:27:05]. Era alguien que no tenía trabajo [...] que no tenía una pareja, etcétera. Digamos que era un personaje muy triste. La madre es todo lo contrario. La madre es un personaje picante, con chispa, muy jodedora, que todo el tiempo está ahí molestando y jodiendo la vida de Coral, pero con mucha empatía.

Alejandra Sánchez: Con mucha desfachatez, a veces, sí, sí.

Roberto Fiesco: Muchísima. Y dice unas cosas horribles, digo, pero al final es muy curioso. Yo creo que la mamá dice unas cosas verdaderamente horribles: [...] "yo tenía a mi hijo acá y, de pronto, cayó en un charco de agua sucia del cual jamás ha podido salir". O sea, que tu madre diga eso, o sea, me parece que ya yo ahí me pego un tiro y bye. Y, sin embargo, al final lo que es muy extraño, es que la sensación final de la película es que es eso, es que son dos mujeres que se aman muy profundamente.

[TCG+00:28:00]

Alejandra Sánchez: Es que se devela, además, siempre; te lo digan o no te lo digan. De alguna manera, te lo dicen siempre las madres, de la peor manera algunas, de una manera más suave otras pero siempre, lo que devela Quebranto, justo, es una relación madre-hijo, relación que es siempre compleja.

Roberto Fiesco: Muy conflictiva pero muy amorosa.

Alejandra Sánchez: Muy amorosa. Muy entrañable ¿no?

Roberto Fiesco: Exacto. Exacto.

Alejandra Sánchez: Y muy universal.

Roberto Fiesco: Sí. Creo que eso es un poco, quizás, su valor mayor, [...] pienso que es como que esa relación es un poco la relación de todos. La relación de la madre que te ama y que te jode y que te puede arruinar la vida, pero que sabes que siempre va a estar ahí y que te va a abrazar, lo mismo que te va

a mentar la madre, aunque ella sea, creo que eso puede ser una característica muy mexicana también. Estos amores un poco salvajes, pero no. Pero me parece que es un poco, sí, la historia de todos y de todas. O sea, es lo que es como curioso.

[TCG+00:28:58] Y, por eso, te decía hace rato que para mí fue un descubrimiento cerca del final, como decir: "nuestra historia son ellas". O sea, "nuestra historia no es el cine, nuestra historia no es la identidad de una persona transgénero. Nuestra historia es la relación de estas dos mujeres" [y] que una sin la otra es muy difícil que vivan. Cuando Doña Lilia muere, hace tres años, yo sentí que venía un momento muy complicado para la vida de Coral. Ya esto es completamente ajeno al cine.

Sin embargo, fue muy extraño porque, por lo menos año y medio, Coral estaba fantástica y se casó e intentó poner una escuela de danza y tal. Yo le vi como un año y medio fantástico. A la vez, pensaba que quizás era un poco una liberación, era el momento de su independencia, era muchas cosas. Y es extraño pero ahora está muy mal otra vez.

[TCG+00:29:59] O sea, desde enero está internada en el hospital, está muy enferma; lo de la diabetes se agravó. Entonces, es raro, es como si hubiera vivido un punto álgido en la vida.

Alejandra Sánchez: Como climático, casi, ¿no?

Roberto Fiesco: Climático, que era el momento previo a la caída un poco final. Ella misma lo dice en la película, ella habla de: "va a ser muy difícil. Nunca he pensado en qué va a pasar el día que mi madre falte" Y la madre también lo dice: "no sé qué va a ser de Coral cuando yo no esté". Ambas saben que este momento puede ser el momento más complicado y, pues, lo fue. Al final sí lo ha sido.

Alejandra Sánchez: Oye, retomando un poco, Roberto, el tema de la estructura dramática de *Quebranto*, a mí me parece que es un documental que se sostiene un montón en términos dramáticos y justo me parece muy interesante la construcción de los personajes. ¿Qué tanto se definió, en ese sentido, que hubiera una curva dramática, que llegáramos como al clímax, que yo lo localizo cuando Doña Lilia está cantando?, en fin ¿qué tanto diseño hubo en ese sentido?

Roberto Fiesco: Una de las cosas que fuimos descubriendo en el camino tenía que ver con la presencia de la música en la película. Y, a veces, a mí me gusta pensar que la película es una especie de drama musical, de melodrama musical.

[TCG+00:00:59] Decir melodrama y música parece un poco una contradicción, pero tiene una serie de momentos, o digamos, de construcción de pequeñas piezas. Cada secuencia está construida de manera más o menos autónoma en algún sentido. Incluso en cuanto a inspiración visual. Me acuerdo mucho que, estando en el rodaje, hay un momento en el Teatro Blanquita que viene de una serie de fotografías de Bert Stern, que es un fotógrafo de Vogue, como súper sofisticado de los años cincuenta, que siento no tenía nada que ver; o hay un momento cuando Coral hace la fonomímica de "La ciudad", esta canción de Lucha Villa y que está en el Bar Bremen y que eso es *Cabaret* de Bob Fosse.

Alejandra Sánchez: Que además está planteada la iluminación así, está planteada la dirección de Joaquín, así el plano, el *dolly*.

[TCG+00:02:03]

Roberto Fiesco: Sí, es un poco *Cabaret*, o sea, tal cual, y digo, guardando toda proporción y tal pero sí había como una construcción un poco autónoma [...] de estas secuencias. Y entonces, al momento como de pensar que estas secuencias iban a ser un poco como nuestros... no solamente unos signos de puntuación que iban... que iban como señalando capítulos, sino una suerte como de comentario, no diría "brechtiano" en ningún sentido. Pero sí como de comentario respecto a lo que iba ocurriendo.

Cada momento musical, cada pieza elegida a lo largo del proceso es, de alguna manera, una especie de corolario de las situaciones. Es su relación profunda de amor, es su relación profunda con el espacio, es la música popular que va acompañando también en determinadas épocas de su vida, etcétera. Y, en ese sentido, es una película muy multigenérica.

[TCG+00:03:01] Yo pienso que también es una película un poco transgenérica porque no siento que es un documental que mucha gente se va un poco con la finta de que no es tan documental, cosa que a mí me molesta notablemente porque pienso que sí es un documental y que está pensado siempre como un documental. Pero recuerdo a una compañera documentalista que fue jurado la que dijo: "es que no es un documental".

En fin, el caso es que aborda una serie; a través de las piezas musicales vamos abordando episodios mismos de ellas que era mucho mejor cantar que contar a través de una entrevista de entrada. Entonces, eso sí estaba muy pensado en algún sentido: que hubiera un vals, un tango o un mambo, un bolero, etcétera. Bueno, es decir, no es que hiciéramos una lista: "vamos a incluir toda esta música", pero sí como que, conforme iba avanzando el proceso de rodaje, íbamos necesitando prácticamente en cada etapa hacer una especie de número musical.

[TCG+00:04:07] Algunos que eran completamente improvisados, como el momento donde ella baila con sus amigos el mambo de Pérez Prado, cuando se reencuentra con los compañeros del Blanquita, que eso sí no estaba para nada planeado, ni nada por el estilo. Y quizás sea el momento de mayor teatralidad, está concebido un poco como ya ahí, pensada la idea de que este espacio es como el escenario, etcétera. Y la cámara está puesta de manera frontal para que tenga más esta apariencia de teatralidad pero, en realidad, eso no estaba ni planeado, dijimos: "bueno, aquí vamos a hacer un número musical o aquí ellos van a bailar y tal". Eso sí surgió, tal cual, como directamente en el momento del rodaje, pero otros, digo, como en el momento en el que la mamá canta el tango de: "Quiero verte una vez más", pues ese sí es un momento completamente construido. Las flores caen y eso es "Aria" de Derek Jarman.

[TCG+00:04:59] No es que todo sea un fusil de otras cosas, pero hay una serie de inspiraciones, en general, de cosas probablemente muy distintas. Sí creo que la música acabó puntualizando y acabó dándole un sentido de estructura, son prácticamente como quince momentos musicales, unos muy evidentes otros un poco más ocultos. Esta canción del "Despertar", que era la primera inspiración de la película, está en algún momento de la película, por ahí en la fiesta familiar en lo que parece más documental.

Que también es un poco lo que pasa con *Quebranto*. Hay momentos que son evidentemente registro muy directo de cosas que están ocurriendo y momentos que sí tienen una suerte de construcción un poco más elaborada, que no son necesariamente entrevistas, que son puestas en escena. Hay alguna por ahí que tiene extras, tal cual.

Alejandra Sánchez: Como la del Bar Bremen.

Roberto Fiesco: Como la del Bar Bremen.

[TCG+00:06:00]

Alejandra Sánchez: Que está Joaquín.

Roberto Fiesco: Que no es el presentador, el MC del Bar Bremen, sino está ahí y todos los que aparecen ahí son extras pagados de 250 pesos.

Alejandra Sánchez: Ahí quería hablar contigo. A mí eso siempre me parece que es muy interesante [de] ver, como esta frontera líquida que hay entre el documental y la ficción y, para mí, *Quebranto* desde luego es un documental pero ¿dónde defines tú ahí las líneas? O sea, eso me resulta sumamente interesante. Y, desde el punto de vista autoral que conforma toda

una voz, pero quisiera saber desde tu punto de vista ¿dónde están y por qué no tuviste esos pudores?

Roberto Fiesco: Pues creo que esas líneas entre el documental y la ficción hoy son muy difusas, en general. Incluso en las propias narrativas de ficción, hoy un poco menos; pero pienso en lo que pasaba hace unos ocho... seis, ocho años donde la ficción estaba encontrando, digo, nuevamente, porque además en la ficción es un poco un proceso cíclico que vas descubriendo otra vez estas herramientas que le robas al documental.

[TCG+00:07:05] Esta inmediatez, este no trabajar con actores sino trabajar con gente de la vida real a lo largo de la historia del cine lo hemos visto un montón de veces, pero hace seis, ocho años, eso se estaba redefiniendo para nuestra generación, probablemente como los cruces que existen entre el documental y la ficción. Y a mí me parece que, en ese momento, yo estoy hablando un poco de *Quebranto*, que es una experiencia de ese momento también, estos límites era muy interesante un poco transgredir hasta dónde podías llegar. Como decía hace rato, el no tener una formación muy estricta en el campo documental hacía que no tuvieran ningún tipo de pudor al momento de decir: "bueno, aquí necesitamos unos extras y que venga una grúa y este y nada. Y pues tengo 15 planos que vamos a firmar esta noche y que tiene tales *dollys* y la luz se prende y se apaga y hay una vestuarista y hay un director de arte".

[TCG+00:07:59] Siempre hubo una vestuarista y un director de arte a lo largo de toda la película. Y no era un equipo muy pequeño, lo que pienso en términos de esquema de producción, éramos más o menos doce o catorce personas.

Alejandra Sánchez: ¿Como una ficción pequeña?

Roberto Fiesco: Como una ficción pequeñita; pero he oído un montón de experiencias. Al mismo tiempo, estaba haciéndose *El Alcalde*, y me dice: "nosotros éramos dos, o sea, tres y los tres éramos directores. Y uno hacía las preguntas y otro hacía el sonido. Y el otro hacía la cámara y yo decía: "wow". Me parecía padrísima la idea, pero decía: "no me veo, en ese formato, no me veo. No me veo haciendo el sonido, igual porque también mi formación es de productor, mi trabajo profesional es de productor". Entonces como que era rarísimo no serlo. Y otros días había maquillaje y otros días dos *staff*.

[TCG+00:09:02] No es que fuera una súper producción documental pero era lo que sentía que necesitábamos para ser más eficientes, etcétera, etcétera. Y también porque, otra vez, el mismo punto de los personajes. Ellas nunca se sintieron invadidas, doña Lilia trabajó prácticamente hasta que se murió y ella estaba muy acostumbrada a los rodajes y a las telenovelas y a los cómicos,

como Eugenio Derbez, donde no son producciones pequeñas. Entonces, tener a doce personas en su casa tampoco es que le pareciera totalmente ajeno a Coral. Entonces, digamos que estos límites... siento que hay muchas cosas que están muy del lado de la ficción, en términos incluso [de] la intención formal, o sea de construcción formal, básicamente. Y otras que, curiosamente, no lo están.

[TCG+00:09:56] O sea, digo y [...] creo que las que parece que están del lado de la ficción acaban viéndose muy verosímiles y algunas que están completamente del lado del registro son absolutamente inverosímiles como el momento del baile de los tres excompañeros del Blanquita. Que uno diría: "bueno, esto sí, está súper preparado y no sé qué". Y eso quizás sea lo menos preparado de toda la película. Entonces, creo que están mucho más preparados los quince años que ella está montando, unos quince años, y que todos ellos también son chavos del barrio y bla, bla, bla y que al final hay una coreografía y se montó ahí, que todo es un invento, que evidentemente ya no están dándose esos quince años en realidad y tal, pero que se ve absolutamente verosímil.

Y lo otro que se ve completamente verosímil pues sí es, tal cual, un registro documental muy directo. Entonces me gusta mucho eso, me gusta mucho pensar que estos límites hoy no son una condición, que esta objetividad que el documental pretendía de inicio, claro, el documental tiene que ser objetivo y contar la verdad, a mí me parece que la objetividad hace mucho que nadie la concibe de esa manera.

[TCG+00:11:04] Me parece que los documentales más interesantes que vemos están sujetos a una absoluta subjetividad y a un punto de vista autoral. A veces, con una tesis muy específica a comunicar o con propósitos muy claros de lo que quieres decir, no a un mero registro de hechos. Y, por otro lado, hay también una serie de intenciones formales que me parece que enriquecen el documental.

Es decir, no puedes pensar en un documental de Tatiana Huezo sin ver la construcción formal que hay detrás, me parece que ella es un ejemplo. O en las películas de Everardo, cada una tiene una aproximación formal completamente distinta a la anterior y creo que su valor mayor está ahí; además de los temas poderosísimos que tocan. Sí creo que esta serie de ediciones formales hace que esos documentales se vuelvan documentales poderosísimos.

[TCG+00:12:00] Creo que antes, probablemente en el momento en que hacía Nicolás Echevarría, que me parece que es el gran padre de muchas de las cosas que hoy muchos pretendemos hacer.

Entonces, digo: "pero sí fue algo completamente artificial de todas maneras." Es decir, la posición de la cámara implica una subjetividad profunda, es inevitable decidir el plan. Y aquí en eso sí creo que trataba de ser absolutamente consciente, vengo de una formación donde hay que hacer un *storyboard* y hay que decidir: la angulación es tal y el lente que usas es tal y la altura de la cámara es tal, significa una serie de cosas.

[TCG+00:13:05] Eso sí, es muy consciente en la película, eso sí creo que es muy consciente y que, a lo mejor, es mucho menos inmediato de lo que normalmente aparenta ser algún tipo de documental. Y que creo que, en ese sentido, como su maridaje, su transgénero, su forma transgenérica tiene que ver justamente con eso. En que yo sí creo que lo que estamos contando es una historia de vida de un personaje, pero para contar historia de vida hay un montón de herramientas posibles para hacerlo.

Alejandra Sánchez: Y me parece súper interesante, específicamente en *Quebranto* trabajas como con actores no actores, una cosa muy particular y, de pronto, justo se unen aunque tengan una formación actoral, aunque hayan sido extras, aunque ella en específico tenga toda esta historia de vida en los sets.

[TCG+00:14:05] Hay también, de tu parte, el propio homenaje a ellos y la dirección actoral para poder armar esta dramaturgia.

Roberto Fiesco: Pues ellas eran grandes actrices. La verdad es que es la primera vez que escucho que las dirigí como actrices y es curioso, es la primera vez que me planteo eso y no lo creo. Como que ellas están muy encima de su director, que era yo. Ellas tenían muy clara la historia que querían que se contara, raro porque fue un proceso muy largo y pasaban meses y no pasaba nada.

[TCG+00:14:54] Pero sí creo que ellas eran tan buenas actrices que construyeron los personajes que querían mostrar y me contaron las historias que me querían contar.

Alejandra Sánchez: En la medida que lo tengas consciente, creo que se puede volver una especie de escuela distinta del quehacer documental, ¿no?

Roberto Fiesco: Sí, ahí sí coincido completamente. Y creo que [es] una de las cosas que cuando doy clase lo muestro y hablamos de la película y tal.

[TCG+00:15:55] Pienso que sigue interesándole a ese espectador estudiante de cine que la ve, ya no a la audiencia más general, sino a este espectador enterado, consciente y que está en un proceso de formación. Es justo un poco eso. El trabajo de intimidad con el personaje que parece que cuenta

cosas tan terribles y que pueden pensar que estuve tres años con ellas hasta que un día me contaron ciertas cosas.

En algunos casos sí y, en otros, no, pero digamos que esa relación de intimidad que ellas mismas propician y logran para contar su historia me parece que sigue siendo algo interesante y, por otro lado, la manera, el trabajo formal con el cual están retratadas ellas.

[TCG+00:16:57] He visto montones de películas que intentan hacer lo mismo. Pero también hemos visto un montón de otras películas que no lo intentan nunca, que es lo que a veces lamentamos del documental. Decir "ok, tienes una cámara, tienes una historia súper poderosa, tienes unos personajes inmemorables y están filmados de una manera muy básica, probablemente", no está contribuyendo a que la cámara también cuente tu historia. En México, afortunadamente, tenemos muchos grandes ejemplos de cómo sí contarlos bien, pero también tenemos un montón, la mayoría de los ejemplos, de como no saber qué hacer formalmente con lo que tienes enfrente.

Alejandra Sánchez: Me gustaría ahondar un poco en la puesta en escena del bar de Joaquín, que me contaras un poco de cómo se produjo esa escena, ¿cómo fue planeada?, ¿qué hay detrás?

[TCG+00:17:59]

Roberto Fiesco: Nosotros queríamos hacer justo un momento donde ella saliera cantando una canción ranchera, entonces, lo primero, fue como la elección de la canción; además, Coral había hecho imitaciones más grandes, fonomímica de mujeres. Entonces pensamos que Lucha Villa era un personaje que ya había hecho, pero a Coral lo que le gustaba era la Lucha Villa de "María de los Guardias", la Lucha Villa pícara, un poco más folclórica de rebozo y trenzas y no sé qué. Y sentíamos que esta canción de José Alfredo Jiménez que es "Las ciudades", es un canto de amor y dolor muy profundo a esta ciudad. Y que *Quebranto* es un poco eso también, elegimos esa canción cuando comencé a trabajar con ella. Y necesitamos un lugar para filmarla y ella sugirió el Bar Bremen porque es un lugar donde ella trabajaba y había hecho *shows*.

[TCG+00:18:57] Conocía muy bien al dueño y ella nos conectó con ese espacio. Ahí viene un poco la influencia *Cabaret* de Bob Fosse. Y sí, la secuencia está inspirada en un par de momentos específicos, en dos números de Liza Minnelli que me parecen muy virtuosos y muy soberbios. O sea, justo el que la película yo creo que se llama *Mi hombre amado*, *Mein lieber herr*, y que básicamente son una serie de recursos de iluminación muy particular.

Cabaret es una película que ocurre en un bar un poco cutre, del Berlín de los años treinta, entonces hay una atmosfera un poco decadente que funciona

bien con la idea de lo que nosotros queríamos hacer. Y este bar, además, era muy particular. Tenía un escenario muy pequeño, un balconcito como de [inaudible 00:19:52] en algún momento se podía poner músicos y mesas alrededor de una pista o alargado, pero muy, muy estrecho.

[TCG+00:20:00] Y me pareció un barco en miniatura rarísimo, grande, muy extraño el lugar. Con un número de particularidades muy extrañas, entonces, al trabajar con el fotógrafo, que es Mario Guerrero, digamos como que sí yo llegué con un *storyboard* diseñado y pensamos en invitar a Joaquín Rodríguez, que es un actor al que queríamos mucho, a que hiciera este presentador del bar, otra vez. Que es muy curioso, Joaquín que era un personaje muy conocido, una persona muy conocida, siempre generó muchas preguntas de la audiencia, para ese momento, cuando lo veían y lo conocían, ahí llegaba un momento de ruptura de: "a ver, hasta este momento me creí que esto era un documental, pero ¿qué hace ahí Joaquín?"

O sea, él no trabaja en este bar, siempre había un momento extraño de la gente que lo conocía de: "a ver ¿esto es una ficción?, ¿esto por qué está construido?, ¿él qué hace ahí, pues?"

[TCG+00:20:56] Sin embargo, a mí me parecía que si toda esa secuencia era una gran construcción de ficción de un momento que había existido en una posible realidad, pero era imposible hacer un registro real porque ella no estaba cantando en ese momento en ningún bar, lo mejor era contar esa parte de su vida a través de una canción que resultara emblemática, a través de un presentador que tuviera el carisma como para contarla, y de esto que para muchos pasa perfectamente como un registro de un lugar.

Hasta que ven que hay una cámara detrás, en medio hay un *dolly* y atrás el personaje, ya no te la crees tanto, pero si eres un espectador que no se fija en esas cosas, caes en la trampa de que es seguramente así. Y, a mí, es una de las escenas que más me gusta de la película, como que siento que la canción es muy hermosa, esa mujer vestida de charra blanca es también muy bella y que la luz tiene una serie de cambios muy integrados como en la canción.

[TCG+00:22:08] Y entonces recordé a Joaquín, que era un amigo entrañabilísimo en mi vida, pues sé a quién está dedicada; además, la película pues sé que está ahí siempre. Sé que tuve la fortuna de dejar registrado un momento de nuestra amistad y del amor que nos tuvimos y que va a estar siempre ahí en la película.

Alejandra Sánchez: Por último, Roberto, ¿cómo defines al documental contemporáneo?

Roberto Fiesco: Creo que el documental, en México, es un poco un lugar común, habla de su buena salud y de lo bien que está y de lo trascendente que ha sido, me parece que en el extranjero y también en nuestro propio país. Sí pienso que todo eso es real.

[TCG+00:23:01] Hay muchos elementos que nos permiten decir eso, creo que hay una serie de personajes claves en el cine mexicano, o en general, que afortunadamente muchos de ellos son documentalistas; pienso en nombres como Juan Carlos Rulfo, como Everardo González, como Alejandra Sánchez, como Eugenio Polgovsky, gente que comenzó a introducir en el documental una serie de herramientas narrativas informales que previamente solo personas como Nicolás Echevarría, como Nacho López en algún sentido, como Antonio Reynoso.

O sea, como estos que son un poco protodocumentalistas en los años cincuenta, sesenta, setenta. Nicolás sí es en estricto un cineasta, cineasta y tal, comienzan a introducir una serie de elementos que permiten que la narrativa del cine documental vaya modificando un poco nuestra relación con él, de retratar hechos históricos a través de materiales puramente de archivo como *Memorias de un mexicano* de Carmen Toscano.

[TCG+00:24:06] La experiencia místico-alucinante de *María Sabina* de Nicolás Echevarría donde hay, me parece, un salto inmenso en términos de intenciones y de lo que pretendes lograr con algo que parece más una experiencia que el visionado de una película, que quiere tener una lección histórica; aquí también hay una lección histórica. Pero hay una relación emocional con lo que tú, como público, estás viendo. Respecto a una película: *El niño Fidencio*, siento que Nicolás es un poco como el antes y después en el cine documental. A partir de él, me parece que no volvemos a ver un movimiento interesante hasta el surgimiento de un documental que tiene una visión autoral muy genuina.

[TCG+00:25:03] Con la cual a veces uno puede estar en absoluto desacuerdo incluso con sus tesis y que, sin embargo, sostiene un discurso que va más allá del hecho., que va más allá del registro, que va más allá de la historia, que va más allá como del "te voy a contar, simplemente, cómo funciona esto, sino [que] te voy a revelar también los mecanismos formales para podértelo contar". Que eso es lo que me parece muy seductor de esto.

Y creo que sí, esta generación que hoy ronda quizás los cuarenta y tantos, cincuentas, cincuenta y pocos, sí hace una transformación completa de nuestra aproximación al género, en eso encontramos también una diversidad muy amplia de fenómenos. Sí creo que el documental mexicano es un documental, mayoritariamente, concentrado en problemáticas sociales contemporáneas, eso también es muy significativo.

[TCG+00:26:02] Salvo el caso de Rulfo, que es un poco excepcional en los retratos que tienen que ver con su familia, su padre. Digo, prácticamente todo documental está concentrado en desapariciones, luchas.

Alejandra Sánchez: Minoría.

Roberto Fiesco: Minorías, etcétera. Es un documental que, en muchos casos tiene sentido del humor, también muy curioso en este país, pero sí curioso o peculiar en el campo del documental que, normalmente, suele ser un género muy grave y solemne en la mayor parte de los casos. Creo que también es una característica del documental nacional y creo también que es un documental que tiene un propósito de conexión emocional muy profundo con su audiencia.

[TCG+00:26:55] Cuando el espectador, eso lo he visto en montones de experiencias, viendo películas documentales mexicanas con públicos no habituados necesariamente al documental sino más bien a *Avengers*, que cuando ven *Mi vida dentro* de Lucía Gajá o *Bajo Juárez* o *Cuates de Australia* o *El lugar más pequeño*, o todo eso, hay como un nuevo mundo que se abre, de una narración que es muy poderosa y que no entienden por qué es muy poderosa. Y que, sin embargo, es tan apasionante como ver *Spiderman*. Eso es lo que a mí me parece muy notable de lo que se hace aquí.

Alejandra Sánchez: Muy poderosa y que no entienden por qué es poderosa y por qué no lo habían descubierto, pero también creo que a los propios documentalistas todavía nos queda un montón [del] tramo por descubrir a partir de quitarnos estos pudores.

Roberto Fiesco: Sí, o sea, sí creo que, vamos, ahí lo que es muy significativo es que hay un muy buen volumen, hay una producción que me parece que ha atendido muchas de las problemáticas sociales más importantes que ha vivido este país en los últimos quince años.

[TCG+00:28:04] Cosa que me parece que es enormemente significativa, pienso que hay muy pocas cosas de las cuales no hay un buen documental en México: Juárez, Acteal, el Ejército Zapatista, es decir, los grandes hechos están captados en documental. Eso sí, eso es muy curioso en nuestro país, es decir, pareciera que no existiera una censura, pareciera que no existiera ninguna condición al respecto. En términos de exhibición, me parece que estamos en pañales, no hay condiciones, no hay distribución, es muy minoritaria la manera como podemos acceder a eso.

Alejandra Sánchez: No hay recuperación.

Roberto Fiesco: No hay recuperación de ninguna manera, entonces acaba convertido un poco en un *hobby*, en una apuesta, digo, a algo que sabes que no va a llegar ni siquiera masivamente.

[TCG+00:29:03] Y eso sí es muy lamentable, pero a mí me parece que tener construida, por lo menos, la mitad importante que es la elaboración, los temas, el contenido, la forma de lo que se hace, me parece que sí es muy excepcional, porque ni siquiera en el documental gringo eso pasa. Sí creo que México tiene una serie de cineastas muy interesantes en ese campo y que ni siquiera son tan interesantes en el campo de la ficción.

Alejandra Sánchez: Es que descubriendo y proponiendo nuevos lenguajes para el documental...

Roberto Fiesco: Exacto. Sí es una condición muy nacional. Y que cuando dicen: "no, es que el documental goza de una gran salud en México y tal y algunas de las mejores películas que hemos visto en quince años son documentales". Yo lo firmo. sí lo creo.

[TCG+00:29:58] Es muy raro que un documental te decepcione. Es muy fácil que una ficción en México te decepcione. Con los documentales quizás hay un muy buen porcentaje de películas donde uno dice: "ahí hay no solamente un gran tema o un personaje apasionante o un paisaje increíble o una línea dramática increíble, sino [que] hay un cineasta detrás". [...] decir eso en una ficción es una vez cada cinco o siete años. En documental es por lo menos una o dos veces al año. Eso es un porcentaje de bateo altísimo, la verdad.

Alejandra Sánchez: Esta última escena, de cuando imita a Raphael y canta...

Roberto Fiesco: "Mi gran noche".

Alejandra Sánchez: Sí. Es como soltarte el chongo como director. Así, de con el peluquín aquí...

[TCG+00:31:02] No tengo ningún pudor y pongo a mi personaje haciéndole un homenaje, yo a él, él un homenaje a sí mismo, más allá de Raphael.

Alejandra Sánchez: Solo que me hablaras de esa última escena ¿cómo la planeaste?, ¿cómo... dramáticamente, qué pensaste?, ¿por qué no tuviste miedo, cabrón? Me habría muerto del miedo; o sea ¿irá a resultar?, ¿va a sostener eso?

Roberto Fiesco: Los últimos veinte minutos de la película son prácticamente la última semana de rodaje. Después de cuatro años y un periodo, más o menos, como de seis meses que decidí dejarlas porque sentí que estaban

mintiendo demasiado, sí hubo un momento donde decíamos: "no, hace dos años me dijo otra cosa completamente distinta. Ahora me está contando otra vez esta misma historia, pero está agregando elementos que no aparecían antes".

[TCG+00:32:07] Entonces decidimos hacer una pausa, más o menos, como de seis meses de no buscarlas, de no verlas, de no trabajar con ellas. Y esos seis meses nos sirvieron para empezar a ver, a hacer las primeras aproximaciones a la edición y, a la vez, para ir viendo qué era lo que sentíamos que faltaba, nunca, a lo largo de estos años le había preguntado nada directamente a Coral sobre su sexualidad, sobre sus parejas, sobre varias cosas. Entonces, digamos que fueron una serie de temas que se fueron juntando y durante cuatro o cinco días, que fueron los últimos, que empiezan prácticamente desde el momento que ella va a la depilación. Ahí empieza como ese último, esa última parte de la película y que se prolonga al momento donde ella habla de su vida sexual, de la primera vez que estuvo con un chavo, la vemos en la azotea del edificio, la vemos afuera del edificio en un plano abierto.

[TCG+00:33:05] Nos cuenta lo de la prostitución, que eso es prácticamente la última entrevista de la película y, vamos, con ella cerca del Metro Revolución, donde ejerce el oficio y lo de Raphael.

Ahí lo de Raphael era algo que estaba un poco pensado, pero que no era algo que formara parte de ese último plan de rodaje, digamos: "estas son las cosas que vamos a hacer como en estos días"; esa fue una idea que surgió esa mañana.

Y tan surgió esa mañana que el *staff*, por supuesto, como el *staff* es siempre más rico que uno, ya tenía un *iPhone* y entonces descargó la canción de *iTunes* en su *iPhone* y entonces conseguimos unas bocinas para conectarlo y pues ya teníamos "Mi gran noche" y Mari-Paz, la negra, la maquillista, fue a su casa corriendo por una película para poner lo de Raphael. Y Coral sacó unas vendas con las que se vendó los pechos y se puso una camisa y un pantalón negros.

[TCG+00:34:02] Es decir, como que todo ocurrió en un lapso de tres horas. Y de pronto, era un poco una posibilidad de cerrar. Ya más conscientes, como esta idea un poco musical de la película, éramos un poco más conscientes de que faltaba el gran número musical, en esa misma semana hicimos el número musical de la madre: el tango. Entonces como que hacía nomás el gran número musical de Coral que cierra esta película. Fue difícil, porque era hacer que el personaje regresara a una de estas metaficciones que ella ya no quería regresar, como era volver a ser hombre.

Entonces, yo sí recuerdo un momento muy incómodo, el único quizás que tuvimos a lo largo de cuatro años de rodaje, el único momento que sentí que Coral no estaba a gusto y un par de años después lo comentamos y me dijo: "no, en realidad no es que no estuviera a gusto vestida otra vez como Raphael.

No estaba a gusto porque hicimos la escena en el pasillo de la vecindad donde vivo y había una vecina que me odiaba a muerte entonces, estaba ahí afuera y abrió su puerta y me vio y entonces como que eso fue súper incómodo y tal".

[TCG+00:35:03] Y eso, en particular, siempre fue una secuencia que siempre estuvo como a punto de salir, que yo sentía que era un poco vulnerable con el personaje y que podía la gente burlarse y que no era para nada la pretensión, ni mucho menos que fuera un poco el final de la película. Entonces, estuvo muy en duda, hasta que le enseñé la película a Arturo Ripstein, que fue una voz muy importante para la película, y Arturo me dijo: "por supuesto que tiene que estar, no la vayas a quitar de ninguna manera". Claro, él es un director que goza con la sordidez y la podredumbre humana, entonces como que yo creo que él dijo: "esa secuencia tiene que estar" y eso acabó de convencernos a Julián y a mí de que la secuencia tenía que estar. Y me parece que sí, que cuando ya uno la ve en el contexto general de la película, entiendes que es como el cierre de un poco una vida. Es alguien que su primera máscara fue la imitación de Raphael, que escuchaba en Radio Variedades las canciones y que, al final, estás esperando todo el tiempo saber cómo era.

[TCG+00:36:04] Porque lo único que hay son fotos. Entonces, cuando aparece dices: "ah, entiendo", o sea, "ahora sí entiendo. Acabo de cerrar a ese personaje niño que ya no es un niño. Pero acabo de cerrar a ese Raphael". Y hace un par de años tuve la oportunidad de regalarle la película a Raphael. No sé si la vio y tal, pero bueno, lo vi en el Festival de Guadalajara. Ojalá que la haya visto. Al final, es una película que sí tiene, donde él que era un verdadero ídolo en los años setenta, ídolo, un ídolo que paralizaba esta ciudad, que dio ese gran concierto de la Alameda, que es histórico por la cantidad de gente que fue y lo que el significaba y lo que también para el mundo de la diversidad sexual significa la figura de este franquista, pero ambiguo, conservadorísimo, pero a la vez muy perturbador por su feminidad. Es como Juan Gabriel en México.

[TCG+00:36:59] Sí, es un homenaje a toda esta vida de Pinolito Coral a él. Entonces digo, no sé, a mí, es una secuencia que cuando la vimos editada por primera vez me perturbaba mucho y que, al final, vivo con ella.

Alejandra Sánchez: Es que son como tres mortales al aire como documentalista ¿no?

Roberto Fiesco: Exacto.

Alejandra Sánchez: Y pasa magistralmente.

Roberto Fiesco: Y era también... ¿te acuerdas de *El agujero*? Aquella película de Tsai Ming Liang que, de pronto, tiene tres momentos musicales. Es

una película también súper sórdida de un chavo que está enfermo en su casa y que, de pronto, aparece una secuencia musical en medio de la vecindad horrenda china donde vive y no sé qué. Entonces también era un poco eso, era como de hay una belleza y es una cosa que siempre he pensado.

Alejandra Sánchez: En lo esperpéntico.

Roberto Fiesco: Ajá. Yo hago películas de pobres, siempre, es el mundo que me importa, es el mundo del que provengo, es la realidad que mejor conozco.

[TCG+00:38:02] Suena horrible "las películas de pobres" pero, al final son películas de personajes que tienen una condición económica baja. Entonces "películas de pobres", digamos que creo que en medio de eso hay una profunda belleza.

Alejandra Sánchez: Claro.

Roberto Fiesco: Y hay en medio de estas casas en los cerros sin pavimentar y en donde solo se ve el material y no están pintadas de una enorme y brutal belleza.

Roberto Fiesco: No hay una sola posición de cámara, por ejemplo, eso sí es muy consciente, donde la cámara esté abajo o arriba de ella, ahí sí siempre fue una idea de estamos con ella, estamos al nivel de sus ojos.

[TCG+00:39:02] No hay alguien que esté por encima ni por debajo, ahí creo eso fue parte de lograr la intimidad que creo que sí logramos, como decir: "aquí somos iguales y la vecindad donde vives huele igual y sabe igual a la vecindad de mi abuela en la calle Donceles" O sea, es decir, para mí Garibaldi era un espacio muy conocido. O sea, el sabor del mole que servía doña Lilia era el sabor del mole de mi abuela o los frijoles de mi abuela.

Entonces que vivían a ocho calles y que el orín del perro y las cucarachas y las ratas de esa casa eran las mismas que yo había visto toda mi infancia en la casa de mis abuelos. Entonces, digamos que como que eso no me era ajeno en absoluto; en ese sentido, creo que sí la marginación de ellas o esta suerte de marginación, estas condiciones difíciles de vida, yo ya las había normalizado.

Roberto Fiesco: Exacto. Y para mí Coral siempre fue una mujer Y es una mujer. Cosa que siempre es muy complicado y justo cuando la gente lo ve, porque siempre me ha pasado, incluso mucho en el CUEC: "es que él", "es que él como mamá. Es que...". Y yo decía: "no, para mí es ella".

Alejandra Sánchez: Es ella, claro.

Roberto Fiesco: Para mí es Coral y aprendí a vivir con eso y no hay un solo cuestionamiento en mi cabeza. Desde el día que la conocí me dijeron: "ella era "Pinolito" y hoy es Coral". Para mí, en ese momento empezó a ser ella y siempre lo ha sido. Entonces, digamos que en mi propio proceso de romper una serie de prejuicios, para mí fue de una utilidad capital haber convivido tanto con ella. Y poder tener un cariño también muy inmenso y también una cierta distancia crítica, que gracias a eso la película existe.

[TCG+00:41:05] Si me hubiera... si nos amáramos con locura, pues no habría hecho la película, en realidad. Caminaríamos juntos por Garibaldi y ya.

Alejandra Sánchez: Roberto, te admiro mucho. Muchas gracias. Gracias, gracias.

Alejandra Sánchez: Hablan mucho de la iluminación y de la fotografía y me interesa mucho cómo trabajaste con el fotógrafo. O sea ¿cómo llegaste al concepto? Porque es muy interesante el concepto fotográfico porque parecería muy cutre y con muy poco dinero, pero no. ¿cómo llegaron a ese concepto que crea una atmósfera perfecta para el documental?

Roberto Fiesco: Creo que tratamos un poco de ahí ser muy fieles a los propios espacios, como decía, a mí el espacio me parece que detona mucho más que el personaje, a veces.

[TCG+00:42:03] Digo y, a veces, pienso que el retrato fidedigno de esos espacios proporciona a la imagen una determinada serie de cualidades. La vecindad misma donde ellas viven, Garibaldi, el lugar donde estaban, este lugar de aguas negras que ahora tiene drenaje y que está tapado. Este que antes era un río y por donde ellas caminan hacia el lugar donde vivían previamente. El Garibaldi profundo nocturno que está retratado en el Monumento a la Revolución.

Sí había un partir de una serie de imágenes determinadas, como digo, que podían ir desde Bert Stern y las fotografías de Vogue hasta cosas un poquito más cercanas, quizás, al mundo de los personajes, pero digamos, sí era una aproximación muy diversa. Hay muchos dibujos de ese mundo. Dibujos que están relacionados con encuadres, están relacionados con tamaños de cámara.

[TCG+00:43:04] Con aproximaciones a ellas y ahí con Mario Guerrero hubo como una relación muy, muy cercana. Él y yo ya habíamos trabajado en un corto antes que se llama *Paloma*, que era un corto en blanco y negro [...] un poco un homenaje al cine mexicano clásico que Columba Domínguez protagonizó. Era un corto que hicimos con ella. Y entonces nos conocíamos mucho, como desde la escuela, desde el CUEC también.

Entonces había una formación muy parecida y él entendió muy claramente, desde el principio, desde el primer *dolly* me parece, que esta iba a ser una película muy móvil. Y que había que estar muy a las vivas con lo que podía pasar que podía sorprendernos. Jugamos mucho también con un recurso viejísimo, pero la película tiene varios momentos gracias a eso, con el recurso ese de decir: "corte" y que la cámara no cortara.

[TCG+00:43:59]

Roberto Fiesco: El final final, el último plano de la película, cuando la mamá le dice: "parece que tienes un barbita blanca chiquitita. Así como una espinita". Es el último, en esa cocina han dicho las peores cosas de la peor manera. La mamá le ha dicho lo peor y, en ese mismo espacio, la mamá es capaz de tener este gesto de ternura infinita hacia su hija, de decirle: "tienes una barbita ahí, deberías de quitártela". Y ese momento, por ejemplo, es de esos momentos donde ya habíamos dicho "corte" y ellas creían que ya no estábamos filmando.

Roberto Fiesco: En el foco... se mete una como una mariposilla en el foco.

Alejandra Sánchez: Pero lo ocupas para el montaje, pues, ¿no? Tun, tun. Sí, sí.

Roberto Fiesco: Exacto y revienta. O sea, se cae el filtro, se cae el foco. No, el foco no, pero todo se quema ahí horrible y ellas voltean y tal. Y como que me parece también que es como un momento muy significativo porque es como uno de estos momentos que te regala un poco la vida, la vida misma que está ahí enfrente de ti.

[TCG+00:45:04] Sí había una serie de concepciones, como encuadres con una frontalidad, personajes al centro, o sea, como que todo eso sí estaba muy platicado en algún sentido y también en el día a día, o sea, yo llegaba con una serie de dibujos, con una serie de referencias y le decía: "mira, siento que va por aquí". Y él proporcionaba sus propios elementos. Muchas cosas están iluminadas de manera artificial. La casa siempre, digo, tratando de conservar la misma atmósfera.

Y, a veces, la iluminación no es más que una foto lámpara con un albanene, pero digamos sí cambiamos el foco y tal. Y, a veces, hay un par de *kinos* en algunos, conforme fue avanzando el rodaje. Lo que sí creo que pasó es que tratamos de sofisticarnos un poco. Al final, fueron muchos años que siento que la imagen se va sofisticando un poquito, tampoco demasiado.

[TCG+00:45:04] O sea, trabajamos con una cámara P2, que en ese momento era algo muy accesible. Era una cámara de buen precio para las condiciones de la película que íbamos a hacer. Y trabajamos, al final, los últimos

20 minutos con una 5D creo. O sea, ninguna de las dos es de una gama muy sofisticada, más bien todo lo contrario. Y hay unos momentitos de 16 milímetros en la película que también filmamos. Pero sí, un poco a mí sí me parecía que esta historia tenía que contarse.

Tenía también que homenajear a un cierto tipo de cine que era el cine que Coral había protagonizado siendo "Pinolito". Entonces, estas atmósferas un poco lúgubres de ese cine urbano mexicano de los años setenta; esta iluminación a veces un poco plana que no era una iluminación muy contrastada, sino que era una iluminación para que todo el espacio interior se viera, como que todo eso sí, hay unas cosas que sí son muy conscientes como al respecto.

[TCG+00:47:06]

Alejandra Sánchez: Y por eso la intervención del director de arte.

Roberto Fiesco: Y por eso la intervención del director de arte, que básicamente funcionaba en los espacios, es decir, no es que lleváramos muebles ni pintáramos de un color ni nada, sino, por ejemplo, esta casa que estaba completamente llena de fotografías y de recuerdos del pasado de los personajes, bueno, era darles un orden, que igual en el momento de hacer tal entrevista lo que vieras de fondo podrá ir el cartel tal o la fotografía tal.

El mismo espacio, a lo largo de los años, fue evolucionando por ellas. Hay un momento de la película donde se ve, por ejemplo, un tanque de oxígeno, o sea, esos seis meses que nosotros desaparecimos, la mamá tuvo EPOC muy severo y estuvo en el hospital un buen rato porque la casa, el departamento, se quemó, un pequeño incendio; entonces, con el humo la mamá acabó en el hospital mucho tiempo. Entonces, de pronto, aparece de la nada un tanque de oxígeno gigante en medio de la sala.

[TCG+00:47:58] O, de pronto, está pintada de rojo, cuando llegamos estaba pintada de verde. Entonces, a mí me gusta mucho la idea del paso del tiempo, como que es algo que me parece bueno, la vida pasa y Coral de pronto es rubia y de pronto tiene el pelo cenizo y de pronto se le ve que le falta un tinte, porque hace cuatro meses que no se lo hace. Eso me da la sensación de tiempo, de una vida que, si bien no se ha detenido, también parece que está un poco estancada. Entonces, como que siento que esos cambios físicos en el personaje... yo no tenía ningún problema con los cambios físicos en el espacio tampoco, pues, ¿no?

Alejandra Sánchez: Claro, pero se ve de cualquier forma la búsqueda estética. Me acuerdo de esta escena de cuando entra al clóset y se ven como los zapatos azules. Todo un cuidado. Y una imagen que habla a partir de lo sublime, lo poético.

[TCG+00:48:54]

Roberto Fiesco: Que es, un poco, una integración de los elementos reales que existen. O sea, hay un letrerito en esos zapatos que dice: "hay que dejar la puerta cerrada porque el perro se sale"; o sea, es un letrero para dos personas que viven juntas y es un poco extraño. Pero sí, por ejemplo, los zapatos que están puestos ahí son zapatos elegidos del gran conjunto de zapatos para que aparezcan. O una serie de elementos muy extraños que acompañan cuando la madre se despierta, por ejemplo, abre unas medicinas, hay un montón de VHS por todos lados. Hay una gran sección de porno, por ejemplo, hay unas toallas femeninas.

Alejandra Sánchez: Ah, eso me extraña un montón, de *Kotex* morados.

Roberto Fiesco: De *Kotex*.

Alejandra Sánchez: Dije ¿qué hace eso ahí?

Roberto Fiesco: Que nunca tuvimos el valor de preguntar qué hacían ahí. O sea, teníamos un millón de hipótesis...

Alejandra Sánchez: Pero todo comunica, pues, es una... es una película que los elementos están puestos para comunicar. Para significar.

[TCG+00:50:00]

Roberto Fiesco: El reloj detenido y que la madre diga: "la una". Y se esté parando a esa hora y ya no vamos a llegar y luego que está detenido a las tres de la tarde. O sea, es un poco una realidad muy particular, como todas. Pero, digamos, esta es una realidad quizás más bien muy pintoresca, muy llena de pequeños detalles que te van contando historias en sí mismos, solo con contemplarlos. Eso y ya.

Alejandra Sánchez: Muchas felicidades y muchas gracias. Corte es corte.

[TCG+00:50:46]

[Fin de audio]

Entrevista a Maya Goded

ZOOM0001_Tr1

[Inicio de audio]

[TCG+00:00:00]

Voz masculina: Estoy corriendo.

Alejandra Sánchez: Ok.

Voz masculina: Entrevista Maya Goded. Escena uno, toma uno. Marca. Set.

Voz femenina: Set.

Alejandra Sánchez: Maya, conozco muy bien cómo fue el acercamiento al tema, pero me gustaría que me contextualizaras ¿cómo te acercas al documental a partir de tu trabajo fotográfico? ¿Cuánto tiempo tenías trabajando con las mujeres de la Plaza de la Soledad?

Maya Goded: Bueno, llevo como veinte años o veintitantos trabajando en La Merced, siempre traté en varias expos. Yo soy fotógrafa y lo primero que hice fue entrevistas y en un libro saqué las entrevistas escritas.

[TCG+00:01:11] No las grabé bien. Era más pensando en un buen sonido, y luego, también he usado esos sonidos [...] en las exposiciones. Justamente, con esta serie de *Plaza de la Soledad*, que se llama igual la serie de fotografía que el documental, siempre hubo como esta necesidad de la palabra. Y entonces también acompañaba las fotos con textos que ellas me decían. Entonces como que siempre hubo ese intento y búsqueda en las exposiciones, en el libro. Y siempre como que hay una escena en el documental que es mucho como yo trabajo. Entonces, como hay una escena donde yo me veo en el espejo, para mí es importante esa escena porque todo el tiempo yo fotografié, hice el documental con mi misma cámara. Entonces traté de fotografiar y hacer el documental como yo hago fotografía. Y algo que disfruto mucho para hacer fotografía es platicar con la gente y pasar mucho tiempo con la gente y creo que esa es la parte que más disfruto de la fotografía. Más la foto. Es todo lo que se hace también para llegar a la fotografía. Entonces como que tenía [...] muchas ganas también como de esta parte de la plática.

Alejandra Sánchez: Naturalmente se fue dando el tema de la realización del documental ¿no? Si estaba la fotografía y luego la palabra, por ahí se fue como entrelazando de una manera muy orgánica, ¿no?

[TCG+00:02:57]

Maya Goded: Sí, como que fue como una necesidad muy chistosa con este proyecto. Será que he pasado muchos años... También cambié mi forma de ver la prostitución. O sea, también creo que mi libro y el documental son totalmente diferentes, después de 20 años de conocerlas empecé a ver otras cosas.

Entonces tenía ganas de volver a hacer algo con ellas y hablando con Carmen, que es una de las que sale, que es la primera que conozco en La Merced, y otra que se muere que sale su velorio en el documental. Entonces, hablando con ella tenía muchas ganas. Siempre me platicó que le habían quitado a su hija y que quería ir a buscarla y que estaba en Guerrero.

Alejandra Sánchez: ¿A la mujer que aparece en la secuencia del velorio?

Maya Goded: A la que muere, sí

[TCG+00:04:01] Sale en el documental nada más esa parte. Y entonces, me nació esta necesidad pues como de acompañarla a buscar a su hija y luego, con Carmen, también como que... nada de esto sale en el documental, pero ese fue el arranque. Luego con Carmen hablamos mucho y esta cosa cómo se va repitiendo, estas dudas que ella tuvo de si su padre tuvo que ver cuando la robaron, de que si su madre estuvo en la prostitución o no estuvo en la prostitución.

O sea, había como muchos puntos que daban vueltas en su cabeza. Y entonces le dije: "¿por qué no lo investigamos juntas con la cámara?" Entonces ese fue como el inicio, con todo esto. Y pues empiezo a grabar y Carmen se echó para atrás cuando María Luisa se muere y entonces ahí se acaba. Y luego Carmen se lo consulta a sus hermanos y le dicen: "no, no queremos. O sea, puedes salir tú en el documental, pero no queremos que salga ni nuestra madre ni nuestro padre."

[TCG+00:05:08] Eso como que se trunció, pero yo ya estaba arrancada. Entonces, se volvió un documental de los temas, yo creo que es un documental donde hay como temas que en mi vida he estado buscando. Lo he buscado en la prostitución y es un tema, en específico, que me interesa. Entonces como que yo tenía todos estos temas en la cabeza y entonces fui a buscarlos.

Alejandra Sánchez: Oye y hablando de los temas, el proceso de trabajo tiene que ver, evidentemente, partiendo de un tema, ¿te vas con un guion, con una escaleta?, ¿cuál es el proceso técnico-creativo para poder abordarlas?, pues ¿no? O sea, me platicas que hay una historia donde las invitas a ir juntas ¿por qué no queda eso en el guion del propio documental? ¿Por

qué María Luisa se ve ya cuando está tendida en la Plaza de la Soledad y la están velando?

Maya Goded: Pues sí hay como un guion con las dos, te digo que eran estas dos historias: una era Carmen, una búsqueda de qué había pasado con su familia, cómo llegó ella a la prostitución, si su familia estaba enredada o no, tenía dudas de su vida. Y María Luisa era buscar a su hija, que le quitaron porque era una mala mujer y era una prostituta y entonces le quitaron a su hija que nunca más volvió a ver.

Entonces, de ahí salió un guion, pero te digo que en cuanto empecé a grabar se murió María Luisa y Carmen se echó para atrás. Me dijo: "No, no quiero lo que quedamos, no, no es".

[TCG+00:07:03] Entonces fue volver al momento cuando ya empezábamos a grabar, que fue una grabación que grababa y luego dejaba y luego grababa ¿sabes? No fue corrido.

Alejandra Sánchez: ¿No había nada de María Luisa viva?, por ejemplo.

Maya Goded: Nada.

No. Intenté porque su familia, su hijo es maravilloso y tiene una complicidad con su mamá que es muy difícil encontrar en la prostitución. Un hijo que esté tan agradecido que quiera hablar en la cámara, es muy difícil encontrar.

Alejandra Sánchez: Bueno, ahí dice: "yo soy todo lo que soy, lo soy por mi madre" ¿no?

Maya Goded: Sí, por ejemplo, eso es muy raro que pase. Lo hablamos en la edición, para mí era importante meterlo como para ellas. Como que es algo que, yo creo, ellas todas han soñado, que sus hijos pues les agradezcan.

[TCG+00:08:02] Al final, en todas hay una vergüenza, más que es una madre. ¡Una madre y prostituta! [...] Todavía el padre, pero mamá prostituta, ¿cómo es posible eso? No lo van a aceptar y menos los hijos varones ¿no? Pero bueno, ya me desvié.

Alejandra Sánchez: Bueno, pero Carlos también la indulta ¿no? La entiende. Dice, "pues mi madre tenía tantos hijos ¿qué iba a hacer?, ¿no?"

Maya Goded: Sí, entonces.

Alejandra Sánchez: ¿Cómo escoges esos perfiles masculinos que son generosos con la madre o con la figura femenina?

Maya Goded: Sí.

De ahí fue volver a: qué voy a hacer con él, tengo claro qué temas eran los que a mí me interesaba tocar, porque también María Luisa era una trabajadora sexual mayor.

[TCG+00:09:01] Hay algo que siempre me han interesado, que es la mujer mayor de la sexualidad y cómo se repite la violencia, este ciclo y vuelves a regresar en la violencia y cómo se rompen esos ciclos y cómo se ama a partir de un mundo violento, donde el dinero es una de las vías de la conexión en la sexualidad. Entonces, cuando se me cae todo lo que me empieza a pasar en La Merced es que decido buscar a las personas, las mujeres que quieran salir en el documental, que podían hablar de eso, por ejemplo, Lety, que es muy amiga y la conocía de hace muchos años, pero ella nunca sale en mis fotos porque en ese momento no quería.

[TCG+00:10:00] Entonces voy pasando y me dice: "me interesa. Sí quiero salir en el documental". Y la veo y me encanta, me encantaba ella porque era una persona que seguimos.

Maya Goded: Sí, en este momento que se muere María Luisa, Carmen me dice: "no tan íntimo, esta parte de mi familia no puede salir". Entonces, camino por La Merced, me encuentro a Lety que la conozco hace mucho. Es chistoso porque las que salen en el documental las conozco hace muchísimos años, pero no habían querido salir y ahora sí salieron. También son momentos en la vida, si tienes la necesidad en ese momento de hablar o no la tienes. Lety a mí me encanta porque ella vive una sexualidad muy abierta, es muy sensual. Muchos jóvenes la buscan, es muy divertida. Entonces pensé que con ella podía trabajar.

[TCG+00:01:04] Con Raquel también, entonces hay como una cosa, las escogí por cuestiones de las que querían hablar. Y pensé que lo que las unía era la Plaza de la Soledad. Claro, yo estoy acostumbrada a construir en fotografía y puedes meter muchos personajes. No es tan complejo, como ya vi, porque yo no vengo del cine, la complejidad que después fue armar tantos personajes, de lo que a mí me importaba hablar. Se podía hablar de ciertas cosas con unas, pero con otras, aunque todos lo han vivido, por el momento en la vida en la que estaban.

[TCG+00:01:58] No era el momento, no podían. No quería que fuera nada más hablado y entrevistado, sino también que fuera algo vivido y no estaban en ese momento viviendo eso. A Lety la escogí mucho por esta parte de la sexualidad de la mujer mayor. Raquel también, pero hay una parte psicológica que era importante. Todo este daño.

Alejandra Sánchez: La paranoia.

Maya Goded: La paranoia de vivir en la prostitución, empecé a trabajar eso con ella y lo fuimos hablando, también hice un guion, pero la vida te va abriendo nuevos caminos. Yo trabajo así en la fotografía.

[TCG+00:03:03] Hago un guion pero siempre estoy muy abierta a lo que va a pasar y cómo se va modificando la realidad en el momento, y al final decidí meter al galán de Lety, porque me parecía un tanto raro, se enamoró muy fuerte y se le declaró y es difícil que un hombre se le declare a una trabajadora sexual y se enamoraron. Entonces pues lo metí.

De lo que pensé, en un momento se acabó. Luego, lo que volví a pensar como guion y que empecé a hacer la escaleta también se fue derrumbando mientras iba trabajando en el documental. Y luego, aparte hay dos personajes, se fue modificando muchísimo la escaleta.

[TCG+00:04:07]

Alejandra Sánchez: ¿Fue mutando el guion?

Maya Goded: Mutando muchísimo. Pero, también así trabajo en la fotografía, también voy construyendo. Aparte, también ya las conozco, sabía lo que quería hablar, pero no sabía hasta dónde también ellas querían llegar y lo que iba a pasar con ellas.

Alejandra Sánchez: Sin embargo, como que cada personaje tiene un conflicto claro, pues, ¿no? Digamos, hay una especie de dramaturgia consciente.

Maya Goded: Sí, bueno, por eso las escogí a cada una.

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: Sí. Y esa dramaturgia pues... cada personaje tiene su propia conflictiva y casi que su propia meta ¿no?

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: ¿No? O sea, este...esta como cosa enamorada de Lety. Las dos lesbianas que son Ángeles y Esther.

[TCG+00:05:02]

Maya Goded: Bueno, una es travesti, Ángeles es travesti y Tere es mujer. Sí, ellas son fantásticas. Lo que me gusta de Lety es esta cosa tan sexual, este sentirse tan cómoda con su cuerpo, esta cosa de siempre tener galanes más jóvenes. En el momento que se estaba grabando, se enamoró un cliente, el bolero, y se le declaró. Ahí se modificó, pero sí tenía claro el perfil que quería tratar con cada una de ellas y empezó toda la violencia, estos enganches y relaciones tan violentas, que son muy fáciles de que pasen en todas las relaciones.

[TCG+00:06:02] Yo también he vivido relaciones violentas, pero en la prostitución. Carmen no estaba en ese momento de violencia porque estaba terminando con Carlos, ninguno de los personajes estaba viviendo violencia de pareja. Eso era algo que siempre me había importado mucho. Entonces, caminando en La Merced, me encontré a Esther. Esther es una persona que conozco desde hace muchos años.

Me encanta, nunca la fotografié porque ella era lesbiana, de Oaxaca, y tenía mucho miedo de que se conociera, no quería que la fotografiara, pero nos llevábamos muy bien y comíamos; entonces, un día que me la encontré, comimos y me dijo: "ya no me gustan las mujeres. Ahora me gustan los hombres y estoy saliendo con uno que tú conoces y que has fotografiado".

[TCG+00:07:07] Y me pareció rarísimo porque dije: "¿en qué momento yo he fotografiado... en mi libro...?". Y era Ángeles. Entonces, esa pareja me fascina, tengo una fascinación por ellas, porque también las conozco hace mucho y he visto cómo han cambiado. Esther era muy femenina y, a partir de Ángeles, se ha hecho muy masculina y Ángeles se hizo más femenina porque aprendió de Ángeles.

A Ángeles le entró una cosa que quería ser como padre, como que una cosa ahí. Eso es muy interesante y hay una relación de mucho amor, de mucho acompañamiento, pero también violento porque las dos trabajan juntas y los productores estaban un poco sacados de onda.

[TCG+00:08:06] Era meter otros dos personajes que pesaban mucho pero, para mí, era muy importante esta parte, las metí al final porque, después de todos estos años, de veinte años, era importante tocar en la prostitución las relaciones violentas. Entonces decidí meterlas y empezaron a pesar muchísimo porque es una pareja como con muchas aristas.

Maya Goded: Empezaba a pesar como demasiado con todas las otras historias y explicarlo es algo tan complejo, tengo mucho material que se quedó fuera, para mí era importante esta parte de la violencia y ellas son muy cercanas a todas estas mujeres mayores, hay una relación con ellas, aunque

trabajan en otra zona, ellas se formaron con estas mujeres mayores. Sí hubo una escaleta o guion que se fue modificando muchísimo, a lo largo del tiempo, pero sí tenía claro qué temas y a dónde quería llegar con cada una.

[TCG+00:10:07] Yo platicaba mucho con ellas, era muy participativo, mucho lo planeábamos juntas, muchas eran propuestas. Fue un documental donde nos divertimos haciéndolo. Hay esta cosa aquí en México de las telenovelas y todo esto que, de repente, hasta me parece mucho más fácil hacer documental que foto, porque con la foto sienten que no tienen control de lo que habrán tomado y se habrán fijado y siento que con el documental ellas sintieron que tenían también más control y la palabra.

[TCG+00:11:06]

Alejandra Sánchez: Cuéntame un poco del proceso de trabajar juntas y de construir juntas la puesta en escena, el personaje, la puesta en cámara. ¿Cómo fue eso? ¿Cómo...? O sea, por ejemplo, con Lety la declaración del bolero, que es muy bonita ¿no?, que le empieza a decir qué bonita sonrisa...

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: Y ella se ríe y tal. ¿Cómo se arma esa toma? ¿Cómo... cómo la proponen? Si es que llegan las dos juntas, o ¿cuál fue como el proceso de ese tipo de puestas en escena?

Maya Goded: Primero lo consulté con ella: "me gustaría grabar al bolero", lo hablamos y lo decidimos. A ella le pareció bien. Entonces fui a hablar con el bolero y le conté todo el proyecto, todas las intenciones, qué era y si él quería participar.

[TCG+00:12:00] Yo quería poner sonido y dejar muchas tomas de ellos comiendo. En una de las tomas, ellos están caminando por la espalda, ya habíamos pasado un rato juntos, desayunaron, pasearon y yo andaba atrás de ellos. Él tenía el micrófono y le salió una parte que para mí era importante: los celos velados, fue como muy espontáneo. Yo no pensé que se le fuera a declarar, pero era el momento de decirle a Lety: "te quiero".

[TCG+00:13:02] "Enfrente de las cámaras te lo estoy diciendo", también hay un beso que no sale. Yo siento que es una necesidad de hablar. Me pasó en la foto, pero en el documental más, de decir lo que piensan, lo que pasa es tan fuerte, es gente que ha vivido tan en la sombra que no puede decir lo que piensa o no puedes decir quién eres, de repente es una necesidad muy fuerte también. Eso me parece tan bonito, era poner la cámara, que hablaran y que pasaran cosas.

Alejandra Sánchez: Claro, bajo una dirección obviamente.

Maya Goded: Sí. Pero también yo la provocaba, sacaba la conversación. Ya sabía qué quería que dijeran, entonces nada más abría el tema.

[TCG+00:14:01] Ellas están muy acostumbradas a que yo les tome fotos, después dejé de hacerlo, pero a veces me iba al hotel a platicar, estar en las recamaras y platicar; era algo que hacemos mucho. Entonces, ahora, la única diferencia era la cámara.

Alejandra Sánchez: Oye, está bien padre, una de las cosas que más me gustan de este documental, y me gustan muchas cosas, son las puestas en cámara, justamente. Quisiera que me contaras un poco de ¿cuál es parte de tu proceso de fotógrafa en la puesta en cámara del documental? Tengo varias: una, la de Lety, cuando está en la cama así, solamente tapadita. O también estas puestas en cámara que están las dos: Esther y Ángeles, y Ángeles es la que se está bañando de espaldas ¿no? ¿Cómo es el proceso para llegar a esas puestas en cámara?

Maya Goded: Hay unas que sí son más puestas en cámara porque también así es como hago fotografía.

[TCG+00:15:04] Luego me arrepentí porque no sé hacer foto de cine y me faltaron muchas cosas. Pero es mucho como yo fotografío. Juego con la gente y la foto que hago es directo de lo que está pasando y mucho también es armado. Es como jugar: "¿cómo te sientes bonita? Y si te pones...", como juego.

Jugamos mucho haciendo este documental: "ay, sí, pero mira qué bonita está la colcha". "Ay sí, si me tiro acá y si lo hacemos así". Y lo de Lety en la cama, ese día tampoco sale en el documental, ella me habló y me dijo que quería hacerle una brujería a uno de sus clientes para que la quisiera, entonces nos fuimos a un hotel en La Merced y nos quedamos a dormir ahí juntas porque se tenía que hacer a las 12:00 a.m., ya sabes toda esta cosa de brujería, y nos quedamos a dormir.

[TCG+00:16:08] Me estaba platicando y me parecía tan sexy. También hay tanto prejuicio con lo de los cuerpos y para mí es tan importante eso. Una de las productoras holandesa me decía: "me siento tan impresionada de cómo las mujeres en el documental se sienten tan cómodas con su cuerpo". Porque me ha tocado que mucha gente diga: "ay qué asco", "pero no las puedo soportar, qué horror. Pero cómo unas mujeres así salen."

Alejandra Sánchez: [Inaudible 00:16:45].

Maya Goded: Sí, o sea, sí hay gente que me dijo: "hasta me tardé en poder hablar de que me gustara o no porque me parecía horrible ver a una mujer así" ¿no?

[TCG+00:16:58] Pero yo no las veo para nada horribles, esta mujer holandesa me decía: "es tan impresionante de lo bien y cómoda y el contacto que tienen con su cuerpo sabiendo de dónde vienen". "En Holanda, que vivimos las mujeres tan liberales y hay una sexualidad tan abierta, pero si no mides 90-60-90 no te das, o si eres mayor, ya no te das ese chance de disfrutar la sexualidad. Como que hubiera reglas que tienes que seguir para darle gusto al hombre porque si no, no hay chance".

Son reflexiones a las que yo quería llegar con el documental. Ella es tan así como cuenta sus cosas. Para llegar a cosas que quería que pasaran fui a La Merced a acompañarla con su cliente, es la parte donde ella vive, poder llegar a estos momentos íntimos, donde ella está emocionada y enamorada.

[TCG+00:18:12] Así llegué a esa ¿y luego, cuál otra? Ah, lo de Ángeles. Lo de Ángeles y Esther, cuando se está bañando, era una puesta en escena y era muy chistosa. Lástima que no salieron muchas de las cosas que ellas montaron porque sí se salían del tema, se salía del tono. Me gustaba porque yo llegaba con mis preguntas, pero ellas también llegaban con su puesta en escena.

Era "cámara, acción" y que ellas sacaban todo, había cosas muy divertidas, pero el tono no salía con el otro, pero me da muchísima pena porque era este: "ay, ya", entonces llegaban y se tiraban a la cama, "ay es que..." y como todas estábamos jugando, porque yo no sé hacer documentales y ellas tampoco.

[TCG+00:19:08] Entonces también era muy divertido. "Vamos a jugar. ¿Tienes algo?, pues vamos a hacerlo. A ver qué sale". Era como: "ay, este cliente que me regaló un libro". Y entonces Esther le decía, "ay déjame leerlo". Y entonces lo leía y era un poema de Sabines. "Me pagó con un libro mi cliente." Entre eso, yo también tenía a las cosas que quería llegar y esta intimidad y este juego es muy divertido y tienen mucho sentido del humor. Siempre hay una violencia que es tan cotidiana, pero mezclada con el amor. Es tan complejo, pero no me salía la puesta en escena, pero no me salía lo que yo quería, esta verdad.

[TCG+00:20:04] De repente, este tono tan verdad y esta violencia llena de amor y de violencia y de cotidianidad, hemos estado las tres en situaciones así, pero no lo llegaba, no lo lograba. Entonces les pregunté: "oye, como que no se relajan, a lo mejor yo tampoco. ¿Qué pasa? No estamos llegando a una verdad". Entonces me di cuenta que el sonidista era hombre, que es un amor, la verdad, cuando Miguel empezó a llorar dije: "bueno, este es el sonidista que yo quiero".

Pero con ellas, en especial, es un cliente en potencia; había ahí una fricción. Entonces, me dijeron: "no, pues mejor vente como tú eres. Vente con nosotras y tú haz el sonido". Fatal ¿verdad?, porque no sé hacer sonido. Mucho respeto a los sonidistas.

[TCG+00:21:04]

Alejandra Sánchez: Solitas.

Maya Goded: "[...] solitas como tú nos tomas fotos". Entonces me fui y esa escena es la que te digo que mucho tiene que ver como yo fotografío, me fui con mi cámara, con un micrófono encima de la cámara. Entonces hay varias escenas que son así. Yo sola. Esa intimidad sí salió, esto era el juego donde yo también participo, también me río, también gozo, por eso salí en el espejo, también hay ahí una complicidad.

Alejandra Sánchez: Eres parte de.

Maya Goded: Soy parte de ese juego, también soy de ese juego. Yo también me río. Y entonces salió y se metió a bañar, es algo cotidiano, de repente, entre la puesta de escena, qué tanto sí era real o no o cómo llevarlas a la realidad, me costó.

[TCG+00:22:07] Por ejemplo, Carmen. La conozco desde hace muchísimos años, habla muy bien, es muy consciente de cada palabra que dice y sacarla de ahí me costó muchísimo, que me contara lo que ha dicho veinte veces sino que lo contara de verdad, a veces, aunque conozcas mucho a una persona, es difícil llegar a ese momento de la verdad, donde sí te está moviendo algo.

Ahí noté que esta chavita que tuvo un bebé, que es de la calle. Carmen es una persona muy solidaria, Carmen tiene una cosa del barrio que es muy compleja, en la calle todos se conocen, a mí no me robaban porque ellas conocen a los rateros y les dijeron: "no le roban".

[TCG+00:23:00] Y una vez que trataron, rápidamente lo regañaron. Cuando vi que esta chavita le estaba moviendo cosas a ella de haber sido mamá, de a ella [inaudible 00:23:20], entonces también fue como explorar más esta chavita, todo lo que le estaba detonando.

Entonces, fue detonar que pasaran cosas de realidad, que sí hubiera esas emociones que ya me las habían contado de hace mucho, que pasara algo que sí detonara una emoción real, porque algo que pasa en la prostitución es [que], como está tan juzgada y condenada, tú tienes que tener tu discurso,

que es: "yo soy víctima. Yo sí..." Hay un discurso, aparentemente, que tienes que decir para ser aceptada y no ser juzgada en la sociedad.

[TCG+00:24:03] Y ellas lo tienen súper [inaudible 00:24:05] pero es muy difícil sacarlas de ahí, lo tienen muy construido. Entonces si tú vas, las entrevistas, siempre te van a sacar el mismo ¿no?

Después ya los conoces y no están haciendo... como la vida, no es así. No es ni blanco ni negro, ni buenas relaciones, todo es medio complejo. A mí esa es la parte que me interesa. Sí, porque hacer un documental que socialmente está bien y decirle a las prostitutas, la prostitución es así; sabes que a todo el mundo le va a gustar, porque así se tiene que hablar. Eso me da un poco de hueva, la verdad. Es como ver un poco cuestionarnos, si no, no le veo sentido al documental. En el documental, la cámara también era como "pues está": tengo que ser consciente de cada palabra que voy a decir.

[TCG+00:24:59] También sentí que necesitaba factores que detonaran y eran ciertas personas que detonaban cosas. Como el bolero, como esta chavita ¿no?

Alejandra Sánchez: Como estimulantes, digamos, ¿no?

Maya Goded: Sí, que te detonen algo emocional y, en ese momento, algo real. No es nada más: "ay yo fui, viví, no" o "yo, me violentaron cuando mi pareja... cuando tuve un bebé". Pero si acabas de venir, de ver a esta chava que no quiso que la ayudaran, que la ayudáramos; que ese niño, lo más seguro, iba a acabar en las redes de prostitución, eso la detonó en ese momento. Ese momento era, para mí, el momento de grabarla. Ajá, ajá. Algo que te lo puede contar pero que te detonara.

Alejandra Sánchez: Un estímulo emocional, pues.

Maya Goded: Ajá, sí. Ya, estímulo ¿cómo le llaman?

Alejandra Sánchez: Como un estímulo emocional.

Maya Goded: Sí, sí.

Alejandra Sánchez: Vamos a ponerle ahí como...

Maya Goded: Que conectara con una parte suya emocional.

Alejandra Sánchez: Está bien padre. Y luego, pasando a las puestas en cámara y puestas en escena que me resultaron también muy interesantes, hablando de Carmen y de Carlos, esta puesta en donde él canta y...

Maya Goded: Ah, esa es totalmente puesta en escena.

Alejandra Sánchez: Está bonita, ¿cómo fue que la planeaste? Así este... porque hay como ¿una selección de vestuario y de dirección de arte?

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: Pero, luego, hay una especie de dramaturgia muy linda porque ella habla casualmente de cuando él la engaña, pues, ¿no? Y es ella la que lo deja a él ¿no? O sea, un poco.

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: A ver ¿me cuentas un poquito de eso?

Maya Goded: Pues sí, yo soy madrina de Carlos y de ella, conozco esa relación muy bien. A mí me ha quitado muchísimos tabús de lo que yo pensaba.

[TCG+00:27:01] Él siempre ha vivido de las mujeres, porque así aprendió. Su mamá era prostituta. Siempre tuvo parejas, siempre desde chiquito, desde que se murió su mamá, otra amiga de su mamá. Él aprendió y se enamoró de Carmen, yo creo que profundamente y, como todas las parejas, que si se revuelve, que si papá y mamá y yo soy tu hijo, de esas cosas complejísimas en todas las relaciones. Yo aprendí muchísimas cosas con ellos dos juntos, de todo: de violencia, de la relación, no solo de prostitución sino de pareja, se están rompiendo, pero Carmen andaba súper dura.

[TCG+00:28:00] De no llegar a la emoción, a algo que está pasando. Yo le tengo mucho cariño a Carlos por todo lo que hemos vivido, él siempre repitió que le hubiera gustado ser cantante, para él eso era lo máximo. Y tienen una relación entre los dos de cantarse. A Carmen le gusta, que si le canta, él le cante. Su familia de Carmen es así. Y siempre he escuchado, pero ella estaba enojada y no le iba a permitir. Entonces, ahí sí fue totalmente una provocación. A Carlos le dije: "bueno, pues si quieres cantarle", porque ese era como su sueño, "pues cántale" y le hablé a unas amigas que hacen escenografía, vestuario y le montamos todo y fue una sorpresa para Carmen, para moverla.

[TCG+00:29:03] También se sacaba de onda conmigo, de que estuviera haciendo esas cosas, pero también es parte del juego. Porque era un juego de: "vamos a entrarle, que se muevan cosas" y entonces sí, entró enojadísima. Le dije: "te tengo una sorpresa. Ven". Y sí, eso detonó cosas emocionales. Para mí también era como detonar algo en esa relación que ya se iba terminando y no me estaban dando chance de llegar a ciertas emociones, que también lo entiendo.

Alejandra Sánchez: Ya, pero bueno, dramáticamente se llega, pues, ¿no?

Maya Goded: Sí, ajá.

Alejandra Sánchez: Dramáticamente ahí como [que] se cumple, pues, ¿no? La...

[TCG+00:30:04]

Maya Goded: Él le cantaba, o sea, es una relación que ellos mantienen, pero era una sorpresa que iba a cantar en ese momento para él y esa canción para Carmen es importante. Entonces, sí fue totalmente provocar toda una emoción que Carmen no quería enseñar.

Alejandra Sánchez: Pláticame un poco del montaje, Maya. ¿Cómo fue la colaboración con Valentina en términos de dirección?

Alejandra Sánchez: Antes de entrar al montaje, me gustaría un poco hablar como de esta puesta en cámara y puesta en escena de Esther, cuando se está bañando, que tiene mucho que ver con la construcción del personaje. Ella sufrió un abuso y se sintió sucia, dice ella, y tal. ¿Cómo se montó? ¿Cómo se logró este montaje? Digamos, fue previo o fue durante ¿o cómo fue eso, Maya?

Maya Goded: Fue cuando fuimos con su mamá a Oaxaca a grabarla. Entonces salió una cosa de culpa. Fue un viaje muy fuerte. También conozco la vida de ellas y cada personaje un poco. Quería conocer a su mamá porque sé la relación tan dura que tiene con ella.

[TCG+00:01:06] Yo nunca la había acompañado, pero fuimos a verla. No sé cuántos días habremos ido... ¿dos o tres? Fue un viaje rápido. Y era ya el final. Ella se pone muy triste porque su mamá es muy dura. Lo que sale en el documental, siempre echarle la culpa, fue un viaje muy, muy duro. Es una mujer que la violentó toda su familia y toda la familia vive ahí. Es la situación de la mujer en ese pueblo, es durísimo. Ahí entendí tanto de Esther, entonces ya nos íbamos y yo estaba buscando tener esos viajes que dices: "hijole, todavía me falta algo. No sé qué me falta".

[TCG+00:02:03] Entonces, como que ya nos íbamos a ir y yo quería un retrato, entonces, estuvimos buscando hacerle un retrato, algo en silencio, y quería que me platicara unas cosas, cosas que no salen. Tanto material que no sale. Yo necesitaba un momento a solas, tranquila, donde yo quería que ella me hablara de todo un abuso que ejercen en los pueblos, unos abortos espantosos clandestinos cuando no son legales, también es eso. Me importaba

mucho. Caminando y buscando encontramos esta pileta y ella feliz dijo: "me voy a bañar" y se tiró en la pileta y pensé que era un silencio muy necesario.

[TCG+00:03:11] Quería que fuera un momento emotivo, estaba buscando ese lugar y lo encontramos en el momento, es un lugar donde varias casas se bañan y ahí la grabé. Me encantó cómo se tallaba, como quitándose esa culpa. Creo [que] todas las mujeres tenemos esa culpa. Entonces, para mí era muy importante remarcar esa culpa que te quieres quitar y más cuando has tenido tantos abusos sexuales. Como si te los quisieras quitar de encima.

Alejandra Sánchez: Háblame un poquito del montaje, del trabajo con Valentina, de cómo se planeó, de cómo se reescribió el guion.

[TCG+00:04:03]

Maya Goded: Valentina quería saber... ella no quería montar algo que no fuera lo que yo sintiera o quería decir. Entonces nos pasamos muchísimo tiempo platicando. Eso me pareció una cosa hermosa, de ella, de platicar de cada personaje, de lo que me importaba de cada personaje, de cada una de ellas, de lo que quería resaltar, de lo que emotivamente me importaba de cada una. Luego, se hizo un guion por temas; yo no tengo idea de edición de cine, lo que hago es cosas de exposiciones y libros, que es totalmente diferente.

[TCG+00:04:58] Entonces, para mí era muy importante también trabajar con alguien que le tuviera totalmente confianza, estuvo muy lindo. Aprendí mucho después de grabar, gracias a ella, de todo el montaje. Para mí fue muy importante. Ya era el final, pero aprender muchas cosas de construcción... y sí fue un año y medio... para mí lo más difícil del montaje era Esther y Carmen.

Alejandra Sánchez: Ángeles.

Maya Goded: Esther y Ángeles. Ellas han abierto su relación completamente conmigo. Yo estoy muy implicada emocionalmente con esa relación.

[TCG+00:05:59] Es una relación de una pareja que me importaba mucho, y tengo mi opinión de esa... bueno, no sé, realmente no te podría decir cuál es mi opinión, pero hay cosas para mí muy lindas. Dentro de todo esto de la violencia, también se les ha condenado a muchas mujeres que trabajan con ellas, feministas, muchas mujeres. Siento que es una relación que puedes tener una opinión cuando las ves desde lejos, pero cuando te involucras con ellas es una relación tan compleja, también tan honesta, pero también violenta y es una relación muy compleja de la cual yo quería hablar.

[TCG+00:06:55] Es complejo hablar de una relación y hacer un documental tan íntimo de una relación, que aparte no es la tuya, y la edición es decir:

"mira, esto es lo que yo veo de tu relación". Ese momento es tan complejo, porque sí es un documental donde decidí que salen caras; son ellas, no quiero denunciarlas, no quería meterlas en la cárcel, a nadie. Hay muchas cosas que se quitaron, muchas cosas, pero para poder llegar a esta intimidad, mi prioridad también era...

Alejandra Sánchez: Como [inaudible 00:07:44].

Maya Goded: No, digo cuando hay situaciones violentas donde te metes en muchas situaciones, hay muchas cosas...

Alejandra Sánchez: Exhibirlas, pues, exhibirlas.

Maya Goded: Exhibirlas. Sí, como que tienes que tener mucho cuidado. No quiero hacer una denuncia de ellas. Sino también es como acercarnos un poco a ellas y a lo que es ser una mujer que vive de su sexualidad y de ser mayor y mujeres.

[TCG+00:08:08] Para mí era una pesadez de qué, cómo voy a... o sea, todo esto que construíamos con Valentina. Para mí, todo el tiempo fue pensar que eso era regresárselo a ellas. Y era pensar no nada más en nosotros, los espectadores, sino también para ellas, que sí fuera un diálogo con ellas: "esto es lo que tú me enseñaste, esto es lo que yo te enseño, esto es lo que le vamos a enseñar al público". Esther y Ángeles iban cada vez que se presentaba el documental, "que se presentó en Puebla", se iban a Puebla a hablar con el público, entonces ya eso me pareció tan importante.

[TCG+00:09:02] Yo sentía como: "mira, esto es lo que nosotras somos. Lo que te queremos enseñar. Yo esto es lo que retomo. Ve, esto es lo que yo pienso de ustedes". Y luego venía el diálogo tan importante con el público, de "estas somos y qué opinan ustedes". Fue pensar en ese diálogo también con ellas, es más, Esther, cuando se presentó, llegó un poco sacada de onda, agresiva conmigo porque yo he grabado y he estado en muchísimas situaciones y fue como: "ahora esta qué va a sacar, ¿cuál es su...?", ¿no? Después, la vio y me dijo unas cosas muy lindas.

[TCG+00:10:02] O sea, "gracias porque yo nunca me había podido ver. Y yo no veía cosas tan bonitas de mí". Porque luego tampoco se dan chance, en general somos así, más si tenemos una culpa brutal. Creo que también fue mucho un juego de qué vamos a grabar pero también fue un diálogo. Yo lo viví así, como un diálogo con ellas, entonces la edición era compleja.

Valentina, totalmente implicada, pensando en esto, decía: ¿cómo le vas a regresar o qué vas a decir? Porque ellas son las primeras espectadoras del documental. Y tampoco quieres hacer un documental que todo es puro placer

o todo es así, todo es bonito. Tampoco. Pero eso es lo maravilloso del documental, lo que uno cree que es su tabú y que crees que al otro no es verdad.

[TCG+00:11:02] Como para mí, lo del cuerpo no me parece para nada un asco y para otra gente sí. Todos mis tabús que tenía de las mujeres mayores, de la sexualidad, también te salen. También es confrontarte de los dos lados, para mí eso es hacer documental. Confrontarte a ti mismo y con el que estás trabajando, tiene que haber una confianza fuerte entre el que está delante de la cámara y el que está atrás porque es un diálogo. También hay una provocación de los dos lados, el que está atrás de la cámara está implicado y también estás dispuesto a que se te muevan las cosas.

Alejandra Sánchez: Tengo una última, que es ¿cuál fue proceso de trabajo con los músicos? Fueron dos compositores ¿no?

Maya Goded: Sí.

Alejandra Sánchez: Leonardo y...

Maya Goded: El sonido era de las cosas que menos tengo explorado, porque todavía lo del diálogo pues lo exploré, escribo mucho cuando trabajo en foto, aunque salgan o no, y cada vez meto más la palabra y todo esto. Pero el sonido sí fue todo un viaje, aprendí mucho con ellos, más o menos sabía; fue enseñarles cada persona, trabajamos con cada persona, mandar las escenas que más me gustan, que me parecían más representativas. Ellos también hicieron muchas propuestas con cada personaje, con cada una de ellas lo que hicieron.

[TCG+00:13:01] Y con eso empezamos a editar las propuestas y lo que era de las propuestas, lo que más nos gustaba. Entonces fue como si, con pedazos de música que ellos ya iban armando, para mí, muy rico, fue volver a ir a La Merced; pero ahora nada más a escuchar y no tomar mi cámara, porque siempre uso mi cámara y siempre estoy con mi cámara. Entonces fue como ver La Merced desde otro lado, así fue como ellos hicieron propuestas; y con eso irlos sintiendo en el momento en el que estábamos editando cuál es y por dónde es y después ya ir construyendo.

[TCG+00:14:00]

Alejandra Sánchez: Ya, esta selección que abre la película, la de... "Canción de cabaret", se llama.

Maya Goded: Me encanta el documental por esas cosas. Yo tenía mi guion, yo quería que cantaran una canción de los Ángeles Azules, porque para mí son como unas niñas. Entonces fuimos a Chalma, hay muchísimo material

que no quedó, pero son como unas niñas, juegan, hacen travesuras todo el tiempo, entonces este... ¿cómo se llama la canción de los Ángeles Azules? Esta de "Diecisiete años".

Maya Goded: Tú seguro sabes.

Voz femenina: Sí, la de "Diecisiete años".

Maya Goded: "Diecisiete años". Bueno, entonces, bueno, salimos y yo tenía pensado esa de "Diecisiete años" y que si la cantaban ¿no?

[TCG+00:14:55] Se me antojaba ¿no? Porque siempre están como cantando y entonces para mí tenía mucho que ver con unas escenas que grabé y que no quedaron, nada de eso. Entonces me dijeron: "no, ni madres. Esa canción no. Queremos esta de Cabaret". Entonces salió y salió hermosa. Y sí, tenían toda la razón. Era muchísimo mejor esta canción y les agarró el sentimiento y eso era toda una salida que hicimos a Chalma, que siempre hacen cada año y de la cual casi no quedó nada, solo esto.

Alejandra Sánchez: Hablando un poco de esta sensación de inocencia y de niñas, pues, ¿no? Da también todo el documental, todo el tiempo es como muy agridulce, pues, ¿no?

[TCG+00:15:59] Vas como pasando de una cosa muy chistosa a una cosa que se vuelve entrañable y, a veces, hasta melancólica e incómoda. Entonces, yo ubicaría en términos dramáticos a un documental en una tragicomedia. ¿Había como esa conciencia de la tonalidad?

Maya Goded: Para mí eso es muy mexicano y La Merced es así. La Merced es todo el tiempo un sentido del humor que si te pones a pensar es muy duro, pero también es el sentido del humor de nosotros los mexicanos, que nos salva y podemos seguir adelante. Era algo que yo no quería que se perdiera y para mí era muy importante eso.

[TCG+00:16:50] Porque siento que de ahí sale mucha fortaleza y también tiene que ver con esto que te decía del cuarto, de que yo también quería salir en el documental porque también nos estamos riendo. Creo que es una forma muy mía de relacionarme con La Merced también. Siempre me dicen: "pero, ¿no es muy duro?" No, yo me divierto muchísimo en La Merced y me encanta el sentido del humor, pero también es todo muy duro y va todo muy mezclado y no quería que se me fuera. Como que quería que también hubiera ese sentido del humor.

Alejandra Sánchez: Muchas gracias. Ahí estuvo.

Maya Goded: Gracias.

Alejandra Sánchez: Gracias, Maya. Está bien padre. Ahí está ¿no? Perdón.
¿Tú tienes alguna pregunta?

Maya Goded: No, como que la estudiaste muy bien.

[Fin de audio]

Entrevista a Tatiana Huezo

ZOOM0001_Tr1

[Inicio de audio]

[TCG+00:00:00]

Voz femenina: Corriendo las cámaras. Marca.

Voz masculina 1: Marca.

Voz femenina: Entrevista Tatiana Huezo.

Voz masculina 2: [Inaudible 00:00:23].

Voz masculina 1: Sí, por favor.

Voz masculina 2: Entrevista Tatiana Huezo, doble sync.

Voz femenina: Muchas gracias. Aguántame un segundito, Ale.

Alejandra Sánchez: Me gustaría empezar, para contextualizar, ¿cómo nace *Tempestad*, Tatiana?, ¿cómo te acercas al tema?, ¿por qué elegiste a estos dos personajes?, ¿a Miriam y a Adela?

Tatiana Huezo: Sí, Adela llega después al proyecto. En realidad, el proyecto nace por Miriam, por un encuentro que tuve con ella. Este, creo que fue un año después de que había estado en prisión, casi dos años de haber salido de prisión, vino a casa, Miriam es una amiga, es alguien a quien conozco desde hace muchos años. De hecho, es alguien que siempre quiso estudiar cine y nos conocimos, ahora sí que jalando cables en el CUEC. Ahí nos conocimos y, desde entonces, hace más de veinte años guardamos una amistad, es una amiga muy cercana y muy querida y luego, por azares de la vida, ella se fue a vivir a Cancún y yo me fui a vivir a España un tiempo. Y varios años después, cuando yo volví a México, tuve un encuentro con ella y me impactó mucho, tal vez el paso del tiempo en nuestras caras y en nuestros cuerpos de veinte años después.

[TCG+00:02:03] Pero, sobre todo, fue muy fuerte ver a Miriam muy enferma. Estaba muy deprimida, tenía un problema nervioso muy fuerte en la cara, un temblor que no podía controlar. Y su familia ya me había dicho, porque tardé en dar con ella, que estaba enferma, que había tenido un problema, que había estado en la cárcel pero, en realidad, yo no era consciente del daño que tenía dentro, hasta que nos encontramos. Y, por ejemplo, no podía verme a

los ojos. Fue muy impactante ver a Miriam después de su paso por la cárcel. Y no me atreví siquiera a preguntarle qué había pasado, era muy bestia como le... como le vibraba la boca. No me atreví ni siquiera a preguntarle qué había pasado o de qué estaba enferma.

[TCG+00:03:01] Este fue el primer encuentro con ella y simplemente supe que había pasado algo muy terrible en su vida. Y después, me llegó por correo una caja de papeles que ella me envió; ella escribe hermoso, es una poeta nata, y escribió una especie de diario muy abstracto y muy raro mientras estuvo en la cárcel y me lo hizo llegar. Explicándome: "esta soy yo ahorita". Y ahí me di cuenta de lo que había pasado, había mucha oscuridad en sus palabras, mucha emoción, pero sobre todo, sí, mucha enfermedad, mucho miedo. Después de leerlo, me acuerdo, que también fue muy fuerte, que me sudaban las manos, porque es alguien que estuvo siempre muy vinculada a mi vida.

[TCG+00:04:01] Crecimos juntas de alguna forma, somos muy iguales: de familias similares, de la clase media mexicana. Ella, finalmente, estudió historia en la UNAM. Pues, era una cuata que estaba a la vuelta de mi casa, el terror que a ella le sembraron en esta experiencia.

Alejandra Sánchez: ¿Ella estudia historia y después se va a trabajar a asuntos de aduana?

Tatiana Huezo: No acabó la carrera de historia. Empezó a estudiar historia en la UNAM y después me parece que se enamoró, se embarazó, tuvo a Teo, sí, se fue. Ya no supe bien cuál fue su rompimiento con la universidad pero sí, es una chava que siempre quiso estudiar, una lectora así, muy sedienta de saber. Y te digo, con una facilidad hermosa para las palabras.

[TCG+00:05:01] Escribe muy lindo, de hecho, uno de sus poemas fue el punto de partida para mí, del tono, de la tristeza, pero también de la belleza que debía de haber detrás de esta película. Y después de que me llegaron todos estos papeles, pues sí le hablé y le propuse volver a juntarnos en un territorio intermedio entre Cancún y México y nos vimos en Veracruz. Fue mi primer viaje digamos de encuentro sobre el tema ya de la película, de investigación, digamos. Yo quería saber qué había pasado y nos encerramos en un hotel, muy barato, como tres o cuatro días. A estar juntas, a hablar y me contó lo que había pasado.

[TCG+00:05:59] Y bueno, también tiempo después le propuse que si quería hacer algo con esto, que si quería exponerlo, que si quería que hiciéramos algo con esta historia y me dijo que sí. Y entonces empezó el trabajo más profundo de investigación con ella misma, de saber más. Y empecé a pensar por dónde empiezo también, a plantearme una primera investigación del viaje que ella hizo. Entonces hice un primer viaje muy largo a Matamoros.

Alejandra Sánchez: ¿Con ella o sin ella?

Tatiana Huevo: Sin ella.

Alejandra Sánchez: Con Ernesto, el fotógrafo.

Tatiana Huevo: Sí, con Ernesto.

Fue un viaje de varios días en autobuses y pues ahí empezó a surgir también gran parte de la estructura narrativa de la película y también de mirar mucho los paisajes y la ventana y el paisaje pasar.

[TCG+00:07:02] Y de mirar muchos rostros. Sí hice el ejercicio de viajar de Matamoros a Cancún y fue un viaje muy largo por todo el Golfo. También yo no era consciente de lo que significa el Golfo de México en este país, en este tiempo tan violento. Es, yo creo, que una de las carreteras de trasiego, de drogas más fuerte que hay en México. Y una de las carreteras más violentas. Entonces, en ese viaje que fue muy importante, pues me topé con muchos retenes, con mucha presencia policiaca y militar en los caminos y empezaron a surgir muchos de los hilos, que después se convirtieron en la película.

Alejandra Sánchez: Me llama mucho la atención que ella escriba tan bien, eran las primeras preguntas que yo tenía con respecto a esa voz en *off* que se vuelve muy potente, pero al mismo tiempo pensaba en el reto de tener una voz en *off* tan potente y que la puesta en cámara no fuera literal, sino fuera buscada a través de invocaciones y de figuras retóricas que me gustaría que me hablaras de ellas.

[TCG+00:08:12] ¿Tú tuviste primero una voz en *off* con una estructura dramática muy clara? No sé si me equivoco.

Tatiana Huevo: Realmente suelo preparar mucho los proyectos. Tal vez es inseguridad o es como un método de trabajo que encontré desde la película anterior con el que estoy muy casada y que necesito. Necesito investigar mucho, necesito entrevistar mucho. Antes de hacer la película no grabo, sino que estoy con la gente. Entonces tuve varios encuentros con Miriam, varios.

Alejandra Sánchez: ¿No grabas ni siquiera audio, Tatiana?

Tatiana Huevo: No.

[TCG+00:08:59]

Tatiana Huevo: No, no grabo porque luego, técnicamente, no tengo equipo para grabar tampoco, ni me voy con alguien. O sea, como que hay

una etapa de la investigación que para mí es muy importante, conectarme muy fuerte con la otra persona y la hago sin distracción técnica alrededor. Con Miriam fue así, con Adela también. Además, con Adela tuve que ganar la confianza de ella, de su familia y lo último que llegó al circo pues fue una cámara y un micrófono. Entonces, después sí hago muchas notas.

Hago muchas notas. Hice este viaje con mucha foto fija. Yo soy más de foto fija. Como que la imagen fija es también el punto de partida para mí. Incluso de líneas narrativas o de atmósferas. Entonces sí hay un trabajo muy fuerte de foto fija, de viaje, de recopilar notas y de haber entrevistado previamente a la película y luego me encierro a escribir.

[TCG+00:10:01] Ese es mi método que hasta ahorita he hecho. Ahora tengo muchas ganas de cambiar, de hacer cine directo. De olvidarme de escribir y de encerrarme a nada, pero con la peli anterior y con esta, me encerré a escribir, tal vez, seis meses.

Alejandra Sánchez: ¿Como un guion?

Tatiana Huez: Con todo lo que tenía.

Tatiana Huez: Tengo un tratamiento cinematográfico que es una especie de guion, en donde hay una estructura dramática planteada a partir de todo lo que yo sabía ya de Miriam. Y esta estructura narrativa, que es un viaje del norte al sur, que es muy concreto, de arriba para abajo y también el recuento de los hechos, sí era cronológicamente. Tenía esas tres herramientas para la estructura: el viaje, el recuento de los hechos de Miriam, en donde yo tenía muy ubicado cuál era el clímax, cuál era como el punto de quiebre de todo lo que ella vivió y eso era, para mí, el corazón de la película y a partir de ese corazón, en cuanto a la historia de Miriam, se genera el resto de la estructura con estos dos elementos que te digo: el recuento de los hechos y el viaje.

[TCG+00:11:12] Y con este rompecabezas, con estas tres cosas claras, hago una estructura y como que siempre necesito saber una estructura dramática o un dibujo antes de rodar. Entonces, con esa estructura dramática, me fui a rodar y eso está en un tratamiento en papel y es un ejercicio que me sirve mucho, que me clarifica mucho, no ir a rodarlo todo, sobre todo eso. También yo creo que ser un poco editora me ha llevado a eso. Alguna vez edité una película con 200 horas de material y fue un trauma, fue durísimo.

[TCG+00:12:04]

Alejandra Sánchez: Cuéntame ¿qué hay en esa estructura dramática? ¿Cómo la elaboras? ¿Aristotélicamente? ¿O cómo es? ¿O es como un planteamiento en donde tienes ya a un personaje que persigue una meta o que

nos va a contar un viaje? O sea ¿cómo está elaborada la estructura dramática de *Tempestad*?

Tatiana Huez: En el caso de *Tempestad* es eso. O sea, es un viaje que ella hizo y que yo reformulé y representé, y decidí representar en esta peli; primero yo supe la historia, entonces, una de las líneas para encontrar la estructura fue el recuento de los hechos de lo que le sucedió.

[TCG+00:12:54] Desde que la agarran, desde el día cero, desde que la detienen en el aeropuerto, la sacan de su casa, se la llevan a la ciudad y luego la trasladan a un penal terrible en el norte de México, lo que vive en el penal, la salida del penal, que es un momento muy fuerte también y la llegada a su casa casi un año después, pues destruida ¿no? Llegar a su casa, en lugar de representar una liberación, era llegar al abismo. No se reconocía, venía enferma, no había visto a su hijo en todo ese tiempo, ya no tenía trabajo, ni marido; o sea, era llegar también a un lugar muy oscuro. Entonces, por un lado, así está contada la película desde el día que la agarran hasta el día que ella vuelve a su casa. Ese es como, digamos, oralmente, una primera estructura, pues sí, de contenido de la película.

[TCG+00:13:57] En todo este recuento de los hechos yo ubiqué, había varios momentos muy fuertes, la llegada es muy fuerte, entonces, para mí era muy rico el planteamiento desde el principio de la película que es cómo llega una persona a este lugar en donde no hay uniformes, en donde la mandan llamar los jefes y la sientan y le dicen: "aquí, si quieres sobrevivir tienes que pagar tanto semanalmente".

El corazón de la película, te digo, un momento que siento que además en ella ha sido un antes y un después, un parteaguas en su vida es la muerte de Martín. La muerte de un chavito migrante que ella presencié en la cárcel. Y esa muerte era el silencio. Siempre en la investigación, en mis encuentros con Miriam que hablábamos de ese momento, ella no podía verbalizarlo.

[TCG+00:14:54] Entonces, ese corazón intuitivo que yo tenía sobre la muerte, yo ya sabía que era la muerte de un migrante, pero no sabía cómo había sido el recuento. Ese momento tan terrible, ni lo que había significado en su vida porque en la investigación era un silencio brutal, su cara vibrando y un silencio y un desviar la mirada y un algo que ella todavía no había procesado. Que siento que lo empecé a procesar justamente en la entrevista, ya en el rodaje. Entonces ese fue el corazón y está ubicado en un punto y yo tenía...

Alejandra Sánchez: Que llegar ahí.

[TCG+00:15:56]

Tatiana Huez: Sí. Por otro lado, la detención, la llegada a la cárcel, la vida en la cárcel, la fractura en la cárcel que la obliga además a mover el pensamiento y decir: ¿cómo voy a sobrevivir aquí?, ¿me va a pasar lo mismo que a Martín?" Y entonces se empieza a plantear pasarse del otro bando. Se empieza a plantear: "¿cómo negocio con estos para yo sobrevivir? Para salvar el pellejo, porque no quiero que mi hijo crezca sabiendo que a su mamá la mataron en un penal del norte de México". Muchas de estas palabras no quedaron en la película, pero era su gran terror. Este y luego está el regreso a casa ¿no? Entonces la estructura es esa, la estructura dramática es esa, hay un desenlace. Hay un cierre que es el retorno a casa, está este corazón que te digo, tan doloroso y que marcó un antes y un después en su vida. Que le sembró un miedo brutal, entre otras cosas que le pasaron en la cárcel. Y el principio era como, pues el principio, el día que te detienen.

[TCG+00:16:59] Hay una secuencia de inicio en donde está contado dos veces de la película, a nivel de estructura. Empiezo con la salida, porque la salida es muy emocionante y me la contó dos veces. Me la contó una vez triste, como de algo terrible que significa: "¿cómo me voy con toda esta carga y con todos estos muertos a mi casa?" Y me la contó otra vez como alegre, como el lado emocionante de la salida. Y entonces decidí empezar con la salida que era un gancho, finalmente, que era un gancho para invitar también al espectador a decirle: "vamos a ver algo que te va a interesar". O sea, empieza con una emoción arriba.

Alejandra Sánchez: Como un suspenso, incluso.

Tatiana Huez: Con un suspenso, sí. Finalmente, a mí me interesa mucho poder construir historias que puedan también meter al otro, al espectador, en un viaje y la estructura es fundamental para eso. La estructura dramática.

[TCG+00:18:04] Entonces de esa forma hablo de la oralidad, del recuento de los hechos verbales, porque es la base de la película. Entonces esa era la base absoluta y después había que construir la imagen. Y la imagen era el viaje. Fue lo primero que hice, después de este primer encuentro con ella en Veracruz dije: "quiero ver de dónde salió". Luego, ningún taxista me quiso llevar a este penal y no fui. Nunca fui al penal. Nunca fui, tuve miedo. Este es otro tema. El miedo en esta peli y en mi propia vida que tuvimos que separar. Como superar muchos momentos fuertes de miedo y de parálisis.

Alejandra Sánchez: ¿Nunca viste ese penal? ¿Ni siquiera por fuera?

Tatiana Huez: No. En este primer viaje lo intenté hacer, pero había toque de queda todavía en Matamoros, las calles eran muy solitarias.

[TCG+00:19:01] De hecho, a los pocos meses empecé a rodar y la forma de llegar ahí era con un taxista y los taxistas no querían, es un territorio realmente controlado por el narco y por un cártel. El territorio alrededor de la cárcel y el interior, pues ahí está la película. Y cuando el primer taxista, al que yo le pedí que me llevara, me dijo que ahí no, que no era recomendable acercarse a esa zona y le hice caso. Decidí no hacerlo. Finalmente, tampoco era algo indispensable para mí ni para la imagen. Yo trabajo a partir de la evocación, es algo que me encanta. Tengo tiempo experimentando con la dislocación o, cómo decirlo, con la construcción a partir de dos discursos independientes.

[TCG+00:19:57]

Alejandra Sánchez: Eso está bien padre en tu trabajo y, bueno, marca todo un estilo en el documental mexicano contemporáneo. Cuéntame un poco, ¿cómo es trabajar a partir de la dislocación de dos imágenes distintas? Porque está claro en *Tempestad*, están estos mercados, ella está contando de cómo se vivía ahí adentro como pequeña ciudad y, de pronto, vemos a la gente de los mercados limpiando y tal. ¿Cómo logras eso? ¿Cómo se hace? ¿Cuál es el proceso creativo para llegar ahí?

Tatiana Huez: Pues mira, tenía este viaje. Tenía este viaje que hice una primera vez y, luego, hice un segundo viaje. En este viaje también era muy obvio, muy básico, pues ella salió, tomó su primer autobús en la estación de autobuses de Matamoros y de ahí era Ciudad Victoria y luego era Tampico, una parada en Veracruz y de Veracruz también hubo una parada en Coatzacoalcos que al final no quedó en la película.

[TCG+00:21:06] Entonces era un trayecto muy claro del norte al sur. Ella paró a comer en un par de mercados que ni siquiera me dijo cuáles eran. O sea, comió en las terminales. Estuvo en varias terminales. Paró una vez a dormir en un hotel. Y ahí sí yo me di la libertad de imaginar este retorno.

Alejandra Sánchez: ¿De ver a través de sus ojos?

Tatiana Huez: De ver a través de sus ojos porque lo que sí era muy claro era la sensación con la que ella volvió y la sensación en la que, un año después de haber salido, ella guardaba todavía dentro de terror, de ensimismamiento, de no poder salir al mundo. Entonces, en este primer viaje, yo descubrí tres terminales de autobuses y dije: "aquí, estas hay que contarlas". Las carreteras, los retenes, la presencia militar y policiaca a lo largo del camino y descubrí un mar de rostros de este país hermosos, para enamorarte.

[TCG+00:21:59] Y descubrí que la película no era de Miriam. O sea, en este viaje me di cuenta que la película tenía que ir más allá de Miriam. Y descubrí también que los rostros iban a ser muy importantes y que tal vez iba a ser más

poderoso no vincular el testimonio al rostro de ella, sino a muchos rostros a lo largo del camino.

Alejandra Sánchez: Esa decisión fue una decisión, para mí, muy importante y que me hice muchas preguntas al respecto, la primera es: ¿quizás Miriam no quiso salir en cámara?

Tatiana Huezo: No, yo creo que [inaudible 00:22:42] de hecho, que le hubiera gustado tener su...

Tatiana Huezo: Le hubiera gustado. Hay una imagen de ella en la peli.

Alejandra Sánchez: Porque momentos tan fuertes, que de pronto yo decía, es que por aquí, tendrá *lip sync* o no tendrá el *lip sync*, aquí hay momentos verdaderamente que tienes ganas de saber cuál es la gesticulación de ese testimonio.

[TCG+00:23:04]

Tatiana Huezo: Sí. No hay *lip sync*. Soy a veces un poco radical, como que me pongo algunos retos, me gusta. Es lo que todavía hace que me suden las manos cuando trabajo, así que solo grabé audio. Solo grabé audio. Eso sí, está su respiración. Se siente tan cerca ella porque están registrados con mucha meticulosidad, todos sus gestos emocionales a través de su respiración, de los sonidos guturales y de la voz.

Alejandra Sánchez: Cuéntame de la elaboración de ese audio, técnicamente hablando.

Tatiana Huezo: Pues es como cualquier entrevista. Hay un buen micrófono *Lavalier*, un buen micro externo, un buen *Sennheiser*. Una de las claves para mí es también el recuento de los hechos de forma cronológica porque eso hace que ella, emocionalmente, también Adela, emocionalmente vayan caminado y revivan los momentos de quiebre o los momentos más fuertes, emocionalmente hablando.

[TCG+00:24:09] Si yo hubiera empezado por la muerte de Martín o si yo hubiera empezado por, no tengo del todo clara la película, pero hay varios momentos como muy fuertes.

Tatiana Huezo: Entonces, para mí, otra cosa importante, eso que he descubierto un poco con la peli anterior también, es lo importante que es realizar una entrevista de forma cronológica.

Tatiana Huevo: Esto me ayuda muchísimo a la construcción emocional en la película, de las cosas y del personaje.

[TCG+00:25:01] Y el personaje tiene una catarsis al hacerlo cronológicamente, el recuento de los hechos, que pienso que no es igual de poderosa a una catarsis que está descontextualizada, porque siempre cuando tratamos temas difíciles, la gente está vulnerada. Son cosas dolorosas que tocamos y siempre la emoción está allí, pero cuando llegas a los momentos de quiebre, el golpe es muy contundente, es muy fuerte. Y ese es para mí otra de las claves: la entrevista de forma cronológica. El recuento de los hechos.

Con el personaje de Adela sucedió igual, la entrevista con Adela, además del circo, a ella le costó mucho, además de su vida circense y todo esto, el corazón de Adela, desde la estructura dramática de Adela, pues es esa noche que Mónica, su hija, no volvió a su casa.

Tatiana Huevo: Entonces ya cuando elaboré mi entrevista para el rodaje, yo ya sabía cómo conducirme. Y cuál era el orden y cuáles eran los puntos culminantes. En el caso de Adela, es esa noche que Mónica no regresa. Y para llegar a esa noche empezamos, esa entrevista duró como cuatro horas o cinco horas, solo para llegar a ese corazón, a ese punto tan importante. Y empezó desde que se embarazó. Desde que decidió embarazarse, porque ya no pensaban tener hijos. Ella era la menor. Comienzo desde cómo se enteró que estaba embarazada, cómo fue el embarazo, toda la infancia de Moni, su primera infancia, su adolescencia.

[TCG+00:27:02] En parte, el miedo que Miriam me había transmitido era muy grande, yo tenía paranoias al principio de que hubiera persecuciones, que también las hubo, era un tiempo muy complicado, cuando hice la peli estaba muy fuerte, que los teléfonos intervenidos. Yo entré en una paranoia.

[TCG+00:28:10] Le ponía un *masking* a mi computadora porque decían que te veían por la cámara, pero luego me fui por otro lado, teniendo otros protocolos de seguridad cuando acabé la peli.

Tatiana Huevo: Sentía que había un espionaje muy fuerte. Pero bueno, en este otro viaje que hice, me fui a hoteles muy baratos, hoteles de mala muerte en Tampico, en la zona roja de Tampico. Entonces encontré este primer espacio que hay en la película, era un hotel de prostitutas, en donde ella está hablando de la Santa Muerte. Hay una descripción de un espacio que es este primer hotel muy muy barato en Tampico. Luego hay otro hotel en Veracruz y viajando por la costa paré en Alvarado, que está adelantito de Veracruz. Mi investigación es caminar.

[TCG+00:29:07] Era como ver a través de los ojos de ella, dónde hubiera comido yo no traía un quinto. Me fui al mercado de Alvarado. Descubrí estas naves donde pelan camarones las mujeres. Cuando entré la primera vez dije: "wow". Era muy vivo. Y supe: es aquí. Y luego fui a otro mercado increíble que no me acuerdo dónde es, Veracruz, es el puerto. Y finalmente, algo de la vida de ese mercado que me llevaba o pensé que evocaba la vida en la cárcel. Que es muy dinámica, muy rica, que no está ahí la tragedia tampoco. Como decía, hay un mercado y hay un pollero y hay una cantina y te sirven tu botana. Y las chicas se arreglan y se van a la zona de los hombres y hay una vida muy rica ahí.

[TCG+00:29:58] Por ejemplo, la secuencia de los camarones en el montaje fue cuando juntamos todas estas manos pelando, y justamente está en el momento donde ella habla del dinero en la cárcel, evoca a algo como de monedas o algo así.

Tatiana Huezo: Entonces, también hay toda una combinación con la intuición de lo que yo iba buscando en este viaje y luego, en edición, de intentar construir y encontrar los elementos para representar la imagen fue una búsqueda muy intuitiva. Y creo que la base y la clave es que yo iba muy conectada y yo molestaba mucho a Ernesto, al fotógrafo: ¿en qué zapatos vamos en este viaje? En los de ella, ¿no?

[TCG+00:31:04]

Alejandra Sánchez: Claro, ¿es la construcción del personaje a partir de la mirada subjetiva?

Tatiana Huezo: Sí, y son los ojos de Ernesto también. *Él tuvo un viaje bien fuerte* en esta peli y su mirada es muy, muy importante en la película porque realmente iba mirando desde un lugar, como si vinieras después de una batalla. Desde un lugar muy adentro, desde un lugar muy oscuro, desde un lugar como muy escondido. Y miramos juntos. Siempre miramos juntos. Pero él estaba muy conectado con la sensación que teníamos que contar que era cómo salió Miriam de la cárcel. ¿Cómo estaba su alma, su corazón, su cuerpo, su todo? Y Ernesto es un ser con una enorme sensibilidad también muy, muy femenino, es alguien que le gusta, que necesita sentir para fotografiar.

[TCG+00:32:06] Entonces, pues claro, no es lo mismo subirme a un autobús y mirar la ventana o mirar a alguien, mirábamos a la gente dormida con las posiciones raras de los cuerpos, mirábamos una mirada ida o una mirada más triste o a una mujer amamantando o las despedidas en las estaciones. Es decir, eliges el foco, es lo que te digo. Teniendo el *mood* claro de qué vas a buscar, el foco era muy claro. Son los cuerpos más escondidos, las miradas más bajas. Y hubo una coincidencia en el primer viaje que hice en autobús que fue que por accidente lo hice en época de lluvia.

[TCG+00:32:59]

Tatiana Huevo: Y eso fue con una claridad, desde que vi la primer tormenta y el primer vidrio mojado y el paisaje y ahí surgió el nombre, pero también ahí surgió el color de la película, la atmósfera de la película y el paisaje, ¿cómo diré?, el paisaje emocional, o sea, el clima y la atmósfera de la película representan con mucha claridad el paisaje emocional del personaje. Ese primer viaje habrá durado una semana y nos llovió, además llueve fuertísimo en el Golfo. Nos llovió todo el viaje, horas y horas de autobús y ver llover y los charcos y carreteras inundadas y esta es la película. O sea, no había la menor duda: la peli es azul y es oscura y debe tener nubes cargadas y las palmeras deben de estar chuecas y movidas.

[TCG+00:33:59] No las palmeras de la playa con el sol tropical hermoso de México. También al que estamos acostumbrados.

Alejandra Sánchez: Sí y estas casas como entre abandonadas y como de seguridad, incluso.

Tatiana Huevo: Había varias casas abandonadas, pero te digo ya era ir mirando para dónde voltearía ella, que era ir conectados en un *mood*. Entonces todo lo derruido, porque es que ella estaba realmente destruida. Todo lo destruido nos jalaba, pero desde... si yo te enseñara la carpeta de fotos previa.

Alejandra Sánchez: Sí la quiero ver.

Tatiana Huevo: Son un montón de casas abandonadas, palmeras caídas y lluvia. Desde ese primer viaje donde iba haciendo foto fija. Entonces, había algo en lo abandonado, en lo solitario y en lo destruido, en las paredes caídas, en las grietas.

Tatiana Huevo: Así estaba ella.

Alejandra Sánchez: O sea, así se construyó el personaje, pues, para el documental, de alguna manera, a partir de sus paisajes y a partir de esos lugares.

[TCG+00:35:04]

Tatiana Huevo: Y de su mirada, de cómo ella iba en este retorno. Sí, el personaje es eso, es el paisaje, son estas casas abandonadas, es este vendaval, estos vientos y esta tormenta y estas carreteras inundadas, para mí, eran sus lágrimas. Lloraba mucho Miriam, muchas veces no podía hablar y lloraba. Intenté ser lo menos melodramática en la peli, como de limpiar, de limpiar mucho porque ya era muy denso de por sí el todo ¿no? Pero Miriam es el viaje, el paisaje, sí. Así la construí. Así construimos el personaje. Y estas cosas aban-

donadas en el principio de la peli es Matamoros. Como que mi viaje a Matamoros fue... también no pude ir a muchos lugares hasta el rodaje. Yo quería ir a los lugares donde hubiera huellas de enfrentamiento.

[TCG+00:35:59]

Tatiana Huez: En este primer viaje de investigación encontré un par enfrente de una estación de trenes y unos bares como abandonados y balaceados. Y luego, para el rodaje, que fue como clave este, una figura en Matamoros que nos movió, que es un expolicia y que trabajaba cerca de Gobernación y demás y nos lo pusieron para cuidarnos. Y nos volvimos muy amigos y él es otra película porque es padrísimo el documental porque encuentras como tantas pelis en el camino. Pero él me dijo, porque la producción avanzó antes de que yo llegara. Y les dije: "quiero entrar a la zona roja".

Yo tengo una adicción por la zona roja, eso además es otra cosa, o sea, no sé por qué me gusta tanto. Y les dije: "quiero conocer la zona roja de Matamoros". Y entonces, Tania que era mi gerente y el equipo de producción me dijeron: "no es posible, es muy peligroso, además, a partir de las 6:00 p.m. hay que guardarse en un hotel. No, la noche no es viable en Matamoros y demás".

[TCG+00:37:07] Y cuando llegué al rodaje estaba esta figura, este policia, expolicia, que lo primero que me dijo es: "¿a dónde quiere que la lleve?" Y le dije: "a la zona roja de Matamoros". Y me llevó y me dijo: "sí, nomás tengo que pedir permiso a los muchachos. Tengo que pedir permiso al cártel". Y ahí estaba, te digo que es otra peli ¿no? Él creció con ellos, él es de un barrio de mala muerte en Matamoros. Los conoce, fueron a la escuela juntos, luego los caminos, cada quien, pues uno se volvió sicario y otro se volvió policia. Y uno se volvió, o sea, la gente, ellos, que parecen de repente fantasmas y que parece algo son gente como nosotros que está ahí y que tuvo también otras circunstancias de la vida muy fuertes.

[TCG+00:38:09] Como sentir y descubrir eso, a través de él, y entonces él tenía sus claves para que nadie nos hiciera daño, nos molestara. Entonces fuimos, hay varias imágenes, pero esta fábrica que sale en *Tempestad* que era como una fábrica vieja o una pared de una bodega antigua, vieja, totalmente derruida, balaceada y demás, es una zona a la que no se puede entrar, es una zona, pues donde ellos trabajan. Si y que es un punto de... ay no sé cómo se le llama, pues de venta, y de hecho, haciendo esa secuencia de esas paredes con metralla y de esos espacios, de hecho tuvimos un primer, yo tuve un primer foco rojo, así muy fuerte, pero yo me sentía muy segura con este hombre, pero, justamente había una ventana de cristal totalmente ametrallada.

[TCG+00:39:00] Se veían cien tiros en la ventana. Una imagen muy violenta y estaba justo rodando esa imagen cuando pasó alguien enfrente de nosotros y nos hizo una señal así de... hizo así como [sonido de disparos].

Tatiana Huevo: Sí y fue así de, y claro ni un alma en la calle más que nosotros, y fue así como "está bien, será que tenemos que levantar la cámara y movernos".

Alejandra Sánchez: Claro.

Tatiana Huevo: Y me dijo: "alguien lo mandó. Pérame, es que no deberíamos de estar aquí, porque aquí hacen reuniones".

Tatiana Huevo: Era un estacionamiento, esa ventana daba al interior de un estacionamiento interior no sé qué. Y fue así como dije: "o sea, no, vámonos". Me dijo "no, no, acabe su toma. Acabe su toma. Espéreme tantito. Voy a ir a hablar con ellos". Y fue así, no me dio tiempo ni de qué hablar con ellos ni qué hostias. O sea, vámonos.

[TCG+00:40:01] Fue, pidió permiso y le dijeron que sí, que podíamos grabar la ventana. Y yo, inconscientemente, estaba grabando un lugar en donde estaban reunidos, alguien de ellos. Y bueno, no debimos haber estado ahí, tal vez. Pero esas imágenes de lugares abandonados, él me metió a esos lugares. Como que hay una cosa muy fuerte en Matamoros. Hay unos barrios donde viven ahora, unos donde vivían antes, donde no se puede entrar. Está como muy delimitada la ciudad. ¿Cuáles son las zonas seguras?, ¿cuáles son las zonas donde no? y este está muy chiquito en la peli, pero algo pudimos atrapar, robar de los lugares donde ya no se puede circular, barrios donde ya no se puede andar.

[TCG+00:40:58]

Alejandra Sánchez: ¿Por qué decidiste integrar a Adela? ¿Por qué no contar solo la historia de Miriam?

Tatiana Huevo: Para empezar a buscar la estructura. Era muy potente la historia de Miriam, era muy oscura, y yo pensé que necesitaba, intuía que no se iba a sostener, que era demasiado oscura, demasiado terrible, demasiado triste y no sé, también tal vez era una necesidad mía de buscar otra voz y de buscar luz, algo de luz. Pero sí, me di cuenta de que tenía eso, tenía el recuento de los hechos, tenía el viaje, tenía todo el testimonio de Miriam y también sentía un temor, ya hablando de cómo contar el cuento, de que el viaje tampoco se sostuviera. De que el hecho de estarnos moviendo todo el tiempo llegara a cansar y que le hiciera daño a la película y tanta oscuridad. Entonces decidí buscar otra voz.

[TCG+00:43:02]

Tatiana Huezo: Es durísima, sí. Yo quería buscar una mamá que estuviera buscando un hijo desaparecido. O sea, como que eso era, también había hecho *Ausencias* hace poco, que es un corto que habla de la búsqueda de una familia donde desapareció un niño y un marido. Y de una mamá buscando a su hijo y fue muy fuerte encontrarme con esa historia también. También desde el ser mamá y es algo que se quedó pendiente en mi vida.

Yo quería, quería entrarle a esto. Entonces era cómo fue, quién es esta voz, quiero que sea otra mujer y quiero que sea una mamá que esté buscando a su hija, a un desaparecido. Y entonces, igual trabajando con organismos de derechos humanos y demás, llegó la historia de Adela a mis manos. No la historia de lo que le había pasado sino una historia de payasos que habían venido a la Ciudad de México, payasos de toda la república habían venido a la Ciudad de México a una marcha para reclamar por una muchacha desaparecida.

[TCG+00:44:06] Y que al frente de la marcha iba una mamá payaso. Así llegó la historia y dije: "wow". O sea, no hay imágenes de esa marcha ni nada, pero yo quería saber quién era la mamá payaso. Yo ya estaba buscando a esta mamá. Y entonces di con ella. Di con Adela y me enamoré de Adela y de su cordura y de su claridad y de su distancia con la locura que significa estar en medio de esta cosa cerebral tan terrible, tan de la incertidumbre, de la búsqueda de un hijo desaparecido. Entonces, el hecho de que ella tuviera esa distancia me gustó mucho. Yo ya había trabajado, te digo, antes, en otro cortometraje [...] con este tema. Y me había tocado entrevistar a varias mamás que no podían si quiera verbalizar y que estaban todavía muy adentro del dolor y del trauma.

Alejandra Sánchez: Del trauma.

Tatiana Huezo: Entonces, esa fue la primera clave que me dijo aquí hay una posible construcción importante de la historia y del personaje y luego estaba el circo atrás que era maravilloso y que era la luz que yo buscaba. O sea, siento que el circo tiene mucha luz, los niños, todos sus sobrinos, todos los entrenamientos. Y este lado del personaje. Tenía la vida cotidiana que era el no viaje, el no *road movie*. Era una oportunidad para detener el viaje. Y en una vida cotidiana tan rica como el circo.

[TCG+00:45:59] Ella tiene un protocolo de seguridad muy fuerte. Nadie sabe dónde vive hasta la fecha. Y entonces, ella me pidió y ella aceptó darme su testimonio, entrar en esto, y a mí se me ocurrió que fuera en un circo. En un circo donde ella no vive, pero donde vivió muchos años y un circo familiar, de su propia familia. Toda su familia, tiene muchos hermanos, todos tienen circos y, finalmente, decidí por circo como tiempo y espacio. Costó mucho entrar

porque tienen miedo y porque el mundo circense es súper gremial, cerrado, complicado. Y finalmente, también a lo largo de mucho estar, tocar la puerta y demás, me abrieron la puerta y los quiero mucho, nos volvimos familia. La protagonista de mi última película es una niña del circo.

Tatiana Huezo: En una ficción. De hecho, sí son parte de mi vida realmente. Muy fuerte y pues era padrísima la vida cotidiana en el circo. Entonces, tenía tantos elementos cinematográficos narrativos ricos que fue indudable, muy rápido, que era Adela. Y bueno, en la estructura siempre fue un problema esta segunda historia, entre que yo era insegura, pero también con esta intuición de que necesitaba esta voz y esta luz para poder contar la historia de Miriam, pero desde mi estructura escrita era imposible interrumpir el primer acto de la película de Miriam que es hasta que empieza la vida en la cárcel. Cuando ella sale del pozo, de este cuarto donde la meten de bienvenida para decirle: "aquí mandamos nosotros. Ya sabes quién manda. Si no quieres volver a ir al pozo las reglas son estas". Lo importante es ir muy con el estómago, ir sintiendo. No hacerle daño a lo que por núcleo es fuerte y decidí que empezara donde tenía que empezar, que es justo al final de ese primer acto, y a partir de ahí se teje paralelamente. Una vez que estuvo editada la peli y demás, la mostré a gente, yo nunca pensé que iba a haber una confusión.

[TCG+00:49:02] Hay quien, cuando la mostré la primera vez, me dijo: "oye, pero, pensé que era Miriam, Adela, porque la voz en *off* como nunca la vemos" y la primera vez causó confusión a más de dos personas este hecho de que a ella sí la veían. Entonces era muy evidente que había que verla. Y después de saber quién es ella y su mundo y lo que sucedía ahí. Las voces, al final, se mezclan porque ya no necesitas verla. Al final de la peli las voces ya van mezcladas, pero nunca pensé que fuera a haber una duda de que eran dos personajes. Y ese fue otro [del] los retos que uno asume, decir: "pues, el que no le entienda ni modo". O sea, ni modo, no voy a ser complaciente; como que sí me cuestan mucho los letreros. Alguien me dijo de poner letreros y no me gusta.

[TCG+00:50:07]

Tatiana Huezo: Desde el papel, ya sabía que ahí iba a haber una bronca. Que no era tan, como que dije: "a ver cómo le hago en edición ¿no?" Cuando llegué a edición, efectivamente, esa bronca que yo ya sabía que era empezar tan tarde la historia de Adela estaba allí y fue una de las cosas que...que tuve que asumir Y que dije: "es así". Es más dañino empezar la historia antes y debilitar este primer acto tan contundente de la historia de Miriam.

[TCG+00:50:59] Y siento que eso está muy bien, es como poder seguir tus intuiciones y eso era una de ellas. No interrumpir ese primer acto y, después, no clarificar que eran dos personajes distintos, con algo demasiado obvio, entonces yo empiezo presentando al personaje: "me llamo Adela".

Tatiana Huezo: Y para mí era muy claro. Para mí era muy claro y decidí no volverla o hacérsela más fácil para el espectador, o sea, sí fue como, al final de cuentas también tuve que asumir, es una peli que habla sobre la pérdida. Es una película que también habla de dos mamás. Es una película sobre el miedo y sobre la impunidad en este país. Son dos voces que son dos espejos.

Alejandra Sánchez: De alguien que se pierde y alguien que busca ¿no? Entonces, digamos, son justamente los dos espejos todo el tiempo ¿no?

[TCG+00:51:59]

Tatiana Huezo: Son dos espejos que se miran en donde los dos espejos, los dos personajes, han sido víctimas absolutas del sistema de justicia de este país y de la policía, entonces como que yo también dije: no es una misma historia, son dos historias diferentes. Son dos historias paralelas, pero es una misma historia de lo que está pasando en este país.

Tatiana Huezo: Sí, es una misma condición de impunidad, de injusticia y de miedo.

Alejandra Sánchez: Del mismo drama.

Tatiana Huezo: Y de pérdida, sí. Y dije: "no, no importa" "Si no se entiende con una claridad absoluta y si no es una estructura muy clásica, asumo la peli como es y aposté por eso. Incluso, sin que alguno de los productores estuviera totalmente de acuerdo. He tenido la enorme suerte de que respeten mucho mi chamba.

[TCG+00:53:04] Que eso es una suerte enorme también. Y que algo muy valioso como en el cine independiente y en el documental, que no te impongan de repente, este tener que voltear o hacer cosas y demás. Y bueno, sí, aposté por la peli como es, y ahí está.

Alejandra Sánchez: Oye, Tatiana, y una pregunta que tiene que ver más con la técnica: ¿qué elementos de ficción o herramientas de ficción te permites en los documentales? ¿Hasta dónde?

Tatiana Huezo: En esta, por ejemplo, las herramientas de ficción, que no sé si son herramientas de ficción. La entrevista es una herramienta de ficción donde tú diriges el recuento de los hechos, la cronología. Para mí la entrevista es una herramienta de ficción porque es una gran manipulación, también desde qué preguntas, en qué orden haces las preguntas.

[TCG+00:54:04]**Alejandra Sánchez:** Se vuelve un estímulo, de hecho.

Tatiana Huezo: Es un estímulo y, entre comillas, manipulación pero sí, tú estás buscando una emoción donde sabes que la hay y haces un camino para llegar a ese punto emocional de la mejor forma posible. Otros elementos o cosas que implementé, que no sé si tienen que ver con la ficción o no, pero que implementé para construir la estética de la película, por ejemplo, está controlado el color de una forma importante: todos los asientos de todos los autobuses no son chirriantes y no cambiaban, son verde oscuro y azul. No había amarillo ni rojo y eso sí fue una búsqueda y llevábamos tapas de asientos. O sea, controlamos, y cuando no nos servían los asientos las poníamos y cambiamos el color.

[TCG+00:54:57] Me fui a la ropa usada de Pino Suarez, al mercado de ropa usada y me acuerdo que tenía tres maletas enormes de chamarras grandes, de camisetas de los colores que yo quería en la película. Y cuando no me gustaba el color de la ropa de alguien, lo cambiamos.

Tatiana Huezo: Mi camino empezó en la fotografía y, luego, por azares de la vida, tuve que separarme de ahí, pero todas mis historias parten de la imagen y del color. Es algo que me puede mucho, que me seduce, que me fascina y lo manipulo y lo controlo todo lo que puedo. Entonces, esas cosas están controladas. Otros dispositivos más fuertes, tal vez el más fuerte, son los personajes a lo largo del camino. Los rostros a lo largo del camino.

Entonces pedía permiso para rodar rostros. Por ejemplo, de Tampico a Veracruz, que fue un trayecto que hice para el tráiler. Y pues cada permiso que yo pedía a cada persona de: "señor, me deja, mientras usted, usted no se mueva, siga normal, soy fotógrafa, voy haciendo imágenes del camino". Ni siquiera les contaba del todo. Estoy buscando una película y tal. Entonces me pasó que la gente se peinaba o las mujeres se pintaban los labios o se ponían muy tiesos, o muy derechos y entonces no servía nada del material.

[TCG+00:57:01] Y empecé a no pedir permiso. O sea, al tercer autobús dije "pues pido perdón". O sea, en lugar de pedir permiso pido perdón y si me mientan la madre o me dicen que no, pues claro que no voy a usar esa imagen. Tenemos como 300 *releases* de esta película. Era la misión más difícil, además en este tiempo donde todo paga derechos de imagen y donde se ha vuelto tan difícil hacer documental y atrapar, sí, lo que está ahí porque si no te dan los derechos se puede volver algo muy complicado legalmente.

Entonces en la película, cuando llegó el rodaje, ya sabíamos que no íbamos a pedir permiso, que nos íbamos a atrever a primero coleccionar muchos

rostros. Entonces, el mecanismo era no pedir permiso, esperar las primeras dos horas de viaje, ir haciendo paisajes y cosas con una cámara muy pequeña que parecía de foto fija, pero que es una cámara increíble con la que hicimos toda la peli, que es 2k.

[TCG+00:58:09] Entonces, la gente se aburría de vernos. Y cuando, de repente, tomábamos a alguien que iba dormido o alguien que iba distraído ya de tres horas de ir en el viaje y que no decía nada. Ahora, conseguimos en los primeros autobuses, yo tenía a cinco o seis extras. Bueno, les llamo extras. Gente que encontramos, que conseguimos en las terminales de autobuses, que les pagamos el viaje, que sabían que estaban haciendo una película. Yo necesitaba rostros en el camino. Entonces era rodar su rostro. Y por ellos empezábamos. o sea, subían al autobús normal, iban en el mismo trayecto, pero era gente a la que yo ya le había contado qué iba a hacer en el autobús.

[TCG+00:59:01]

Alejandra Sánchez: Qué acciones iban a hacer.

Tatiana Huezo: No, que ya sabían que yo iba a grabar en el autobús.

Nadie sabía del resto de pasajeros que yo iba a grabar en el autobús, pero en la terminal de autobuses encontraba a gente, cinco o seis por cada autobús, a los que les decía: "le voy a pagar el pasaje". A los que de alguna forma...

Alejandra Sánchez: Los hacías tus cómplices...

Tatiana Huezo: Los hacía mis cómplices y, entonces, eso fue clave. Entonces yo empezaba por ellos, simplemente iban de viajeros. Entonces, te digo, las primeras dos horas íbamos rodando los paisajes, obviamente teníamos ya permiso de la línea de autobuses, del chofer, etcétera. Entonces empecé rodando paisajes, al chofer, por las ventanas, parte de la gente del *crew* que iba también sentada en el autobús. Y entonces, al principio, toda la gente nos veía. A las tres horas fue como qué hueva nos dan.

[TCG+01:00:01] Y a las tres horas yo empezaba a rodar al primer pasajero que era un cómplice, y al cuarto pasajero y la gente, que al cuarto pasajero que no decía nada y la gente normal, los pasajeros normal, que veían que nadie reclamaba pues no se atrevían a reclamar. Es como México es, un poco así también. Eso era como todos se dejan o no se dejan, como nadie dice nada pues, y sí, claro que tuvimos reclamos.

Y en cuanto alguien me reclamó, apagué la cámara, pedía una disculpa y esa toma quedó desechada, pero quien no me reclamó, cuando acabé el plano, le explicamos. Había alguien comisionado para explicarle, para enseñarle su

imagen, cada gente vio su imagen, y para explicarles qué estábamos contando y para adquirir su permiso. Incluso muchos que iban dormidos, cuando despertaban, teníamos que, con mucha vergüenza, confesarles que los habíamos rodado dormidos.

[TCG+01:01:05] Y les explicábamos que estábamos haciendo esta peli y que había muchos rostros en el camino y pedirle permiso para usar su imagen dormido. Fue como muy rico poder hacer ese trabajo así. O sea, no me robo tu imagen ni nada. Había el que decía: "Yo no le firmo nada y no confío en ustedes y tal", por supuesto que inmediatamente quedaba descartada esa imagen.

Pero fueron los menos, fíjate. Y entonces sí hubo una estrategia, porque para el tráiler ya me había pasado, una estrategia de un mecanismo que implementamos para poder rodar tantos rostros a lo largo del camino, que para mí eran México, y era muy importante tener esa colección de rostros.

[TCG+01:02:11]

Alejandra Sánchez: ¿Cómo desarrollaste la última imagen?, que es este cenote donde pareciera que es ella flotando, ¿cómo fue el proceso para llegar a esta imagen?

Tatiana Huez: El proceso también está en el papel. Yo, o sea en mi (no) guion, en mi escaleta, en mi tratamiento cinematográfico, el final de la película no es como cuento el final, que era la llegada de Miriam a su casa. Era muy difícil representar eso, yo no podía ir a su casa, decidí no enseñarla a lo largo del camino, era como romper. Por algún momento pensé en verla al final y rompía la magia que tenía este viaje y toda la cosa evocativa.

[TCG+01:03:08] Porque estuve en su casa y pensé en armar una secuencia ahí y la descarté. Y, finalmente, era una cosa muy subjetiva, era: ¿yo cómo represento un limbo? Esa era mi pregunta: ¿cómo represento un abismo? Ella está en un abismo. La llegada a su casa fue un abismo. En esta investigación y en este viaje dije: "voy a ver algo debajo del agua, algo turbio y quiero verla flotando". Fue una imagen que, son imágenes que invento de alguna forma, la imagen de ella flotando boca arriba está en el papel. Y quería ver, por ejemplo, en mi viaje a Veracruz, alguna madrugada nos fuimos al puerto Ernesto y yo y había unos barcos inmensos.

[TCG+01:04:01] Donde dos barcos chiquitos lo agarran y lo traen al puerto, lo remolcan o esa era una imagen, era una imagen para el final también. Ella flotando, una ballena gigante de barco y dos barcos ayudándolo a venir al puerto, y el abismo para mí era como el fondo del mar o algo turbio. De hecho, hicimos imágenes en foto fija y así está representado en el papel en este estudio de fotos. Y luego, cuando ya me fui a un *scouting*, antes de rodar

para ver en qué parte del mar rodaba, para ver qué barcos y qué tal, se cayó lo de los barcos. Se cayó el mar cuando entré con un buzo y una *GoPro* y vi que el mar caribe, a pesar de ser tan transparente, es súper turbio, y la imagen no era buena. Y que era imposible flotar en el mar.

[TCG+01:04:58] Este buzo, que fue clave, que era un tipo que era un poco alcohólico, que es un buzo desde niño de ahí de la Riviera Maya, cuando me veía así como muy frustrada de: "no sirve. No sirve. No es el mar. No es el barco" o "la lancha no sirve". Yo me ponía a flotar y era pésimo y él me grababa. Yo estaba experimentando encontrar esta imagen del final. Él me dijo: "usted lo que está buscando es un cenote". Me dijo el buzo: "¿usted quiere que se vea clarito y que no haya olas para que pueda flotar? Usted está buscando un cenote".

Entonces, me llevó a un cenote, me llevó a muchos cenotes, pero me llevó al segundo cenote que vi, que él bajó y que no tenía la altura suficiente para el plano abierto, él me dijo: "vamos a El Pit" que es uno de los cenotes más profundos. Tiene 140 metros de profundidad y "a ver si ahí le sirve la toma".

[TCG+01:05:58] Pues ahí vamos a El Pit. Estuve como una semana con el buzo. Él y yo. Así, recorriendo cenotes y demás. Vamos a El Pit, me pongo a flotar, va con la *GoPro*, me trae la imagen toda movida y toda horrible. Y veo la imagen y le digo: "este el final de mi película. Esta es la imagen. Qué bueno que venimos aquí".

Tatiana Huezos: Es como un regresar a la luz. La luz está allá arriba. Al final esa imagen, eso yo no lo sabía, o sea, para mí era ella flotando adormecida. Eso era. Pero cuando ya vi el hoyo de luz y demás pues, te digo, estás conectada también en una búsqueda muy intuitiva de algo y también era muy claro que la toma era de abajo para arriba y que ella está regresando y que la luz está allí y que vamos hacia la luz.

[TCG+01:07:01] O sea, aunque la historia es tan oscura. Entonces, para acabar el cuento del cenote, ya que vi la imagen, este tipo me dijo: "¿no quiere usted ver la nube que hay allí abajo?" Y le digo: "¿cuál?, ¿cómo? ¿Cuál nube?" "Hay una nube ahí abajo. A 50 metros hay una nube, a 50 metros de profundidad". Y entonces sonaba tan bonito la nube ahí abajo, digo: "pero ¿a qué te refieres con una nube?" Me dice "es una nube de polvo que flota [...] y que se estanca a 50 metros de profundidad". Y dije, "a ver, tráigame la nube". Y cuando me trajo este bosque muerto, niebla flotando, también toda movida y toda así, dije: "wow, o sea, wow, aquí hay una secuencia muy hermosa para cerrar esta peli". Y luego ya tuve que convencer a Nico, mi productor, de rodar este cenote.

[TCG+01:08:00] Este cenote y no otro. Era muy caro y complicado. Es un cenote en donde la luz entra solo a las 12 del día, cuando es cenitalmente, y

entonces esos 140 metros, que es una gran cueva interminable de fondo, se ilumina durante una hora. Y en esa hora hay 50 buzos de todo el mundo: suizos, alemanes, franceses que van solo para ver ese espectáculo visual en esa hora, de 12 a 1. Y cerrar el cenote era imposible, porque era muy caro. Y ya, no sé cómo Nico lo logró. Me intentaron persuadir, convencer de todas las maneras: "inventa otro final, no es tan importante. Güey, la peli va a ser potente". Al final lo pude hacer con un fotógrafo, que no es Ernesto, [...] que es Emiliano Villanueva que es fotógrafo de deporte extremo y buzo y demás.

[TCG+01:09:02] Y fue difícil bajar a esa profundidad y demás sin burbujas, con un sistema de no burbujas que es peligroso: el *rebreather*. En fin, para poder tener esta imagen, y fue muy importante atraparla. Cuando el productor la vio y demás y vieron el final de la peli montada fue como: "qué bueno, qué bueno que lo hicimos". Entonces, a veces, hay que ser muy tercos cuando tienes ahí una imagen en la cabeza, que hay que atrapar, y estuvo bien hacerlo.

Alejandra Sánchez: Tatiana, ya estoy por acabar pero si quisiera preguntarte ¿cómo está Miriam y cómo está...?

Tatiana Huez: Hace tiempo que no sé de ella [Miriam]. El último año he estado muy desconectada, en general, de la vida. Siento que la película le dio fuerza para meter una demanda.

[TCG+01:10:02] La película para ella fue el principio de una verbalización, de un darse cuenta, de una catarsis y de un pedir ayuda también, importante. Que le hizo bien, que le hizo limpiar, que le hizo llorar, que le hizo compartir y viajó también con la peli, que le hizo recibir mucho amor de mucha gente. Pero su condición laboral, económica, muy jodida. Muy jodida. No pudo volver a trabajar. Su nombre está, no sé si lo acabaron de limpiar, pero fue una de las misiones al final de la peli, su nombre en internet como traficante de personas.

[TCG+01:10:58] En cualquier lugar donde ella iba a pedir trabajo, y si la investigaban un poquito, en todos lados le cerraron la puerta. Una condición económica muy, muy difícil con su hijo pequeño. En donde su marido la mal sostenía. Entonces, en ese sentido muy, muy complicado, una abogada que estuvo metida al final del proceso de la peli la ayudó y ayudó a limpiar su nombre de internet. Algo que fue importante para ella también y que emocionalmente le dio un subidón, le dio algo importante, pero económicamente muy mal. Sí hay toda una parte de una reparación que tendría que suceder en su vida.

Alejandra Sánchez: Por parte del Estado mexicano ¿no? Además.

Tatiana Huez: Absolutamente. Entonces esa demanda entró, pero ya no estoy al tanto qué sucedió.

[TCG+01:11:59] Y después, hay una demanda laboral de ella y de otras, del resto de la gente que agarraron, de sus compañeras que no sé el estado actual en el que están, pero empezaron a pelear y creo que eso ha sido importante. La otra cosa buena que pasó en su vida es que hubo mecanismos para que ella tuviera una prótesis nueva, tenía muchos años con la condición de su prótesis [...] muy jodida. Y muy difícil. Una prótesis carísima. Y ella pudo tener acceso también, por mecanismos que surgieron a partir de la película, ya ajenos a mí. Porque yo tampoco tuve ni la fuerza ni de ponerme a pelear por la continuidad, ni de su bienestar, ni de su vida y eso es algo muy difícil. En este quehacer documental, finalmente, haces películas, llegas hasta donde puedas.

[TCG+01:13:03]

Tatiana Huez: Sí y la vida de los otros sigue y es difícil y no puedes resolver la vida tú. No puedes resolver la vida de los otros. Y de alguna forma sigues cerca, pero, en fin. Pasaron cosas buenas, ella está mejor. Pienso que está mucho mejor. El temblor de su cara se fue. Teo, por ejemplo, empezó a dormir solo en su cama. Eso era algo muy importante para ella, para que logran. Teo es un niño que se volvió muy silencioso, que absorbió todo el trauma de su mamá. Teo empezó a curarse, porque se enfermó al retorno de Miriam. Sé que los dos están mejor, no con la vida resuelta, nadie ¿no? Adela no ha encontrado a su hija tampoco.

[TCG+01:14:02] Y sigue con este protocolo de seguridad importante. Y parece que iban a liberar algo. La última vez que la vi, que fue hace algunos meses, estaba en una batalla durísima, muy desgastada también, porque estaban a punto de liberar a alguien que habían logrado meter en prisión. Alguien que tiene que ver con la desaparición de Mónica.

Alejandra Sánchez: Sí, fue quien la puso, Jesús. Sí.

Tatiana Huez: Había, por ahí, otra figura de otro cómplice y entonces se había acabado como el tiempo de estar en la cárcel. Ya llevaba varios años en la cárcel. No había otra prueba, otro recurso que ella metiera para poder, y estaba, la última vez que la vi, estaba con mucha rabia y con mucho agotamiento. Estaba peleando en ese momento por evitar que esta gente saliera libre.

[TCG+01:14:57] Y con una gran impotencia se termina un sexenio, empieza otro, el proceso legal vuelve a empezar de cero para encontrar justicia. Hay unos agujeros tremendos en el proceso que viven las familias que tienen a gente desaparecida, en la búsqueda de justicia, en la búsqueda de respuestas. Cada cambio de administración, eso lo pude sentir porque tiene diez años, más de diez años, en este proceso ella y pues ya le han tocado varios cambios

de administración y es volver a empezar de cero. Hay un fallo tremendo ahí en la continuidad de los casos.

Alejandra Sánchez: Entonces, muchas gracias por la peli y por la charla.

Tatiana Huevo: Muchas gracias, Ale. Ha sido toda una lección, muchas gracias.

Tatiana Huevo: Gracias a ti.

Alejandra Sánchez: Gracias.

[TCG+01:16:34]

[Fin de audio]

Entrevista a Everardo González

ZOOM0001_Tr1

[Inicio de audio]

Alejandra Sánchez: Entrevista a Everardo González.

Voz femenina: Marca.

Alejandra Sánchez: Sobre el documental.

Alejandra Sánchez: Ok, perfecto.

Alejandra Sánchez: Oye, bueno, la primera pregunta es un poco para contextualizar, Ever.

Everardo González: Sí.

Alejandra Sánchez: En este nuevo cine contemporáneo, las fronteras entre el documental y la ficción se hacen un poco líquidas y los dos géneros se comparten como herramientas, ¿dónde se ubica el documental contemporáneo mexicano?

Everardo González: Lo que pasa es que no sé dónde se ubique porque documental son muchas cosas, hay gente que hace documental político, hay gente que hace documental reportaje, documental de divulgación, nosotros lo que hacemos tiene más cercanía con la narrativa cinematográfica, pero el documental se hace de muchas formas en México.

[TCG+00:01:12] Se hacen como 500 documentales al año, se producen. Pero, por supuesto, la salida de lo cinematográfico tiene otros espacios. En este, al que pertenecemos, yo creo que se ubica en el espacio de lo libre. No porque sea libre *per se*, sino porque también todo un equipo de producción vive un poco en la incertidumbre de qué es lo que sucederá. Hay un juego que hay desde la planeación y, otra parte muy relevante, que tiene que ver con el azar. Y eso hace que la intromisión de quienes controlan contenidos, normalmente los productores, no lo digo con desprecio sino porque es su función también supervisar que las cosas se hagan, pues al no entender muy bien qué hacen se abre un espacio de libertad plena.

[TCG+00:02:09] Lo mismo que los financieros o el propio equipo de producción. Entonces, creo que eso le ha dado mucha frescura narrativa al documental, le ha permitido que experimente de manera libre. Ahí es donde yo ubico el documental latinoamericano porque hay grandes películas latino-

mericanas, pero el documental mexicano tiene un *boom*, no sé si tiene un *boom* o lo ha tenido. Pero integró muchas voces o muchas personas que pertenecen más o menos a nuestras generaciones, desde la promoción, desde la producción, se logró incidir en el programador, en los espacios naturales, por ejemplo, que son los festivales de cine.

[TCG+00:02:57] Y se abrió un poco hacia los grandes públicos. No necesariamente hacemos cine masivo, pero se abrieron esos espacios por toda una colectividad. Entonces, entre ese ejercicio de lo libre, de un cine un poco más justo, probablemente, pero sobre todo hecho por gente que no pertenecía a los círculos cinematográficos de este país, permitió muchísima experimentación. Ahí es en donde, para mí, junto con la revolución tecnológica, es el lenguaje del cine, hoy en México.

Alejandra Sánchez: ¿Del cine documental?

Everardo González: Sí, yo creo que sí. Porque tanto ha abrevado el cine de ficción como con ecos y suspiros a neorrealismo, pero abrió a muchísimas de las maneras de hacer el documental. Entonces, sí creo que es inspirador para muchos cineastas que se dedican a muchos géneros.

[TCG+00:04:01]

Alejandra Sánchez: Hablando un poco del espacio de libertad y pensando en la apuesta creativa, o sea ligando la libertad con la apuesta creativa hoy, ¿qué tan necesario es para ti la elaboración en un guion previo al rodaje? Y que me cuentes un poco ¿cuál es tu acercamiento, desde un inicio, al tema o a los temas?

Everardo González: Bueno, yo creo que las películas se vuelven las grandes escuelas porque, igual que tú, realmente tuvimos formación de documental de maneras muy viejas. Un entendimiento del documental que, por lo menos en mi caso, a quien yo respetaba mucho porque rompía con todo eso, quizás era Nicolás Echavarría. Pero nos formó la gente que tuvo que desarrollar su oficio en el periodo de López Portillo (expresidente de México) en donde se cerraron las posibilidades de que los cineastas de ficción hicieran ficciones y se dedicaron a hacer o propaganda política o continuaron con lo que el Instituto Nacional Indigenista hacía.

[TCG+00:05:12] Entonces, veníamos muy formados de esa tradición. Entonces las películas son las que para mí, al menos, se han vuelto la gran escuela de hacer documentales. Y con la primera, yo con *La canción del pulque*, me di cuenta de algo que es quizás muy común para la gente que se dedica al cine de ficción, que es la construcción de tiempo y espacio en pantalla a partir de montaje. Que sé que eso es la materia prima del cine, pero en documental

estaba muy poco permitido porque también veníamos de la tradición del cine directo, sobre todo. No veníamos de una zona más ensayística como Rouch o Mekas, por ejemplo. Veníamos mucho más de Maysles, ellos más o menos habían formado a América Latina también.

[TCG+00:05:59] Y, para mí, me reveló muchas cosas de las posibilidades de hacer documentales. Y entendí que lo más relevante tenía que ver con la estructura del documental. También entendiendo que ya, por sí mismo, el género resulta complicado para los públicos, para los espectadores. Ya es un género, si lo podemos considerar como un género, que nace un poco aburrido. Nace con muchas cosas en contra. Y, a diferencia de la experimentación en el cine de ficción que lo que va rompiendo es un poco con la dramaturgia, yo encontré que la dramaturgia aplicada a los temas del documental era lo que permitirían que la película fuera mejor vista. Que perdiera esta sensación de lo aleccionador, adoctrinador y que no dejara de ser una narración.

[TCG+00:07:01]

Alejandra Sánchez: De manera que la apuesta ¿es una estructura dramática que podría ser aristotélica?

Everardo González: Sí, de alguna manera sí.

Alejandra Sánchez: Con un principio, un desarrollo y un final.

Everardo González: Más que una historia contada a tres actos. Yo más bien apelo mucho a los géneros dramáticos, a la dramaturgia. Por ejemplo, no quiere decir que se pueda aplicar a todas las películas o que lo haya yo podido aplicar a todas las películas pero, por ponerte un ejemplo, cuando yo enfrenté a hacer *El cielo abierto*, que era una película de encargo sobre el asesinato de Oscar Arnulfo Romero en El Salvador, el personaje me atrapó, no porque hubiera sido un gran defensor de los derechos humanos, que por supuesto eso le da como una relevancia histórica, pero no en la película que yo quería hacer. A mí lo que me llamó la atención era que Romero era un hombre que sabía que iba a ser asesinado.

[TCG+00:07:57] Y yo creo que la lectura de esos conceptos empieza a permitir la construcción de la dramaturgia, por ejemplo, era un personaje que se acercaba mucho a la tragedia. Era un hombre que iba a enfrentar, de todos modos, el destino hasta que cometiera (no es un error de vida, pero es un error trágico) el llamado al desacato que hace al ejército salvadoreño. O por ejemplo, *Los ladrones viejos* es un personaje muy construido a partir de la comedia. [Al] personaje de la comedia, normalmente, se le perdona todo.

Y no es que yo provoque que él lo haga. Sino que su personalidad permite que sea construido a manera de la comedia. O hay personajes que se pueden construir más a partir del melodrama, por ejemplo. Alejandro Hernández Pacheco, un periodista exiliado en Estados Unidos, perseguido, que logró la causa de asilo político tiene una posibilidad de ser construido a partir del melodrama.

[TCG+00:09:00] Es un hombre [al] que el destino lo fue empujando, empujando, empujando y tuvo un buen final. Y así cada proyecto va a pedir más o menos. A veces se puede uno acercar más al ensayo, pero lo que sí procuro es elegir, cuando puedo, proyectos que ya tienen posibilidades narrativas desde su origen. Por ejemplo, *Cuates de Australia*, que es la historia de un pueblo que hace un éxodo por problemas de sequía y retorna con las lluvias, ya plantea la idea de un éxodo. Y ya presenta posibilidades de construcción cíclica.

Y ya lo que vas sumando conceptualmente es otra cosa, pero ya tiene un puerto muy claro al que hay que llegar. O el robo de "El Carrizos" a la casa de Luis Echeverría, ese es un puerto muy claro hacia el que hay que construir. Entonces, lo hago porque primero me formé un poco por los dos caminos, a partir de las ciencias sociales y la narrativa.

[TCG+00:10:04] Creo que yo quisiera un espectador quizás mucho más común, menos intelectual que el que normalmente se acerca al documental. Pues eso es un poco lo que yo intento. No sé si lo logro, pues, pero sí apelo un poco a hablar de un espectador común.

Alejandra Sánchez: ¿Se construye entonces o construyes en tus películas a los personajes? ¿Cómo se pasa de la persona al personaje en términos cinematográficos?

Everardo González: Sí, se construye todo.

Everardo González: Yo sí creo que se construye todo. Se provocan cosas para que sucedan otras, pero esa parte, para mí, es una de las más interesantes, porque yo creo que cuando uno se acerca a la realidad con una mirada de narrador cambia mucho la forma de ver el mundo ¿verdad?

[TCG+00:11:04] Incluso, creo que los propios juicios morales, por ejemplo, se van eliminando. Quizás es una oportunidad muy agradable de hacer documentales porque es un espacio donde uno debe de romper con todos los prejuicios a los que llega ¿no? Entonces todo se va construyendo y cuando me refiero a ver la realidad como con mirada de narrador, pues también eso sucede con las personas ¿no? No todos pueden ser contruidos como un personaje.

Everardo González: Al personaje, pues igual al de la dramaturgia, le pasan cosas ¿no? Si al personaje no le pasan cosas, a la película no le va a pasar nada.

Suena complejo, cuando se mira se valora con una mirada externa, pero nosotros buscamos personas a las que les suceden cosas.

[TCG+00:11:59] Si no les suceden cosas a las personas es muy difícil contar películas. Entonces, pues lo primero que intento es eso, trabajar con gente a la que le pasan cosas y establecer pactos claros. Que se hará una construcción cinematográfica a partir de esas cosas que a él o a ella le pasan ¿verdad? Entonces el trato empieza a permitir la lectura o la propia lección, a veces, por ejemplo, no se puede construir a partir del personaje pero se puede construir a partir de la trama. Y la trama ayuda. O, a veces, lo que pesa es el mundo de la historia o el mundo de los personajes. Pero procuro siempre que algunas de estas tres sucedan, aunque no siempre me pase. Y los personajes, yo creo que, como tú decías, si uno quiere casarse solamente con la mirada de lo real, pues se va a perder en algo inexistente.

[TCG+00:13:01] Ajá, porque ya sería echarnos más de tres tequilas, pero la discusión de lo real es muy compleja. Vamos a decir, por ejemplo, no soy filósofo ni nada, pero le he dado vueltas al asunto: creo que la realidad sucede como cuando construimos nuestra memoria, que normalmente la construimos a partir de pequeños fragmentos de nuestra vida. Si pensamos en nuestra infancia, quizá solo recordaremos tres momentos o cuatro momentos de nuestra primera niñez y eso es lo que [...] va a construir lo que somos. Y así es más o menos hacer documentales, el trabajo con la realidad es una parcialización de las cosas. Y bueno, pues yo o tú, o los que nos dedicamos a esto pues debiéramos saber que la realidad es profundamente aburrida, aunque parezca muy entretenida no lo es, ni la experiencia más extraordinaria.

[TCG+00:14:02] Al menos para alguien como yo, que necesita un poco de adrenalina, no lo es. Entonces hay que añadirle, no basta con que un hombre haya peleado una guerra; le falta que le hayan sucedido cosas complejas o contradictorias o que tenga posicionamientos morales, etcétera. A mí no me gusta solamente quedarme con esto que es el mundo de las historias. No me interesa hacer una película sobre la guerra civil en El Salvador. Me interesa hacer la película de un hombre que va a ser asesinado. No quiero hacer la película de la relación del crimen y del Estado. Quiero hacer la película de un hombre que roba a un presidente de la república. Y creo que así es como se va modificando y como se va parcializando y como se va construyendo la narrativa. A veces, es el ensayo, como en *La libertad del diablo*. O sea, yo creo que hay que encontrar a qué se parece lo que uno eligió para filmar.

[TCG+00:15:06]

Alejandra Sánchez: Yo encuentro en *La libertad del diablo*, un poco, elección de personajes con un relato claro. Sobre todo, la madre y el hijo. La madre buscando al hijo y el hermano buscando a sus otros dos hermanos.

Creo que esos son los dos personajes claves, mi pregunta es ¿cómo se fueron elaborando?

Everardo González: No.

Alejandra Sánchez: ¿Un guion?

Everardo González: No, yo parto, volviendo un poco a tu primera pregunta, me baso mucho, por ejemplo, en la no ficción, en lo que enseñaron autores como Gay Talese o como el propio Kapuscinski o como Capote, que hacen un trabajo más cercano a lo que hoy conocemos como el periodismo narrativo, entonces apelo mucho al trabajo de la crónica porque lo que hacen ellos y lo que hacemos nosotros se parece mucho.

[TCG+00:16:04] Eso permite contar un cuento en papel basado en la realidad. Pero también empieza a arrojar posibilidades metafóricas y entonces lo que intento, a veces, es tener un texto que más o menos pueda construir. Se vuelve útil porque también se volverá o se convertirá en el primer corte.

Alejandra Sánchez: Ese texto, cuéntamelo un poquito. O sea ¿es un guion o es un relato?

Everardo González: No, es un relato. Es un argumento. Es más parecido a un argumento que se permite. Tiene libertades, por ejemplo, de metáfora, tiene libertades de interpretación. No es un guion de trabajo, no es un guion cinematográfico, es un argumento. Más cercano a un argumento.

Alejandra Sánchez: ¿Jamás llegas al guion, Everardo?

Everardo González: No, no, llego porque algunos obtusos lo piden cuando hay que financiarlos. Pero solo por eso, es un trámite porque no me interesa a mí. O sea, hay una parte en la que entro que sí permite una estructura y eso da una parte de certeza porque también es muy fangoso hacer documentales, no sabes dónde pisas.

[TCG+00:17:07] La trama o el mundo complejo que se filma se vuelven [...] terreno más o menos firme, pero los productores piden más certeza. Y el argumento ayuda a eso, pero también el argumento permite que uno se comunique mejor con el fotógrafo o se comunique mejor con el sonidista. [...] sin el proceso de investigación yo me doy cuenta, por ejemplo en Coahuila, que lo que anticipan las lluvias son las ranas y no las nubes, pues ya se volvió una comunicación directa con el sonidista. Ya no es permitirle solamente que vaya libre por el mundo grabando ¿no?, [yal tiene una instrucción [...] por un lado, precisa y, por otro lado, [que] le permite mucho la interpretación. Entonces

pedirle, por ejemplo, un canto de ranas, pues lo va a poner ocupado en la realidad de otra manera.

[TCG+00:18:02] Por ejemplo, en el caso de *La libertad del diablo*, hablar con José María Seco, en el caso de la fotografía, y pedirle que hagamos un viaje por México [...] y que consolidemos una serie de viñetas y que la sensación que nos provoquen esas viñetas o lo que veamos se parezca a los momentos previos de la tragedia o los momentos posteriores a la tragedia. Y eso, independientemente de si cada cuadro lo cumple o no, eso no es lo importante; lo importante es que le permites a otro autor interpretar o crear o empezar a construir también. Y empezar a colaborar de una manera menos obediente. Lo mismo pasa con el editor.

Alejandra Sánchez: ¿Por qué se convierte en los momentos previos a la tragedia o los momentos posteriores a la tragedia?, ¿podrías contárnoslo?

Everardo González: Sí, porque una de las cosas que yo quería contar con *La libertad del diablo* es como, para nosotros, de este lado del mundo, esa realidad está muy trastocada.

[TCG+00:19:01] Lo veo, por ejemplo, con mi propio hijo. Muchas imágenes de lo cotidiano que para el mundo podrían ser insignificantes, para nosotros están llenas de un sentido trágico. Por ejemplo, es muy difícil que nosotros dejemos de asociar una obra negra de una casa con una casa de seguridad. Es muy difícil que ya no lo asociemos así. Cuando éramos niños, quizás era el lugar a donde uno se iba a ir a jugar con los de la cuadra pero hoy es muy difícil que uno lo haga.

Alejandra Sánchez: Sí, se vuelven representaciones sociales.

Everardo González: Se vuelven representaciones sociales, así es. Si uno va por una carretera rural y ve una troca con las luces encendidas y no hay nadie, ya normalmente no piensas que está buscando ayuda o anda por ahí nomás. Nuestra realidad está llena de eso. Los cohetes, creo que la gente, sobre todo en los lugares de mayor conflicto, aprendió a discernir o más bien a diferenciar el sonido de un cohete, que tiene un cierto eco, al de la bala que es una detonación seca.

[TCG+00:20:13] Eso no le pasa al resto del mundo o no a todo el mundo. Bueno, eso es por lo que yo quería apelar a la imagen. Una vez más, no sé si eso va a ser interpretado por todo [...] espectador porque tampoco lo mueves con control remoto, pero sí le da herramientas a un fotógrafo, también a un sonidista, a un diseñador de sonido, a que aporten a nivel creativo [y] no a nivel obediente. Lo mismo un músico. Por eso, creo que a mí, al menos, me ha funcionado tener como espacios de libertad también para los colaboradores.

Por ejemplo, en el primer corte, este argumento a mí me sirve un poco, no solo como una referencia de lo que puedo grabar. Aunque a veces ese argumento se empieza a construir a partir de lo que se ha grabado.

[TCG+00:21:03] Casi nunca tengo el presupuesto consolidado, entonces voy por etapas. Eso me ayuda a construir algo que me va a dar referentes, por ejemplo, lo del canto de las ranas. Pero también, cuando se construye, se le puede entregar a un editor que va a interpretar ese texto con imagen aunque no haya sido filmada la calca. Y va a entregar un primer corte, quizás más rápido. Y a partir de eso empieza una construcción un poco más colaborativa. No hay que perder meses y meses buscando qué película se filmó. Cuando se puede, si no luego, cuando estamos ya en la palabra, eso mismo lo hago sobre las transcripciones. Trato de encontrar una estructura primero, muy cronológica para quitar la hojarasca y ver qué es lo que sí se tiene y después empezar a construir, pero todavía en papel.

[TCG+00:21:58] Bueno, no en papel, en pantalla, ahí se va encontrando más o menos la estructura. Y eso hace que el editor no esté pues veinte meses tratando de encontrar la película. Y, por cierto, ya no lo vuelve codirector de película.

Alejandra Sánchez: Oye, la investigación está todo el tiempo muy relacionada con el documental. La imaginación en tu caso ¿qué tanto opera en el proceso de trabajo y en el proceso creativo?

Everardo González: ¿La imaginación?

Alejandra Sánchez: Sí.

Everardo González: Bueno, yo creo que eso que te planteo tiene que ver con la imaginación. Ver la realidad con mirada de narrador ya plantea no solo imaginación sino [que] permite muchas licencias, por eso tengo mucho conflicto con aquellos que consideran que el documental es capaz de fotografiar lo real o de registrar lo real. O que aquello que se proyecta en la pantalla es una verdad aún después de la pantalla, no necesariamente.

[TCG+00:22:57] Por eso tengo todo ese conflicto, porque pues la imaginación también permite la interpretación, permite trabajo con la metáfora y permite una construcción que se vuelve una verdad solo en la pantalla. Que no necesariamente es una mentira ¿de acuerdo? Más o menos, no es una mentira pero es una verdad, verdad que solo está construida para la pantalla. Entonces, pues todo es un proceso de imaginación.

Alejandra Sánchez: En ese sentido ¿dónde está la frontera con la ficción?

Everardo González: Pues yo creo que en el fin de los créditos ¿no? O sea, si la vida sigue con esta gente y esta historia sucede después de los créditos ya no es necesariamente un documental. Aun cuando todos nos estemos interpretando, yo mismo hoy me estoy interpretando a un personaje construido, porque medio me sale. Pero no dejo de ser yo hablando de lo que yo hago y lo que yo creo, cuando ya te toque interpretar un personaje que no eres tú, ahí empieza el terreno de la ficción. También yo pienso que mucho de la construcción previa...

[TCG+00:24:14]

Everardo González: [...] está más en el terreno de la ficción, pero sobre todo la licencia de la mentira.

Everardo González: Esto que decían de la gran mentira que es el cine, pues yo creo que no necesariamente aplica para el documental, el cine busca lo verosímil, el documental de alguna manera busca, aunque nunca llegue, la verdad. Aunque solo se construya de la misma forma que la ficción, yo creo que más bien tiene que ver con cómo es asumida o cómo es vista por un espectador.

Alejandra Sánchez: Yo ahí tengo una duda. También busca lo verosímil. Vamos a los primeros cuadros de *La libertad del diablo* [en las] tomas del bosque.

[TCG+00:25:00]

Everardo González: Sí.

Alejandra Sánchez: Y está este cuerpo tendido con la bolsa.

Everardo González: Sí

Alejandra Sánchez: ¿Es una puesta en escena?

Everardo González: Sí. Es que todo es una construcción. Por ejemplo, eso es una puesta en escena, pero es un cuerpo...

Alejandra Sánchez: Que busca lo verosímil.

Everardo González: Pues sí, pero no hay verosimilitud en un hombre muerto que habla. Y ese cuerpo habla. Y ese testimonio sí es de alguien que fue secuestrado y torturado.

Alejandra Sánchez: Ese, ¿ese mismo hombre?

Everardo González: No es el mismo hombre, pero la intención es que sea el cuerpo quien hable.

Everardo González: Entonces es un juego entre la idea de la ficción y el documental o el registro del testimonio de lo real.

Alejandra Sánchez: ¿Hasta dónde son esos límites?

Everardo González: Yo creo que hasta que no mientas.

Everardo González: O sea, el límite yo creo que es no mentir. Por ejemplo, si yo hago una película en donde un chico sicario relata que asesinó a otro pero eso no sucedió sino que yo empujé todo para que eso se dijera, pues estoy en el terreno de la ficción o estoy rompiendo mis propias convenciones éticas con el documental.

[TCG+00:26:08] Si yo hago una película sobre un pueblo que hace un éxodo por sequía, pero es un pueblo en donde no llega la sequía y yo te hago creer a ti que sí, pues estoy dentro de la ficción. Con mucha verosimilitud, pero con poca verdad.

Alejandra Sánchez: Sin embargo, esta construcción de personajes, Everardo, también estoy completamente de acuerdo en lo que dices, pero en esta construcción de personajes de documental, de personajes cinematográficos para documental, ¿hay como una entrevista en donde hay intención de estímulos?

Everardo González: Sí, claro. Pero lo que va a narrar el otro son cosas que sí cree al menos en el momento que está siendo entrevistado, como en la conversación y cosas que sí le sucedieron. Si yo pongo a "El Carrizo" a inventarse que robó la casa de Luis Echeverría y es un hombre, un gran orador, como una especie de argumento, lo va a recitar.

[TCG+00:27:04] Pues yo no estoy trabajando [...] más que con lo verosímil mas no lo real. Ojo. No necesariamente tal cual. No con lo verdadero, pero ese es otro terreno. Yo creo que ese es el límite. Si yo obligo al que está enfrente a decir lo que yo quiero que diga empiezan a romperse o las convenciones éticas que yo personalmente me pongo o empiezo a jugar al terreno de la ficción excesiva con metodología documental, pero no deja de ser una ficción. Yo veo que está en eso. En qué tantas posibilidades de que tu testimonio sea verdadero, por lo menos en el momento en que está siendo contado. Y para esos estímulos lo que buscan es eso.

[TCG+00:28:04] Si yo hablo contigo y te entrevisto a ti y tú estás hablando conmigo [...] pero yo no te creo. Pues tú vas a empezar a querer a contarme

más, ¿verdad? Yo hago esos estímulos. O sea, no necesariamente que le pida que derive la conversación para lo que yo quiero que diga; lo que procuro es que tenga emoción y si hay muchas maneras de provocar la emoción. Si yo hago eso, digo "no te creo nada", pero no te lo digo, pues tú me vas a querer convencer. Y la verdad empieza a fluir más cuando uno quiere convencer al otro. Es lo único que uno puede hacer, pero sí, claro que hay estímulos, manipulación, elección de cuadro, elección del momento o del fragmento que se habla. Pero yo no estoy construyendo una historia que no sucede. Eso es, simplemente eso. No estoy construyendo una historia que no sucede.

Alejandra Sánchez: ¿Ese es como el límite entre la ficción y el documental en el proceso creativo?

[TCG+00:28:59]

Everardo González: Sí, por supuesto. Y ojo, también todo depende de qué se hable. Yo tuve una conversación una vez con Luis Ospina, estaba Tatiana Huezo y estaba el hijo de Rocha, que había hecho un documental sobre su padre. Y entonces, les parecía a todos que la discusión sobre la verdad en el documental era algo rebasado.

Alejandra Sánchez: ¿En qué sentido?

Everardo González: Que no tenía ningún sentido hablar sobre la verdad en el documental, porque todo lo que estaba proyectado era una gran mentira.

Alejandra Sánchez: ¿Por el artificio que hay en el cine?

Everardo González: Por el artificio. Y entonces yo decía, bueno, pues sí. No es lo mismo hacer una película sobre el cinema *novo brasileiro* que hacer *La libertad del diablo* o *Tempestad*. Y yo le decía a Tatiana, "si tu película o la mía no tienen un gran soporte sobre la verdad, no vale para nada, güey". Porque la gran relevancia de estas películas tiene un soporte, que necesitan un soporte sobre la verdad.

[TCG+00:30:00] Si yo hago una película sobre Ayotzinapa, ese tipo de casos, por ejemplo, necesitan que haya un soporte de la verdad. No necesariamente *Cuates de Australia*, una película más lírica, se permite mucha más poesía ¿qué sé yo?

Alejandra Sánchez: Exacto, tiene que ver como la verdad con el sentido ético que tú le des al tema, sin embargo, lo hablamos como al principio, que hay como muchos tipos de documentales y las apuestas y las metáforas elaboradas que es como lo que más me estoy dedicando a estudiar, pueden

ejecutarse desde guion. ¿Te fuiste con la fotógrafa y empezaste a elaborar puestas en cámara y puestas en escena?

Everardo González: Claro, pero si la mujer que habla y denuncia que a su hijo lo desaparecieron, no se lo desaparecieron, pues entonces...

[TCG+00:31:02]

Alejandra Sánchez: Deja de ser documental.

Everardo González: Es el terreno de la ficción.

Alejandra Sánchez: Claro.

Everardo González: Ese es el límite. Y una película como esa pues está soportada en que a esa mujer efectivamente eso le sucedió. Este, no por eso es valiosa esa película, por así llamarlo, en el plano de lo social porque da voz a eso. Si hay un muchacho que escuchamos o, por ejemplo, si por primera vez podemos oír a un federal que habla de ejecuciones sumarias, pues si eso no está soportado en la verdad, no vale; o a un soldado hablando que la milicia es una mierda, que confronta la obediencia militar, por ejemplo. Ese es el valor del testimonio. Entonces no todas las películas se miden con la misma camisa. También el cine necesita, como decíamos al principio, de libertad y flexibilidad, por eso, a veces, es tan complicado el cine militante.

[TCG+00:32:07] El cine militante te pone mil camisas de fuerza porque lo que importa es el discurso, el mensaje, son más parecidos a la fábula. Lo que importa es la moraleja. Entonces, pues se ponen camisas a fuerza.

Alejandra Sánchez: Sí, más allá [del] sentido de verdad, que coincido contigo, hay también como una especie... por ejemplo, con esta misma mujer, indicaciones a cámara. Esta última escena que es tan fuerte, cuando se quita la máscara ¿qué tanto te lo permites?

Everardo González: En el caso del testimonio, [en] una película de testimonio, pues la relación de la secuencia con el personaje o de la escena con el personaje es con el director. Después será con el espectador, si uno ve, por ejemplo, el cine de Coutinho pues ve que eso es lo que fascina, la relación que hay entre el director y el que habla.

[TCG+00:33:02] Después será el que habla y el espectador. Cuando eso no sucede, la relación del personaje es con la escena. Con lo que sucede dentro de la escena.

Alejandra Sánchez: Fijate, hablando de este sentido de verdad y desviándome un poco de la entrevista y hablando del cine de Coutinho en *El juego de escena*. Es interesante cómo la pantalla puede convertir el sentido de lo verdadero, de manera más contundente, con el testimonio ficticio que con el real. El experimento que hace Coutinho es fascinante.

Everardo González: Sí, sí, totalmente. Pero sí. Pero en esta pregunta que hace no deja de ser una relación entre el director y el personaje. No es el personaje hablándole al espejo, como quizás sí fue en *La libertad del diablo*. Es este personaje relacionándose conmigo. En el otro juego es el personaje hablándole al espejo, hablándose a sí mismo. Ahora, yo permito de tal manera que, incluso, pido que se ponga un momento en donde se dirigen a mí.

[TCG+00:34:01] Porque también no me interesa la sensación de que lo que ves no deja de ser documental. Me gusta recordarle a quien lo ve que hay un equipo detrás filmando, no que no me guste, pero no me encanta, sobre todo como una época del cine donde las mejores ficciones son las que parecen documentales y los mejores documentales son los que parecen ficciones. O las mejores fotografías son las que parecen pinturas y las mejores pinturas son las que parecen fotografía. Sí me gusta una parte de la pobreza y el retrato de lo real, aunque lo interprete, lo mastique, trabaje con otro que viene de formaciones más cercanas a lo narrativo, pero no deja de gustarme la pureza que ofrece el retrato de lo real. Y no pretendo que parezcan ficciones. No es algo que a mí me interese.

[TCG+00:35:03] Entonces, me gusta que siempre exista eso, que haya una instrucción de repente a quien está hablando a la cámara o que se dirija a mí o que mi voz se escuche. No pasa nada. Soy yo haciendo la película.

Alejandra Sánchez: Seguramente te lo han preguntado un millón de veces, ¿cuál fue como la decisión de poner las máscaras en *La libertad*?

Everardo González: Pues tenía que ver con el tema de la verdad. Yo sentía que una de las posibilidades de acercarse, por lo menos a tener un testimonio más verdadero, era regalando anonimato, no tenía que ver con protección de identidad ni nada por el estilo, aunque claro que jugaba a favor. Pero tenía que ver mucho más con eso, eran muchas razones. Una era eso, podía permitir mucha más libertad en testimonio al no saberse juzgado, también, por otro lado, uniformaba un poco el testimonio.

[TCG+00:36:07] Ya quizás era una decisión más arriesgada y ponía más o menos en el mismo escenario a víctimas y victimarios. En el escenario del terror, del horror, de lo real, pues. Y también una, que para mí era muy importante, eliminaba los prejuicios. Eliminaba el clasismo, eliminaba el racismo, porque aquel que hablaba no tenía lo que el espectador promedio cree que

es la maldad. Todo esto venía cuando yo trataba de pensar qué era para mí, por ejemplo, el rostro de alguien malo, siempre me vienen estas imágenes de los soldados, de los militares argentinos. Como este flacucho de bigote recortado y trajecito que después llegaba en la noche a cenar viniendo de lavarse las manos de haber torturado a alguien, pero que tú los ves en la calle y te dan los buenos días.

[TCG+00:36:58] Entonces, para romper eso que a veces concebimos por los medios, por los prejuicios, pues la máscara eliminaba eso. Entonces se quedaba solamente con una posibilidad de reconocerse en el otro. No lo alejaba. No es ese güey que es pobre, moreno, tatuado, malandro, lo que sea. Todo lo que dicen que es en las películas: bigotón, botudo, cinto piteado, tejana, bueno, todo eso que nos han regalado grandes películas en este país, lo anulaba la máscara. Entonces podías, más o menos, llegar a diluir qué parte de víctima también tenía el victimario, empezaba a borrarse un poco esa frontera. Lo que existe.

[TCG+00:37:57]

Alejandra Sánchez: Sin embargo, ¿están muy claros los personajes?

Everardo González: Sí, porque necesitas identificar al personaje. También eso es importante. De las decisiones de corte, o sea, hacia el final, tuvieron que ver con eso. No podemos darles voz a todos, necesitamos que el espectador también acompañe a ciertos personajes para que los reconozca y los quiera acompañar en la línea de tiempo de la película, por supuesto. Hay que reconocer al personaje, si no se vuelve un coro que no necesariamente conecta con el espectador. Por ejemplo, la decisión de que miren a la cámara tiene que ver con eso. O sea, mi gran preocupación era: ¿cómo voy a generar empatía a un espectador que no mira los rostros? Porque siempre pensé que los rostros eran una herramienta muy poderosa para conectar al espectador con lo que sucede en la pantalla si no, empieza la pura palabra a diluirse, a veces. No puedo generalizar pero siempre lo pensé así.

[TCG+00:37:57] Aquí yo estaba anulando esa conexión. Entonces, haciendo un proyecto antes para otras cosas, un muchacho me contó que no se podía dar el tiro de gracia si se le miraba al otro a los ojos. Y en ese ejercicio, me parecía, que en ese mirar a los ojos residía la empatía con el espectador y el personaje, no solo a partir de la historia trágica, sino de mirarlo a los ojos. Y eso, más o menos, me hizo que jugáramos, hiciéramos este juego de espejos que no es ninguna novedad. Es un dispositivo que Ron Morris desarrolló con una intención distinta. La mía era muy precisa: era cómo hacer que aquel le hable directamente al espectador cuando lo que le está es confesando. Pero yo intenté otra cosa que era que, además, ellos vieran su propio reflejo. Porque

en esos puros espejos, en ese momento, a mí me impactaba mucho saber que aquel que tenía vergüenza no necesitaba decirlo.

[TCG+00:40:06] Simplemente, no era capaz de sostener su propia mirada en el espejo. Y después, eso sería que él no sería capaz de sostenerle la mirada al espectador. No necesitas un personaje que diga: "yo me arrepiento de lo que he hecho", con no sostener la mirada al espectador, pues hay un arrepentimiento profundo ¿verdad?, entonces esas fueron las decisiones de por qué la máscara.

Alejandra Sánchez: ¿Y la máscara también tiene que ver con el género trágico?

Everardo González: Sí, claro.

Everardo González: Pues sí. Más que con el género trágico, que sí, con el teatro griego, pero también con el carnaval. Las máscaras son muchas cosas, o con lo que es nuestra identidad de mexicanos, también tiene referencias a lo que escribe Paz de lo que nosotros somos pues el uso de la máscara tiene un montón de significados en cualquier cultura. Pero lo que sí permite es que uno proyecte y que uno sea libre.

[TCG+00:41:04] También eso ayuda mucho. El anonimato ofrece un montón de libertad. Por eso es el título que tiene. Por eso, lo que hay es libertad de testimonio. No hay juicio, hay oídos. Por ejemplo, una discusión con mi querida Inna, productora, era si se valía o no poner el testimonio de un sicario pidiendo perdón, que le provocaba mucha molestia, ¿no? Y pues yo le decía "es que justo eso es lo que necesitamos" que eso o provoque molestia o provoque compasión.

Alejandra Sánchez: Igual que la tragedia.

Everardo González: Igual que la tragedia. Dependerá de quién la mire ¿verdad? Por eso creo que era algo tan difícil de escribir de que cómo se iba a contar esta película. Ahí los pendejos expertos en *pitching*, entenderán que escribir esto en sus siete minutos es muy difícil.

[TCG+00:42:04]

Alejandra Sánchez: Bueno, no nomás escribirla. Yo siento en *La libertad del diablo* una escritura, al contrario de lo que tú dices, súper meticulosa. Desde la fotografía, desde el sonido.

Everardo González: Quizás la más meticulosa en la que yo he trabajado.

Alejandra Sánchez: Sí, para mí es tu película más meticulosa.

Everardo González: Sí.

Everardo González: Sí, por eso hay un fotógrafo.

Alejandra Sánchez: Exacto. Háblame un poquito de la construcción de la imagen que se vuelve bien contrastante con los testimonios muy fuertes, muy abrumadores, en algunos momentos incómodos, pero una fotografía que te ayuda mucho a ir sobrellevando y entender a este sicario, incluso que pide perdón. Es una fotografía que se vuelve muy dialogada con el espectador. ¿Cómo se consigue?

[TCG+00:42:58]

Everardo González: Pues con el diálogo con María. Ahora, lo que sí es que, por ejemplo, es una película en la que yo sí opté por llevar un fotógrafo porque, a diferencia de otros documentales, como *Cuates de Australia* pues yo no necesito que se registre lo inmediato, que es la parte que a mí más me cuesta ¿no?, cuando no traigo yo la cámara, que se me va lo inmediato o dependo de trabajar con un fotógrafo que, al mismo tiempo, esté editando la secuencia. Eso no siempre pasa, normalmente los fotógrafos entregan material y se van a corrección.

Hasta corrección llegan, pero en este caso había muchas posibilidades de que fuera muy controlado por protocolos, por la ruta establecida, por la tecnología con la que se podía trabajar. Por eso es una película que se trabaja con tecnología más grande. Y, por supuesto, que había mucho más diálogo previo de cómo se podía construir la imagen. En otros proyectos, hay que trabajar con lo que se encuentra ¿verdad?

[TCG+00:44:02] Por supuesto, con una postura estética, ética, de cuadro, etcétera. Pero no se vuelve algo tan trazado desde el inicio. Ahora, no todo era trazado; estaba trazada toda la concepción de las cosas. Por ejemplo, nosotros viajábamos en una camioneta con máscara y lo que hacíamos era llegar a ciertos sitios y ponerles máscara a las personas y permitir lo que sucediera, lo que tuviera que suceder.

Alejandra Sánchez: ¿Ustedes estaban enmascarados también?

Everardo González: No.

Everardo González: Entonces era llevar un elemento que viene del mundo de la ficción, si así podemos ponerlo, de la interpretación, y permitir el azar que la realidad ofrece. Ver qué sucedía con la gente con una máscara, qué sucedía con estos niños cuando tienen una máscara, etcétera, etcétera. Pero sí se habló mucho, sobre todo con lo que queríamos que la imagen transmitiera.

[TCG+00:45:00] Y eso arrojó una paleta de color que propuso María. Por supuesto que las locaciones jugaron mucho a favor porque no todo es que podíamos filmar donde nos prestaban que estuviera seguro. Pero, bueno, coincidía que yo llevaba a una mujer fotógrafo. Ella tiene una mirada que, quizás, viene más formada en este universo y entonces hacía sugerencias hasta de los tonos de la ropa. Era lo que yo normalmente no habría hecho pero ella lo sugirió, entonces esa construcción realmente es una aportación de María. Yo le di material para interpretar.

Alejandra Sánchez: Las dos niñas de negro, las dos hermanas.

Everardo González: Sí.

Alejandra Sánchez: Este tono morado con café.

Everardo González: Exactamente.

Alejandra Sánchez: No se rompió la paleta de colores.

Everardo González: No, no, y eso es muy particular.

[TCG+00:45:59] Claro, también creo que, por eso me parece que es muy importante dar referentes con el que va a hacer la imagen o el sonido. Referentes para que entienda que no todo funciona, no todo lo que sucede enfrente va a funcionar para contar la película que estamos haciendo. Si no le das esa posibilidad de interpretación, pues todo va a funcionar. Entonces un atardecer porque es bello funciona. Un paraje llano solo porque es bello funciona. Aquí no necesariamente. Es todo lo que es espinoso, todo lo que más o menos nos provoca que aquí sucedió la tragedia, por ejemplo, invitaciones a un bautizo tiradas en el piso. Seguramente no pasó una tragedia, pero es inquietante.

Alejandra Sánchez: Disparadores del relato

[TCG+00:46:58]

Everardo González: Sí, la música igual. Yo llamo a un músico no porque me va a hacer música a modo. Lo mismo que el fotógrafo. No, no va a hacerme una película a modo, lo llamo porque es un autor también. Y lo mismo hago con él, por ejemplo, Matías Barberis, que es con quien he trabajado por 18 años. Por ahí con el Roger también, que en paz descanse. Él se pone de acuerdo con el sonidista directo, no yo. Él habla desde el principio en tecnología porque está empezando a interpretar lo que yo voy a ir a filmar. Y lo mismo el músico. Si yo llamo a un músico no es porque me puede hacer un *jingle* ¿verdad?, un traje a la medida. Lo llamo porque el tipo es un autor, hace un tipo de música y pues yo no le voy a pedir a un cabrón que hace música deconstruida a que

me haga un jazz clásico pues es un sinsentido. No estoy llamando a un huesero, estoy llamando a un músico autor. Claro que eso genera un poco de angustia en los productores.

[TCG+00:48:00] Me decían: "¿oye, un poquito de melodía no podrá tener?" Decía, "pues es que sí, güey, pero si lo llamamos a él es porque él es lo que él hace". El relato tiene que ser importante y lo cinematográfico tiene que ser importante. No solo que lo que se diga sea cabrón, para eso hay textos, hay gente que sí defiende los derechos, que sí trabaja porque sea resarcida la justicia. Hay gente que hace ese trabajo. Alguien como yo, lo único que hace es una película. Entonces, el relato es muy importante, llega un momento en que eso es lo más importante y ahí hay un paso complejo porque el compromiso deja de ser con la realidad filmada.

[TCG+00:49:01] El único compromiso que uno puede asumir ahí es con la obra que se está editando o construyendo ¿no? Y eso, por supuesto que no gusta mucho. Pero, en ese momento, todo lo que se filmó, todas las razones por las cuales filmaste, yo creo que deben pasar a segundo plano. Lo que importa es que esa película se cuente. Por ejemplo, *La libertad del diablo* que tenía una estructura, fue complejo llegar a la estructura. Llegar una vez que se entendió fue fácil el montaje. Pero tenía que ver con lo único que tiene, es una estructura soportada en los procesos de duelo del ser humano. Las etapas de los duelos psicoanalíticos del ser humano.

Everardo González: Porque al no tener una progresión dentro del argumento o la trama, al no tener propiamente un desarrollo progresivo de los personajes se necesitaba, por lo menos, tener una progresión emocional. Y el proceso de un duelo es una progresión emocional.

[TCG+00:49:56] Entonces, eso otra vez le da referentes al editor. Y dices: "vamos a trabajar sobre cómo opera el proceso del duelo en un ser humano, occidental, si quieres. pues. Y, a partir de eso, vamos a ver en dónde cae la negación, en dónde va cayendo la aceptación, en dónde va cayendo el homenaje y en dónde va cayendo..."

Alejandra Sánchez: Va cayendo la furia.

Everardo González: Bueno, en dónde cae la furia y en dónde cae el perdón. Y en dónde cae el perdón que halla una mujer que dice que lo que sintió fue la compasión por aquellos que asesinaron a sus hijos. Entonces no es arbitrario, hay una estructura encontrada para que se pueda editar. Por ejemplo, este primer corte traía muchos más de estos materiales que había hecho María, pero lo que se ganaba era quizás una construcción más cinematográfica, como le gusta a la gente a la que no le gustan las películas de Coutinho, pero

perdía la fascinación que el rostro cubierto ofrecía. Entonces decidimos quitar casi el setenta por ciento de lo filmado.

[TCG+00:51:08]

Alejandra Sánchez: En eso que quedó fue interesante, Everardo, y quisiera, para cerrar, hablar un poco de estas imágenes que tienen representaciones o metáforas como la de las hormigas, la de las costureras, la del propio auto que se vuelve casi la metáfora de la película con estos lengüetazos así de fuego. ¿Dónde y cómo se construyeron? ¿Cuál fue su origen?

Everardo González: Pues mira, la maquila en México es uno más de esos espacios de la tragedia. Las costureras, no iba a filmar un espacio inmenso de maquiladoras, pero no deja de estar ya muy vinculado todo este tema de la maquila, las propias costureras, a la tragedia en México desde el terremoto del 85 hasta la desaparición forzada y los feminicidios en Juárez o en el país.

[TCG+00:52:02] Ya está muy de la mano. Las lenguas de fuego. Pues si te soy franco, solo pasamos y vimos un coche que estaba por ahí regado en Juárez y lo prendimos, pues, le echamos fuego. Fue un pedo, pero bueno, le echó fuego ahí así con molotov. Y pues resulta que el terreno tenía dueño y que el coche era suyo. Nosotros vimos un coche ahí abandonado y lo prendimos, ¿por qué?, porque de alguna manera hay algo que te dice que eso va a hacer crecer en el plano sonoro, en imagen, la narrativa, pues, ¿no?

Alejandra Sánchez: Mi pregunta es, está muy simpática la anécdota del coche prendido, pero estas elaboraciones son elaboraciones que, entiendo, están hechas a partir de este viaje y este inicio de proceso creativo, ¿no? O sea, no están diseñadas previas. No las tienes, ni el de las hormigas.

[TCG+00:53:02]

Everardo González: No.

Alejandra Sánchez: ¿No hay un diseño que digas: “bueno, busco una imagen que me lleve a poéticamente o representativamente...”?

Everardo González: No, por ejemplo, yo no di instrucciones de: “aquí bájate y filma hormigas”. Esas, por ejemplo, las hizo el otro fotógrafo.

Hablo yo con los dos fotógrafos que trabajaron en la película, Alberto Anaya y María Secco, y cada quien se lleva esa interpretación en la cabeza. Por ejemplo, no sé si tú te recordarás esa imagen de una troquilla, una troca que está enterrada ¿no?

Alejandra Sánchez: Que es un juguete.

Everardo González: Pues sí, hasta que lo ves como tres veces o dos veces, ¿no? Tienes un trébol como de este tamaño. No, no hay tréboles de ese pelo. Es un carrito enterrado, pero la imagen que da es un auto que está enterrado ahí desde hace mucho tiempo. Alguien tuvo un momento trágico dentro de ese auto. Al menos en la pantalla proyectada y en el tiempo en pantalla.

[ITCG+00:54:01] ¿Qué es eso? El que trae un lente, un buen lente, ve ese cochecito e interpreta lo que hablamos y dice: "mira ese auto". Bueno, yo me di cuenta hasta que estaba por el segundo corte que el coche no era coche, era un cochecito de juguete. Pero así más o menos funciona. Es él quien interpreta lo que yo le estoy diciendo. Quizás en algunas locaciones [...] decía: "bueno, aquí vamos a trabajar en esta locación". Pero quien interpretaba el cuadro, o sea, realmente el artífice de la imagen, pues es el fotógrafo.

Everardo González: Con una conversación.

Alejandra Sánchez: Instrucción previa.

Everardo González: Sí.

Alejandra Sánchez: Que tiene que ver con un pensamiento bien argumentado.

Everardo González: Sí, sí, sí.

Alejandra Sánchez: O bien, puesta la cámara donde tiene que estar en términos de...

Everardo González: Sí y también escuchando lo que les provoca. Por ejemplo, sobre todo en el caso del sonido, yo puedo pedir una construcción sonora, pero si el otro me dice: "¿por qué no intentamos construir qué pasa en las personas que ya no están aquí?, que ya habitan un limbo".

[ITCG+00:55:04] Porque eso es lo que pensábamos que era: una gente que vivió esa tragedia. No es cualquiera de nosotros. Ya no está aquí, está en un plano distinto. Yo no sé cómo lo va a lograr pero que se lleve esa instrucción en la cabeza o esa imagen, pues bueno, en ese concepto de lo límbico.

Alejandra Sánchez: De lo espectral casi.

Everardo González: De lo espectral. Pues lo pone a conectar neuronas ¿verdad? Y lo pone a trabajar más o menos así. Y es como yo trabajo. Por eso, procuro trabajar más o menos con los mismos, porque cuando he cambiado,

por ejemplo, hacerle entender a uno nuevo que no le voy a dar instrucciones precisas, que lo que le voy a soltar es un concepto y entonces él entenderá mucho. Así aprendí yo. Yo tuve un maestro de foto chingonsísimo que Érika seguramente recordará, que era [inaudible 00:56:00] que, por ejemplo, cuando hacia ejercicios de iluminación, pues no te decía en dónde iba el *key light* y el *field light* y el *back light* y la chingada.

[TCG+00:56:07] Te decía cómo se ilumina la habitación de un hombre solo. Ajá. Y entonces, por lo menos te hacía cuestionarte ¿cómo ilumino la habitación de un hombre solo?, ¿con qué se ilumina en la noche un hombre solo? Con la habitación de al lado encendida y la puerta entreabierta o con la lámpara de noche que podría ser lo más común. O es de aquellos de los que se duermen con el televisor encendido para que no pare el ruido. Y esa concepción de la imagen para mí es lo que es una maravilla. No es como en dónde poner la luz. Por supuesto, eso es técnica y es útil y se necesita, pero pues yo no le voy a decir al fotógrafo: "y esto tíramelo con un 70", si son güeyes que saben su negocio normalmente. Si de plano veo que está muy volado pues no.

[TCG+00:57:02] O por ejemplo, estas obsesiones previas de planificarlo todo tampoco funciona. Yo me acuerdo en *El Paso* que trabajé con Juan Hernández, que es muy buen fotógrafo español, pero traía todo este rollo de: "no vamos a usar ningún lente angular puro largo y la chingada". "Está bien". Llegas al lugar que no tiene planificación y todo es azaroso y cuando lo veía poniendo el angular porque si no, no filmaba, decía "ya estás rompiendo tus propios dogmas, cabrón ¿verdad?" No se puede tampoco todo así.

Alejandra Sánchez: [Inaudible 00:57:34] habría que preguntarle a Tatiana Huevo, porque parece que tiene como unas carpetas que son más meticulosas que la ficción.

Everardo González: Probable. Porque yo creo que cada uno tiene su estilo, sus modos y su idea de lo que es el documental; lo que es el cine, pues. Yo, pues ese es el método que trabajo. No creo en la planeación absoluta, a mí no me gusta.

[TCG+00:58:00] O sea, me gusta mucho la improvisación, quizás es como funciona el *free jazz* ¿verdad? Hay una estructura que alguien escribió pero después lo que el trombón llama, el contrabajo responde, ¿verdad? Y luego retoman otra vez la misma estructura, no importa. O sea, alguien escribió la pieza pero de ahí todo mundo va a empezar a jugar un poco con lo que interpreta. Por eso es colectivo, si no, no sé qué haga que queden mejor las películas. Pero así se la pasa bien el *crew*, yo creo. No va ahí a obedecer órdenes. Hasta ahora ¿no?

Alejandra Sánchez: Maestro, muchas gracias.

Everardo González: Bueno.

Alejandra Sánchez: Gracias, gracias ¿eh?

Everardo González: Que le sirva a la muchacha.

Voz masculina: Y claqueta final. Entrevista Everardo. Escena uno.

Alejandra Sánchez: Marca.

Voz masculina: Gracias.

[TCG+00:59:18]

[Fin de audio]

Anexo 4. Serie Documenta 22



Derivado de proyecto de investigación de esta tesis doctoral: El cine documental mexicano contemporáneo y las teorías dramáticas, el canal público y cultural de México, Canal 22, exhibió en cadena nacional con retrasmisión en los Estados Unidos el programa DOCUMENTA 22, serie de televisión de 7 programas de 26 a 30 minutos, dedicados al documental mexicano contemporáneo y a sus creadores, donde los documentalistas cuentan de su proceso técnico y creativo al momento de registrar la vida real.

▶ Ver en línea

Programa Documenta 22 con Everardo González

Link: <https://youtu.be/RyNrSiEEAFI>

▶ Ver en línea

Programa Documenta 22 con Gustavo Gamou

Link: <https://youtu.be/RDDrOiEU5Jw>

▶ Ver en línea

Programa Documenta 22 con José Antonio Cordero

Link: https://youtu.be/PAc085_5YIQ

▶ Ver en línea

Programa Documenta 22 con Maya Goded

Link: <https://youtu.be/fpgoMVYLNuo>

▶ Ver en línea

Programa Documenta 22 con Roberto Fiesco

Link: <https://youtu.be/W5sPyGM4djc>

▶ Ver en línea

Programa Documenta 22 con Tatiana Huezo

Link: https://youtu.be/mNzXa1n_3TM

▶ Ver en línea

Programa Documenta 22 con Alejandra Sánchez

Link: <https://youtu.be/ywB6HyINn2E>

