



# UNIVERSIDAD VILLA RICA

---

---

ESTUDIOS INCORPORADOS A LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

“PROYECTO DE REALIZACIÓN DEL  
DOCUMENTAL: LOS ACORDES DE LA CALLE”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN

PRESENTA:

JORGE ISRAEL CHI MARTÍNEZ

**Director de Tesina**  
LIC. ZULLY TOCAVÉN CONSTELA

**Revisor de Tesina**  
LIC. PATRICIA SEGURA BARRAGÁN

BOCA DEL RIO, VER.

2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 EL VIDEO DOCUMENTAL.....</b>	<b>10</b>
1.1 Hacia una definición de video documental.....	10
1.2 El documental digital.....	19
1.3 Historia del documental.....	23
1.4 Breve historia del cine documental en México.....	39
1.5 Tipos de documentales.....	56
<b>CAPÍTULO 2 LOS MÚSICOS CALLEJEROS DEL PUERTO DE VERACRUZ....</b>	<b>63</b>
2.1 Música popular en Veracruz. Identidad, origen e influencias.....	63
2.2 ¿Quiénes son los músicos callejeros veracruzanos?.....	73
<b>CAPITULO 3 PRODUCCIÓN DEL VIDEO-DOCUMENTAL LOS ACORDES DE LA CALLE.....</b>	<b>80</b>
3.1 Antecedentes.....	80
3.2 Sinopsis del proyecto.....	86
3.3 Memoria del procedimiento.....	89
3.3.1 Concepción de la idea y concepto.....	89
3.3.2 Observación de la realidad, “scouting” y análisis de las posibilidades de realización.....	91
3.3.3 Determinación de los recursos.....	94
3.3.4 Guión conductor.....	97
3.3.5 Grabación.....	101
3.3.6 Guión final.....	103
3.3.7 Proceso de pos producción.....	104
<b>CAPITULO 4 CONCLUSIONES GENERALES.....</b>	<b>107</b>
<b>ANEXO 1: Primeros cortometrajes documentales realizados en México.....</b>	<b>115</b>
<b>ANEXO 2: Filmografía de los hermanos Alva.....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXO 3: Guión de entrevista para los protagonistas del documental <i>Los Acordes de la Calle</i>.....</b>	<b>119</b>
<b>ANEXO 4: Copia en DVD del documental <i>Los Acordes de la Calle</i>.</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>123</b>

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la presente tesina se expondrán los antecedentes, los fundamentos teóricos y todas las condiciones bajo las cuales se llevó a cabo la producción de un video-documental titulado *Los acordes de la calle*.

Como introducción al tema, conviene aclarar que, en general, suele llamarse equivocadamente "documental" a muchas películas o grabaciones en video relacionadas con escenas familiares, acontecimientos significativos –bodas, bautizos, etc.- o viajes turísticos, cuando en realidad son sólo reportajes de algún suceso que ocurre sin la participación de quien está haciendo las tomas.

El verdadero documental es otra cosa. Para comenzar, puede abarcar un campo muy amplio, desde dar a conocer un oficio hasta presentar un suceso que conmueva a la sociedad en su conjunto, como las catástrofes naturales. Pero lo más importante es que siempre debe mantenerse fiel a una condición: dar a conocer los hechos apartándose de la ficción y de la fantasía.

Si un documento es un instrumento mediante el cual se prueba o demuestra algo, entonces el documental audiovisual vendría siendo el registro de un acontecimiento de la realidad, tomado en el momento en que ese hecho está ocurriendo, cuya temática es de interés general, y con cuya exhibición se pretende hacer constar precisamente eso que sucedió. Por eso es que no participan actores, aunque el documental pueda tener una línea argumental o narrativa.

Cualquier tema puede ser tratado desde el punto de vista del documental; lo que importa son la intencionalidad expresiva y el sentido estético. Biasutto (1994:142) sostiene que no debería vérselo como un género menor dentro del campo de la comunicación audiovisual, sino como un apasionante reto para la creatividad de cualquier cineasta, sea profesional o aficionado, pues se tiene que trabajar con una historia que ya existe, a partir de la cual el realizador llevará a cabo la narración del hecho de tal modo que llegue al espectador con una gran carga emotiva, didáctica, etc.

Hoy día, las enormes posibilidades que ofrece la grabación en video para reproducir la realidad abren las puertas del trabajo documental a todos aquellos interesados en contar lo real, pues este formato permite transmitir con facilidad toda clase de sentimientos y emociones gracias a las imágenes y sonidos fieles a la realidad. Además las múltiples opciones que ofrecen las nuevas tecnologías para producir y poner al alcance del público este tipo de obras ha hecho que el género haya experimentado un enorme crecimiento en los últimos años. No es nada raro que, a través de plataformas como Youtube, Yahoo! Video o Joost, por ejemplo, los internautas puedan compartir sus videos documentales y disfrutar de las obras de otros usuarios.

Sin embargo, y a pesar de lo anterior, hay algo que sigue siendo básico en el documental: la importancia que tiene el que el realizador encuentre una historia interesante para contar. El proceso de búsqueda y el hallazgo de una idea son la

causa frecuente y el punto de partida de una película documental. La idea original desencadena todo el proceso, puesto que el director reconoce cuándo un hecho de la realidad propone un relato o implica el desarrollo potencial de una historia. Si la idea original carece de esta facultad, no significa nada para el documentalista. Esto es fundamental porque, ante todo, un documental debe proponerse contar algo: una historia bien narrada, lo mejor articulada posible y, además, construida con elementos tomados directamente de la realidad.

Llegar a encontrar este punto de partida es vital para asegurar un buen comienzo en la realización de cualquier documental. En este caso, y partiendo de la intención general de contar la vida y el trabajo de los músicos callejeros del puerto de Veracruz, el director de *Los acordes de la calle* entró en contacto con Son Latinos, una agrupación musical con elevada calidad musical que, además, reunía dos requisitos indispensables: llevar a cabo la mayor parte de su trabajo en las calles del centro histórico y tener la disponibilidad y la accesibilidad para ser objeto de las entrevistas y los videos que conforman el hilo conductor del documental.

De esta manera se inició la aventura de planear y filmar este material audiovisual, el cual constituye un trabajo profesional realizado por un equipo de producción, integrado en su totalidad por estudiantes universitarios, quienes demostraron así su excelente formación y su experiencia práctica.

### **Justificación.**

Los seres humanos han tratado, desde tiempos muy remotos, de expresarse a través de diferentes medios para dar a conocer sus ideas y pensamientos. Para ello han creado diversos canales de comunicación y modos de expresión estéticos como la literatura, las artes plásticas y la música.

Suele decirse que los matices especiales que asumen las expresiones artísticas surgen como una respuesta a la dinámica social en la que un artista se desenvuelve; partiendo de esta idea, se puede considerar que el trabajo desarrollado por los artistas veracruzanos, desde la fundación de esta ciudad en el siglo XVI, ha reflejado de algún modo el pensar y sentir de la comunidad.

En ese sentido, esta tesina pretende abordar el tema del trabajo y la vida de los músicos callejeros de la zona conurbada de Veracruz-Boca del Río a través de un video-documental donde se presenten las vivencias y testimonios de Son Latinos. Se trata de un grupo musical que, si bien comienza a ser reconocido por el público que lo aplaude los fines de semana en sus presentaciones en el foro instalado en el callejón de Zamora, aún permanece en el anonimato dentro de los canales comerciales de la música que se escucha en la ciudad.

Por su estructura, el video-documental es un material audiovisual con valor periodístico, con una duración promedio que va desde los 5 hasta los 120 minutos (o más), a través del cual se da a conocer un tema en profundidad y que utiliza como recursos la entrevista, la nota informativa, el reportaje, etc. El primer paso para llevarlo a cabo es encontrar una historia que valga la pena contar con imágenes; para ello se requiere que el realizador haya desarrollado un punto de vista sobre el mundo que le rodea y haya reflexionado sobre lo que le toca vivir, ya que de esta manera plasmará en su documental su particular forma de mirar el mundo.

Así, el cine documental ha definido, desde sus inicios, su particular forma de mirar el mundo de lo real o, al menos, de lo que se denomina como real. El documentalista no trabaja con la objetividad o la verdad sino, más bien, con una perspectiva subjetiva sobre lo que documenta, de modo que el resultado constituye su opinión sobre el mundo y lo que en éste sucede.

Otro elemento que marca la diferencia entre el documental y la ficción es el guión. En el documental, y a diferencia de lo que ocurre cuando se filma una cinta de ficción, el guión nunca se dejará de escribir; es decir, es un guión abierto y tendrá muchas versiones que quizá vayan cambiando la visión del director hasta que se llegue a la etapa de la postproducción. Es por eso que para realizar *Los acordes de la calle* no se partió de una estructura prefijada, pues verdaderamente no se sabía qué pasaría con los protagonistas o qué se podía esperar de las entrevistas que se realizarían con ellos, y menos aún qué situaciones podrían presentarse al grabar su trabajo en la calle y en los autobuses urbanos, de manera que todo el proceso de producción constituyó un viaje de exploración para todo el equipo que colaboró en la realización del documental.

Un documentalista tiene a su disposición muchos elementos narrativos para contar su historia; pero lo más importante siempre será la manera en que este producto audiovisual refleja o expresa el lenguaje del autor. Guzmán, en su texto *El guión en el cine documental* (en red; disponible en <http://www.tipete.com/user-post/ebook-gratis/el-gui%C3%B3n-en-el-cine-documental-patricio-guzm%C3%A1n-pdfesp>), enumera algunos elementos narrativos que pueden ser esclarecedores al momento de narrar una historia documental, como los personajes, los sentimientos, las emociones, la acción, la descripción, la voz del narrador, la voz del autor, las entrevistas, las imágenes de archivo, las ilustraciones fijas, la música, el silencio, los efectos sonoros, la animación y los trucajes ópticos.

En *Los acordes de la calle*, dada la naturaleza del tema, se consideró más adecuado apostar por los personajes, las entrevistas, los sentimientos y emociones y, por supuesto, el sonido, por tratarse de un trabajo sobre música. El uso del video-documental como recurso comunicativo constituyó el género más apropiado para mostrar la figura y el entorno de los músicos que conforman Son Latinos, además de que puede ser un medio que permita, a través del audio, dar a

conocer la obra de este grupo, que fue elegido para protagonizar este documental por los siguientes puntos.

Primero, gracias a la disponibilidad que manifestaron por formar parte del proyecto, con el fin de apoyar a la producción y a la promoción cultural, y sin exigir una remuneración económica por su colaboración. Segundo, por el número de integrantes que conforman esta agrupación (en total 6), que además corresponden a diferentes edades, lugares de procedencia y niveles socio-económicos, lo que garantizaría la diversidad en sus opiniones y por ende, la pluralidad dentro del discurso del documental. Y tercero, que esta agrupación lleva a cabo su trabajo mayormente en las calles del centro histórico del puerto de Veracruz, escenario principal de *Los Acordes de la Calle*.

Asimismo se optó por el video-documental porque, considerando los temas que se pretendía tocar a lo largo de las grabaciones, la emoción jugaba un importante papel cuando se dejaba hablar a los propios músicos. En el documental la fuerza emotiva recae en los personajes reales, aquellos que no están representando un papel, sino que, por decirlo así, se representan a sí mismos. De ahí la necesidad de encontrar personajes comunicativos y que sean capaces de expresar sus sentimientos, ya que, si sólo se limitan a informar sobre lo que les ocurre u ocurrió, no se podrá traspasar al espectador la emoción que interesa resaltar en el relato.

Por ello, la presente tesina tuvo la finalidad de darles el micrófono a aquellos artistas callejeros que no han tenido la oportunidad de trascender en la industria de la música comercial; pero que, gracias a su carácter pintoresco y enorme sencillez, son conocidos por la sociedad y cuyo trabajo alimenta la riqueza cultural con la que cuenta Veracruz.

## **Objetivos.**

- **Objetivo general:**

Mostrar, a través de un video-documental, una perspectiva sobre el trabajo, vida, obra y situación social de algunos de los músicos callejeros del centro de la ciudad de Veracruz, retratando sus condiciones de vida, oportunidades de crecimiento y su rol ante la comunidad, considerándolos como parte de la cultura e identidad del puerto de Veracruz.

- **Objetivos específicos:**

- Explicar de manera detallada qué es un documental, así como sus características y sus diversas clasificaciones.
- Analizar los antecedentes históricos del documentalismo, con énfasis en su papel dentro de la historia del cine mexicano.
- Revisar algunos de los diferentes documentales que se han realizado sobre los músicos callejeros a nivel internacional.
- Planear la realización del video-documental a partir de la conformación de un equipo de producción y una agenda de trabajo.
- Elegir a los músicos que aparecerán en el documental y entrar en contacto con ellos para averiguar su disposición para colaborar y su disponibilidad para grabar.
- Llevar a cabo todo el proceso de producción del documental.
- Una vez producido el material documental, buscar canales para presentarlo al público con la intención de rescatar y reconocer el trabajo de aquellos músicos que por diversas razones no tienen acceso a los canales convencionales de la industria musical.

Así mismo, cabe señalar que en opinión del realizador de *Los Acordes de la Calle*, la importancia de llevar a cabo este proyecto radica en la necesidad de rescatar y reconocer el trabajo que llevan a cabo los músicos de la calle que laboran en el centro histórico del puerto de Veracruz, como un esfuerzo que impulse la producción del género cinematográfico documental en el estado de Veracruz y del país, así como la apertura de nuevos espacios y medios de comunicación y vinculación para aquellos músicos que pretenden dar a conocer su trabajo y sus vidas.

Por otra parte, este documental es importante ya que constituye (según la investigación de este proyecto) el primer largometraje documental producido en el puerto de Veracruz que aborda el tema de la música en la calle y a sus protagonistas, de tal suerte que el presente proyecto constituye un documento que da testimonio de muchos aspectos cotidianos de la vida en la actualidad, y de la vida de los músicos que hoy trabajan en las calles de la ciudad. Esta información será valorada dentro de algunas pocas décadas.

De esta forma se plantea la producción del documental *Los acordes de la Calle*. En los siguientes capítulos se presentará la memoria del procedimiento que se llevó a cabo para hacer posible el producto final que propone esta tesina.

Era pertinente en primer lugar, llevar a cabo una investigación histórica sobre las películas, directores, tipos y estilos que han definido el género documental cinematográfico, desde sus inicios hasta la actualidad dentro del cine mundial, poniendo cierto énfasis en la producción de cine documental dentro de la industria cinematográfica nacional.

En un segundo capítulo, se realizará un breve análisis sobre los músicos de la calle del centro histórico de Veracruz, la música popular que se escucha en las calles, los espacios disponibles y los permisos necesarios para tocar en las

calles y transporte público, así como algunas particularidades e impresiones sobre el trabajo de los músicos en las calles, producto de un proceso de observación llevado a cabo por el realizador.

Posteriormente, el tercer capítulo revelará de forma detallada todo el proceso de producción del producto final de esta tesina, el largometraje documental titulado *Los Acordes de la Calle*. En este especial capítulo, se mencionarán todos los aspectos considerados por el realizador y su equipo para la pre producción, producción y pos producción de este documental, que comprende desde la investigación del tema y sus antecedentes, hasta el montaje final de la película a través de un proceso de edición digital.

Por último, se presentarán las conclusiones generales de este proyecto, producto de la experiencia del realizador y su equipo.

## **CAPÍTULO 1**

### **EL VIDEO DOCUMENTAL**

#### **1.1 Hacia una definición de video documental**

Realidad es un concepto que, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en su 22ª ed. (en red; disponible en <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltObtenerHtml?LEMA=realidad&SUPIND=0&CAREX T=10000&NEDIC=No>), refiere a la existencia real y efectiva de algo. Es la verdad, lo que ocurre verdaderamente. Remite a lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico, ilusorio o ficticio.

En esta contraposición de conceptos se encuentra el día de hoy el cine: realidad contra ficción.

De forma más o menos generalizada, la producción cinematográfica mundial abarca una gran diversidad de temáticas, utilizando la ficción como el modo general de hacer películas. Sin embargo, hay que reconocer que, al menos

en un principio, el cine no fue concebido únicamente para contar historias dramatizadas. Al contrario, en sus inicios, el cine reproducía imágenes que correspondían a las escenas de la vida cotidiana de los hombres y su interacción con la naturaleza, la sociedad y su espacio.

El primer ejemplo de la lista debería ser el filme *La salida de la fábrica Lumière en Lyon (La sortie de l'usine Lumière à Lyon)* de los hermanos Auguste y Louis Lumière, creadores del cinematógrafo y del cine tal y como se les conoce en el presente; ellos, la noche del 25 de diciembre de 1895 -previa exhibición experimental en la sede de la Sociedad de Apoyo a la Industria Nacional-, presentaron ante un pequeño público, en uno de los salones del Grand Café de la Place de l'Opera, en París, una escena de no más de un minuto de duración donde se observaba la salida de los trabajadores de la fábrica de materiales fotográficos que era propiedad de quienes han sido considerados como los padres de la cinematografía.

Con un argumento que se define en el título, y constando de una sola toma, la importancia de este material reside en ser considerada como la primera cinta con fines comerciales, exhibida para un público dispuesto a pagar por ver una película filmada y no dibujada o consistente en fotografías de movimientos montadas en ciclos cuya duración estaba limitada por el diámetro del cilindro rotativo. Empero, cabría señalar que el aparato de los Lumière no permitía una filmación móvil, lo que a lo largo de la película se reflejaba como la limitación a un solo plano.

A pesar de la novedad que representaba, la proyección de esa primera película documental creada por medio del sistema patentado por los Lumière, consistente en un aparato que servía para obtener y proyectar imágenes cronofotográficas, fue un suceso poco menos que ignorado por la prensa; sólo tres periódicos mencionaron el evento y coincidieron en considerarlo como mera

curiosidad científica. De hecho, la cronofotografía había sido definida en el Congreso Internacional de Fotografía de 1889, celebrado en París, como el conjunto de investigaciones científicas referentes a los desplazamientos del hombre y de los cuadrúpedos, al vuelo de las aves y de los insectos y al movimiento de los peces, incluso a la caída y las vibraciones de los cuerpos inanimados. Sin embargo, en realidad significaba mucho más que ese conjunto de investigaciones, pues sus hallazgos técnicos, ordenados en dos ejes interdependientes -análisis del movimiento en instantáneas sucesivas y su reconstrucción por el encadenamiento de las mismas-, precederían al advenimiento de la cinematografía.

Así, señala Frutos Esteban (2008:9), al valorar la relación que se establece entre la cronofotografía y la cinematografía conviene aclarar que se distinguen, más que técnicamente, por una diferente actitud comunicativa. Ambas prácticas estaban unidas por su pretensión de representar el movimiento, y separadas por la motivación y las expectativas con las que se animaron a conseguirlo. Fue Pierre-Jules-Cesar Janssen, inventor de uno de los sistemas de registro cronofotográfico más conocidos (el revólver fotográfico), quien trató de matizar este asunto al proponer una denominación para cada una de esas dos actitudes. Al referirse a la proyección de los Lumière sugería llamarla "fotografía animada", o sea, reproducción de escenas cinéticas con fines espectaculares, para diferenciarla de lo que él consideraba como "fotografía analítica de los movimientos", es decir, el uso científico de la cronofotografía. De este modo se distinguía claramente entre las dos opciones a partir de su diferente disposición comunicativa hacia el medio: la cronofotografía tendría unas motivaciones científicas y unas expectativas pedagógicas, mientras que la cinematografía se orientaba más hacia usos comerciales y espectaculares.

Volviendo a *La salida de la fábrica Lumière en Lyon*, hay que señalar que, en sentido estricto, esta película no era el primer filme de la historia que captaba

una escena cotidiana de la sociedad del siglo XIX. Un inventor francés llamado Louis Aimé Augustin Le Prince se había adelantado a los Lumière el 14 de octubre de 1888, cuando filmó una toma de 2 segundos titulada *Escena del jardín de Roundhay (Roundhay Garden Scene)*, realizada en Inglaterra, donde aparecían su hijo, sus suegros y una amiga de la familia. Ésta es considerada por muchos como la primera película de la historia, además de ser la más corta; y su valor documental se puede comparar con la segunda película de la historia, también de Le Prince, llamada *Tráfico cruzando el puente de Leeds (Traffic Crossing Leeds Bridge)*, filmada también en octubre de 1888.

Entre 1886 y 1888, explica Rodríguez Bermúdez (2007:42), Le Prince produjo un aparato de 16 lentes; patentó un instrumento para proyectar y otro para fotografiar, así como una auténtica cámara cinematográfica; hizo trabajo con película y comenzó a construir un aparato que preveía el film perforado y la cruz de Malta<sup>1</sup>. También realizó en 1890 una serie de vistas de París, que inclusive proyectó ante el público. No obstante, es curioso cómo ha quedado un tanto desplazado a pesar de sus aportaciones cinematográficas, aun cuando algunos autores lo ubican como el verdadero padre del cine al dejar testimonio de la actividad humana en los dos cortísimos filmes ya mencionados. Este rezago quizás se deba a la corta duración que ambas películas tienen con respecto a otros filmes de los Lumière como *La llegada de un tren (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895)* o *La comida del bebé (Le repas de bébé, 1895)*, etc.; o

---

<sup>1</sup> Uno de los principios básicos que permitieron la proyección cinematográfica, es una pieza situada junto al bucle inferior de la película y que permite el paso de la misma por el interior de la cámara o proyector. Se trata de un mecanismo de transporte que, conectado a un rodillo dentado conocido como "rodillo de cruz de Malta", hace que cada fotograma se detenga 1/24 de segundo delante del chorro de luz para luego ser arrastrado y dejar paso a otro; en el mismo eje de la cruz gira un rodillo dentado cuyos dientes penetran en las perforaciones de la cinta y se encargan de arrastrarla. La cruz es accionada por un disco que gira sin parar, dotado de una espiga excéntrica en una de sus caras.

Da igual que al principio este mecanismo fuera accionado a mano por el operador o que ahora sea un motor el que lo acciona, porque el mecanismo sigue siendo el mismo. No hace mucho que han comenzado a aparecer proyectores electrónicos sin mecanismo de cruz de Malta, pero todavía no están muy extendidos.

muy probablemente se debe a que estas últimas fueron filmadas con el cinematógrafo, a diferencia de las películas de Le Prince. Otro factor que, con seguridad, ha influido para que este inventor suela pasar desapercibido cuando se habla de los orígenes del cine es el hecho de que desapareció misteriosamente cuando viajaba en tren de Dijon a París en 1890.

De cualquier forma, todos estos filmes constituían una serie de cortos que, de manera muy modesta, parecían preparar una autopista dentro de la cinematografía con destino a la construcción de uno de los géneros más libres, humanos y enriquecedores a nivel personal dentro de las artes cinematográficas; un género que grandes cineastas a lo largo de la historia han ido enriqueciendo, buscando plasmar con honradez, ética y objetividad, simplemente la realidad: el documental.

Antes de continuar, es preciso apuntar el enorme debate que existe en torno a la objetividad (o mejor dicho subjetividad) de la producción de los documentales que se ven en el cine y la televisión en la actualidad, sobre todo en aquellos que tratan temáticas de tipo social y político. Sobre esto, el director de cine documental y realizador de televisión catalán Llorenç Soler, citado en el libro *La producción de documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión* (Francés i Domenec, 2003:7), comenta que “*el documental se debate hoy entre el ser y el no ser. Entre la objetividad y la pasión. Entre lo real y lo imaginado. Entre la verdad y el engaño*”. Pero, para empezar a entender la naturaleza de esta pugna de sentidos del documental, es necesario definir este género cinematográfico y sus características.

Haciendo referencia nuevamente al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (en red, disponible en [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=documental](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=documental)), en él se encuentra una primera y básica definición de documental: “*Dicho de una película cinematográfica o de un*

*programa televisivo: que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad”.*

Esta definición aporta una idea general sobre este género cinematográfico; de la misma forma, apunta su existencia dentro de la televisión, plataforma donde también se proyectan las películas documentales y de la cual se hablará más adelante.

La dificultad para dar una definición de "documental" estriba en que dentro del término habitan enfoques y temáticas muy distintos; por eso Carlos Mendoza, en sus *Apuntes para un método de cine documental* (citado en Paniagua Ramírez, 2007:21), indica lo siguiente:

"Según Lindsay Anderson, el documental es *"una forma que enfatiza las relaciones sociales"*, para Grierson es *"crear una interpretación de la vida"*; Paul Rotha coincide en que se trata de una interpretación, pero *"de sentimientos y pensamientos filosóficos"*; para Jean Rouch se trata de *"la historia cotidiana porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo"*. El catálogo de citas podría extenderse aparatosamente. Queda claro, sin embargo, que intentar amarrar en una sola alcayata todas esas definiciones, y los estilos de trabajo que laten tras ellas, es tarea de locos".

Otra definición la brinda Miquel Francés i Domenec (2003:223), profesor de la Universidad de Valencia en el área de Comunicación Audiovisual, quien dice que *"el documental o documentary es el género de cine o televisión donde se narra de manera omnisciente un suceso o una historia en torno a un tema con carácter divulgativo"*. En esta definición resaltan el concepto omnisciente -como un modo de la narrativa del documental- y la temática que, como apunta el autor, debe ser de carácter divulgativo; esto, puesto en otras palabras, se refiere a que debe tratar temas que sean de interés general. Además, Francés i Domenec (2003:19) hace una breve explicación sobre el origen del término "documental":

"El término inglés *documentary* es usado por primera vez de la mano de John Grierson, iniciador del movimiento documentalista inglés a principio de los años 20. La terminología viene a partir de la palabra francesa *documentaire*, utilizada hasta

entonces para referirse a los films de viajes. El término latino es *documentum* y desprende una serie de acepciones en relación con la recopilación de materiales o documentos escritos, sonoros o de imágenes”.

Con una visión diferente, más educativa, el pedagogo, antropólogo y especialista en educación y comunicación creativa Enrique Martínez-Salanova Sánchez (en red; disponible en <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinedocumental.htm>) considera lo siguiente:

“El documental es un cine eminentemente didáctico, que ha pasado por todas las vicisitudes y encuentros positivos de la historia del cine [...]. El documental es cine realizado sobre la base de materiales tomados de la realidad. La organización y estructura de imágenes, sonidos (textos y entrevistas) según el punto de vista del autor determina el tipo de documental”.

En efecto, algunos tipos de documentales pueden tener un carácter mayormente didáctico y formativo, más que informativo. Tal es el caso de aquellos documentales hechos para televisión sobre temas de ciencias, naturaleza, historia, etc., que predominan en canales especializados como Discovery, National Geographic, The History Channel, A&E Mundo o las cadenas de la BBC, por mencionar algunos. Más adelante se hablará de éstos.

Por su parte, el montador y director de documentales Michael Rabiger (2004:3) expone de manera sencilla, en su libro *Tratado de dirección de documentales*, un concepto más de documental:

“El documental es ese extraño medio en el que una persona corriente se implica en un tema determinado y lo usa para agitar la conciencia social. Aunque el documental como tal ha evolucionado constantemente desde su nacimiento, hay un núcleo irrenunciable en el centro del espíritu del documental: que el documental explora los misterios del comportamiento de gente real en situaciones reales”.

El documentalista catalán Llorenç Soler (citado en Francés i Domenech, 2003:7-9) también reflexiona sobre el concepto de documental y aclara, además, lo que no es un documental:

“El documental, género basado en la realidad, en lo que existe y es, en lo que se ve y se toca; la esencia del género constituye una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad. Un documental jamás será, ni debemos pretenderlo, una obra redonda, intocable. Un documental es un trabajo indeciso, trémulo, contradictorio, seguramente plagado de errores, sobre una realidad. Pero esto mismo es lo estimulante: el camino que debemos seguir hasta lograr el mayor grado de aproximación a esta realidad. Un documental es, en definitiva, un trozo de un camino”.

Llegado este punto, es necesario aclarar que el documental no es producto de la casualidad; su realización es controlada desde el punto de vista teórico, pues para llegar a él *"se han repasado todos los datos que se ofrecen y cada fase es consecutiva a la anterior. De esta forma, la toma de datos no puede hacerse desde el vacío teórico, sino que es parte de un diseño específico de investigación"* (Grau Rebollo, 2002:156) y está regulada por ciertas convenciones.

Toda esta serie de concepciones sobre el término “documental” ofrecen una variedad de visiones sobre su naturaleza, características, plataformas, temáticas y alcance. A partir de estas definiciones, y para los fines del presente trabajo, se puede considerar al documental como un género cinematográfico y televisivo que aborda temas de la naturaleza, la humanidad y las ciencias bajo el tratamiento de la no ficción, a partir de representaciones gráficas y sonoras de la realidad.

Sin embargo, cabría señalar que la definición del documental como "no ficción" es discutible, como lo explica Loizos (citado en Paniagua Ramírez, 2007:23):

"La línea entre el documental y la ficción es tenue. Ambos son creados mediante edición y selección. Ambos, a sabiendas o no, implican un punto de vista. Entonces el problema es la turbulenta relación entre diversos elementos: primero, la situación del mundo real, esto es, lo que sea que haya ocurrido frente a la cámara (el *"evento profílmico"* según la terminología de la teoría cinematográfica); segundo, películas, como documentos o texto, que llevan consigo las marcas de su construcción; tercero, las ideologías e intereses de sus realizadores; y cuarto, las ideologías e intereses que influyen en la forma en que la audiencia las ve. Alguna vez los realizadores desearon que un buen documental diera cuenta de una situación del mundo real, pero ahora la mayoría tiene la certeza de que tal objetivo no puede lograrse fácilmente...".

Siguiendo esta línea, Eileen McGarry (citada en Kaplan, 1998:230) destaca, al hablar del realismo documental y el cine de mujeres, que la realidad, mucho antes de que el cineasta llegue a la escena, ya está codificada, *"primero en la infraestructura de la formación social (la práctica económica humana) y, segundo, por la superestructura de la política y la ideología"*. Para ella el cineasta *"no aborda la realidad, sino lo que ha pasado a ser el hecho profílmico: lo que existe y sucede delante de la cámara"*; y explica que ignorar *"de qué manera cifran el hecho profílmico la ideología dominante y las tradiciones cinematográficas es ocultar que la presencia de los trabajadores del cine y las demandas del equipamiento seleccionan y alteran la realidad"*.

Así, el documental puede terminar siendo tan "narrativo" como cualquier película de ficción, si bien en esta última el grado de control que ejerce el director suele ser mayor que en el documental, si bien esto depende del proyecto del que se trate, pues en algunos casos el propio cineasta no tiene idea de cómo van a terminar las cosas que está filmando.

Otra precisión tiene que ver con la distinción que Oubiña (2007:11) hace entre *cine documentalista*, que trabaja a partir de material documental, y *cine documentalizado*, el que adopta una estética propia del documental. Desde esta perspectiva, señala puede haber ficción que parezca documental y documentales que se vean como ficción, así como filmes en los cuales no se sepa bien dónde termina el registro y comienza la puesta en escena y unos más en que los datos de la realidad y lo inventado sean, a menudo, indiscernibles.

Además hay que comentar algo importante. Para la realización de este proyecto de tesina se ha antepuesto el término "video-documental" como si éste se tratase de algo completamente distinto al concepto de "documental" que se ha venido explicando en esta primera parte. Hay que apuntar que, en esencia, ambos términos se refieren a lo mismo. Sólo se ha utilizado la palabra "video" como un

prefijo, por hacer referencia al formato en el que será grabado, post-producido y entregado el trabajo de documental que se propone llevar a cabo.

## **1.2 El documental digital.**

Si bien es cierto que desde el principio de este texto se ha manejado la explicación de lo que es un documental, tomándolo desde el enfoque de la cinematografía, hoy hablar de documentales grabados (es decir, no filmados) en video es una realidad.

El género documental se ha beneficiado con las evoluciones tecnológicas, en particular con las cámaras de filmar y los equipos de sonido portátiles de la década de los sesenta; y este beneficio reside sobre todo en la diversidad de las formas fílmicas que fueron apareciendo y en el aumento de los temas a tratar. Si se tienen en cuenta los principios que identifican al género (el registro "*in loco*" de la vida de las personas y acontecimientos del mundo; la obligación de abordar los temas a partir de un determinado punto de vista; y la presentación creativas del material), nada impide que el documental se realice en soporte digital.

Como ha señalado el cineasta y documentalista iraní Abbas Kiarostami (citado en Elena, 2002:250) al hablar de las limitaciones del dispositivo cinematográfico convencional para reflejar la realidad, "*el cine nunca logra restituir más que una parte, más o menos importante, de lo que se registra*". En este sentido, el trabajo con video digital permite aproximarse, en alguna medida, al sueño de libertad en la filmación de la realidad, que es lo más importante cuando se trata de un documental

Así, el desarrollo tecnológico y la miniaturización de las cámaras y circuitos integrados han permitido abrir nuevas puertas y mayores oportunidades a los

cineastas que buscan en la producción de documentales su vehículo para la expresión, ofreciéndoles una mayor libertad, movilidad y ligereza para llevar a cabo sus proyectos, ya que las cámaras de video semi y/o profesionales cuentan con sofisticados lentes, sistemas de grabación de sonido integrados, filtros, etc., y un sinnúmero de herramientas que facilitan el trabajo y abaratan costos de producción.

Otra ventaja que ofrece el video es la variedad de formatos que existen para las capturas. Hoy se pueden utilizar desde los más sencillos, como es el caso del VHS o Beta, hasta los últimos formatos digitales como MiniDV o BetacamDigital. La posibilidad de utilizar el video para producir películas obtuvo un buen recibimiento entre los cineastas especializados en el género documental.

El documental digital, con soporte en CD-Rom o DVD, proporciona, pues, indiscutibles ventajas. La abolición del soporte analógico y su cambio paulatino por el soporte digital hacen cambiar muchos de los planteamientos e ideas del documental tradicional, convirtiéndolo en una nueva fuente de comunicación e información.

Hay que destacar que, en cuanto a la producción, hacer un documental en soporte digital es muy distinto a realizarlo con los medios tradicionales, pues en el primer caso ahora se utilizan los mismos recursos que para la producción multimedia. Además el autor del documental digital tiene que planificar de acuerdo con sistemas diferentes, lenguajes y métodos narrativos nuevos y sin explorar, prefiriendo situaciones y vínculos que el espectador-usuario utilizará posteriormente con entera libertad. La narrativa analógica, lineal, suele ser sustituida por una forma expresiva y perceptiva digital y, por lo tanto, interactiva (Martínez-Salanova Sánchez, 2008:238).

A raíz de la comercialización de *camcorders* (o videocámaras) de costo más o menos accesible, una nueva oleada de directores se ha aventurado a hacer

documentales en diversos formatos de video. Y aún cuando hay quienes tienen acceso a trabajar con 35 mm, el uso del video salta como la mejor alternativa, ya que, en primer lugar, la cámara de video no es tan pesada ni difícil de manejar como la cámara de cine; y en segundo lugar, el video puede ser transferido al celuloide de 35 mm después de que el material haya sido grabado, incluso pos producido.

Sobre esto, el director de documentales Michael Rabiger (2004:15) opina:

“Personalmente, me preocupa poco trabajar en cine o en video. Sé que obtengo una mayor calidad de imagen con el celuloide, pero, por el contra, estoy entonces constantemente preocupado por la cantidad de película que gasto. El equipo de cine es hoy día más grande, engorroso y no tan fiable como el de vídeo, y el montaje en vídeo de una película filmada en celuloide ha devenido universal. *Hoop Dreams* (Steve James, 1994) fue de hecho grabada filmada en Betacam SP y luego transferida a su formato final de 35 mm para su estreno. *Buena Vista Social Club* (1999) de Wim Wenders fue grabado en toda una variedad de formatos de vídeo. Fue luego transferido a 35 mm y tuvo un enorme éxito comercial en salas. Pero dudo que al público en los cines le preocupara cuál fue su formato original”.

Además revela el papel que el video digital en Alta Definición, o HD por sus iniciales en inglés (*High Definition*), ofrece para la producción de películas: “*El video de alta definición está llenando los huecos que todavía existían entre un formato y otro, y algunos directores reconocidos han rodado sus últimas películas con él. George Lucas, tras rodar Star Wars: Episodio II (2002) dijo en una entrevista: -Cambia tu forma de crear en muchos niveles... estoy rendido al digital. No me imagino volviendo atrás...*”.

Esta nueva era digital permite, en efecto, el desarrollo del documental. El desarrollo de la tecnología digital se ha posicionado en un momento donde surge, como si se tratase de una paradoja en la historia del cine, un nuevo concepto en inglés: “*Filmless filmmaking*”, que explica lo maravilloso del uso del video digital para hacer películas; a modo de traducción, significa que ya no es necesario tener película (35 mm, 16 mm, Super16 mm, etc.) para hacer una película.

Sobre las ventajas de la aplicación de la tecnología digital al trabajo del cine documental, Martínez-Salanova Sánchez (en red; disponible en <http://www.uh-u.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentactual.html>) expone las siguientes consideraciones:

“La tecnología digital abre los campos al documentalista, tanto en la búsqueda de información como en el acceso a nuevas fuentes, bases de datos y al almacenamiento de la información. Otra ventaja está dada en la vertiginosidad con la que avanza la calidad y perfección de las cámaras y de sus procedimientos, que facilitan la filmación y eliminan la posible interferencia con la realidad al reducirse el tamaño de las cámaras, con posibilidad de ocultarlas en lugares inverosímiles. La filmación se optimiza en el mismo lugar de los hechos sin necesidad de esperar al revelado, se puede montar en lugares reducidos y por procedimientos mucho más baratos y recibe, en fin, todas las facilidades que puede aportar la tecnología digital. La nueva tecnología, al hacer más fácil y barata la filmación da la posibilidad de hacer más cine, y por lo tanto cine de autor, «documental de autor», que hasta hoy día consiste en mostrar cualquier actividad humana, por simple que sea, pero siempre bajo el punto de vista personal del cineasta”.

Por otra parte, Francés i Domenech (2003:173) hace una valoración mucho más global sobre la tecnología digital, su valor como unificadora de multimedia y el papel que tiene el documental en esta nueva plataforma:

“La digitalización ha propiciado la reducción a un solo código de las diferentes codificaciones y lenguajes clásicos. Con eso, la complejidad productiva de las industrias culturales ha sido muy beneficiada. Todos los códigos aurales, visuales o textuales quedan reducidos a un único mecanismo numérico de codificación binaria, lo que facilitará enormemente al productor el trabajo de edición y difusión. Además, este nuevo marco que ha integrado tecnologías también acabará integrando, mediante un mismo canal o red de distribución, todo un conjunto de medios audiovisuales que se habían desarrollado y consumido por separado. La radio, la prensa y el resto de publicaciones escritas, el cine, la fotografía, la televisión, el multimedia, etc., fluctuarán por un mismo conducto, generando un panorama multimediático y de interacción de posibilidades infinitas. La tecnología digital no nos ha de deslumbrar. La demanda de contenidos culturales y de ocio está creciendo exponencialmente por la gran facilidad de acceso y la versatilidad de los nuevos soportes digitales. La producción de documentales en este nuevo marco es indispensable”.

En este sentido, el video es la mejor plataforma para producir documentales en la actualidad.

### 1.3. Historia del documental.

La historia del documental empieza oficialmente con los filmes de Le Prince y los hermanos Lumière de los cuales se habló anteriormente. Sobre todo son los Lumière quienes se encargan de mandar a diversas partes del mundo cámaras y personal entrenado para documentar gobernantes, fiestas, paisajes, etc. Entre los ejemplos de estas producciones Lumière se encuentran: *La llegada de los toreros* (*Arrivée des toréadors*), filmado en España, la coronación de Nicolás II (*Couronnement du Tzar*) en Rusia, y las carreras de Melbourne (*Les courses*) en Australia.

Otro de los primeros filmes de carácter documental fue realizado hacia 1898, cuando una expedición al Estrecho de Torres permitió a Alfred Cort Haddon recopilar abundante metraje relacionado con el trabajo de campo de los antropólogos sociales, que recurren a la imagen a través del documental para dar cuenta de hechos significativos observados durante sus investigaciones. Esta vertiente ha sido muy desarrollada porque, como señala Carmen Guarini (citada en Paniagua Ramírez, 2007:18), *"la cámara cinematográfica tiene la capacidad de situarnos frente al mundo tal como es. Esta condición de realidad del cine, especialmente el documental, tiene su base en la creencia generalizada de que la visión directa de las cosas nos permite captarlas realmente, cuando lo cierto es que la visión humana no es una mera función orgánica"*.

Más adelante, algunas otras empresas productoras de otros países se centraron en la realización de filmes que fueron bautizados con el concepto francés *"documentaire"*, también conocidos como *"actualités"* o *"travelongues"*. Éstos consistían en películas que trataban temas de interés general (con noticieros en cine), el folklore, los viajes y algunos acontecimientos sociales trascendentales.

También surge el interés por el estudio etnográfico y antropológico a través del cine, con filmes como *La danza del águila* (*The Eagle Dance*, 1898) o *La danza del cetno* (*Wanda Dance*, 1898), ambas de Thomas Alva Edison, grabadas en Estados Unidos con el quinetoscopio, invención del propio Edison, en 1891.

Otras películas de carácter etnográfico realizadas a principio del siglo XX tratan sobre la expedición a Alaska, en 1909, del museo de Carnegie; y la de Herbert Pointing sobre el viaje del capitán Scott, llamada *Scott en la Antártida*, en 1913. *En la tierra de los cazadores de cabezas* (1914), de Edward S. Curtis, es otra película importante de esta corriente y habla sobre la vida de los indios kwaiuti al nordeste del Pacífico.

Por otra parte, otro antecedente importante refiere a la cobertura que el cine dio al desarrollo de la 1ª Guerra Mundial. El cine se había convertido en el medio informativo y propagandístico que servía como conexión entre gobiernos y la sociedad. Estos filmes se entregaban en forma de “noticiarios” en las salas de proyección. En ellos se observaban, de manera muy regular, el avance de las tropas, el poderío y maquinaria militar de quien filmaba; también se exaltaban valores como la unidad y el patriotismo, etc. Aunque la objetividad de su información puede cuestionarse, las imágenes que manejaban eran extraídas de la realidad; de ahí que sean considerados como antecedentes del documental.

Al respecto de ello, Rabiger (2004:21) se cuestiona: “¿*Son películas los noticiarios? Ciertamente son documentos, pero al ser episódicos y fragmentados, carecen de una visión en conjunto. El material se centra en los hechos en sí, pero descuida los significados implícitos a tales sucesos y su relación con un contexto general*”.

Todos estos antecedentes muestran el curso que tendría el documental en su futuro; pero su consolidación como género no se dio sino hasta la década de

1920. Como ya se había mencionado, fue el escocés John Grierson quien dio el nombre al género cuando, en una crítica de la película de Robert Flaherty, *Moana* (1926), expresó que la película tenía “*intención documental*” (Tijeras, en red; disponible en [http://www.imcine.gob.mx/html/boletin\\_informativo/boletin\\_06/pdf/PonenciaRamonTijeras.pdf](http://www.imcine.gob.mx/html/boletin_informativo/boletin_06/pdf/PonenciaRamonTijeras.pdf)). Flaherty, que era un experimentado explorador y especialista en los trabajos de prospección de minas, se embarcó en una búsqueda de posibles yacimientos de hierro en la Bahía de Hudson, al norte del Quebec, Canadá. En el año de 1913, en una de sus expediciones llevó consigo una cámara de cine, que utilizó para filmar aspectos de la vida de los esquimales que viven en dicha zona. El trabajo de producción de este material lo apasionó a tal grado que fue dejando a un lado su profesión como explorador de minas y, a lo largo de algunos años, siguió a Nanook, quien es el patriarca de la familia protagonista del filme.

Flaherty transportó todo el material grabado a Toronto para empezar el trabajo de montaje; pero accidentalmente prendió fuego a casi 10,000 metros de negativo del filme, lo cual le obligó a regresar una vez más con Nanook y su familia. Es en este segundo contacto que Flaherty, quien ya resultaba familiar para Nanook y los suyos, logró captar imágenes donde a la familia no parece importarle la presencia de la cámara, dándole más realismo a lo que sucede en el filme (Bensalah, 2005:47). Esta película antropológica, ejemplo de etnoficción, estuvo lista en 1922 bajo el título *Nanook el esquimal (Nanook of the North)* y es considerada el primer documental de la historia; y a Flaherty, por este filme, se le considera como el padre del género.

Para Flaherty, el documental no representaba la realidad como en un espejo, sino más bien como forma de interrelacionar las imágenes obtenidas dándoles un nuevo significado que tuviera una finalidad pedagógica. Con sus trabajos, él consolidó una manera de ver y narrar a través del cine (Martínez-Salanova Sánchez, 2008:237).

Por otra parte, *Moana*, la segunda película de Flaherty, tiene una gran aportación desde el punto de vista técnico -a pesar de haber sido un fracaso taquillero-, ya que es el primer documental que utiliza equipamiento óptico con una distancia focal larga con el fin de captar imágenes lejanas y convertirlas en planos medios o cortos (en red; disponible en <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?-NotaID=6521>). Desde entonces, el teleobjetivo siempre ha sido un elemento imprescindible en el rodaje de documentales, sobre todo de naturaleza, pues es la única forma de acceder a las escenas de la vida sin ser observados. Otra de las aportaciones del teleobjetivo es la agrupación visual de los diferentes elementos que participan en un espacio escénico.

Después de *Nanook el esquimal*, otros directores como Merian Cooper, Martin y Osa Johnson, Ernest Schoedsack y Leon Poirier realizaron documentales de naturaleza y antropología social en países como Estados Unidos y Francia. Pero sería hasta la aparición del fenómeno televisivo que se propiciaría la producción de documentales antropológicos, los cuales aprovechaban este medio por su alta rentabilidad y seguían los fundamentos impuestos por Flaherty: el uso de actores naturales, la reproducción para la cámara de sus labores y el montaje rítmico de las escenas con fuerte valor plástico (Coira Nieto, 2004:35).

Otro pionero del género documental fue Denis Arkadievich Kaufman, mejor conocido como Dziga Vertov. Este director ruso desarrolló las bases de un nuevo "subgénero" del documental: el documental ideológico (Alonso Urones y Guardia, 2006:34), con *El hombre de la cámara* (1929). Vertov realizó su trabajo en los tiempos en que Lenin nacionalizaba la industria cinematográfica, dando paso a la creación de una escuela de la que Vertov formó parte junto con directores como Eisenstein y Dovzhenko; pero, a diferencia de estos últimos, Vertov mantuvo una oposición a toda forma dramática o de ficción, y consideraba primero que el cine debía quedar libre de ligaduras y de costumbres burguesas, como la historia dramática o los placeres de la representación teatral.

La teoría cinematográfica de Vertov ha sido designada como *Cine-Ojo* porque consideraba, como señala (Konigsberg, 2004:114), que “*la cámara era como los ojos de una persona, con su capacidad para moverse de un sitio a otro y para descubrir los elementos importantes en cada situación. Pero el Cine-Ojo también era más flexible que el ojo humano: podía penetrar en la verdad de las cosas y hacer más evidente la verdad*” a través de diferentes técnicas como el cambio de los ángulos, la manipulación de las velocidades, la inversión del movimiento, el congelamiento o descomposición de la imagen, etc.

Durante su carrera Vertov realizó varias películas importantes, siendo la primera *El aniversario de la Revolución (Godovshina Revolutsiya, 1918)*, sobre las luchas de la revolución de 1917 en Rusia, considerada como el punto de partida de una serie de noticiarios para el cine llamada *Cine Verdad (Kino Pravda, 1922-1925)*, que intentaba informar sobre el desarrollo de la revolución soviética, exaltando la necesidad de seguir en la batalla (Paniagua Ramírez, 2007:40). En este filme se observan imágenes cotidianas de la vida en las fábricas, las escuelas, en las calles, etc. En fin, representa un acercamiento a las realidades de la sociedad, lo cual persiste hasta el día de hoy en los documentales que tratan temáticas sociales.

Las contribuciones de Vertov al documental son significativas. Vertov tenía la idea de que el cine servía para descifrar la vida y ayudar a los espectadores a comprender cómo es la realidad; para alcanzar este objetivo era necesario ordenar los elementos de la mejor manera a través del montaje. Se considera que Vertov tuvo éxito en la medida en que eran presentados el realismo, la cotidianeidad y la proximidad de las cosas en cada una de sus obras.

Entre las aportaciones que Vertov dejaría para el documental destaca el uso de diagramas animados, como los utilizados en *Tres cantos a Lenin (Tri Presni o Lenin de 1934)*; o el uso de imágenes partidas o sobreimpresiones, como

las memorables e impactantes imágenes al inicio de una de las más grandes obras de Vertov: *El hombre de la cámara* (*Cheloveks Kinoapparatum* de 1929), cinta considerada como “una exuberante demostración de la capacidad de la cámara para moverse, captar la vida cotidiana e incluso llegar a ser consciente de sí misma” (Rabiger, 2004:28).

Con su trabajo, como se dijo, Vertov consolidó un tipo de documental que sería considerado como ideológico, corriente que fue enriquecida también por otros directores europeos importantes como la alemana Leni Riefenstahl con el *Triunfo de la Voluntad* (*Triumph des Willens* 1937), donde, entre otras cosas, presentaba los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín y la supremacía del Tercer Reich, mostrando un enfoque en donde la figura de Adolf Hitler era apoyada por el director. Esta película ha sido considerada como uno de los filmes que mejor han retratado la no ficción; y por otra parte, y en forma irónica, también es considerado como el mejor filme de propaganda de la historia, pues “la verdadera finalidad de la película es la de mitificar a Hitler y mostrarlo como el dios del pueblo alemán” (Rabiger, 2004:29).

Pérez Recalde y Palópoli (en red; disponible en <http://www.hamal-web.com.ar/documental.html>) explican que el trabajo de Vertov también influiría en el trabajo de los amantes de la corriente documental de América Latina, en especial en Argentina, donde Marcelo Céspedes y Carmen Guarini fundaron en 1986 el grupo Cine-Ojo y plantearon una nueva mirada dentro del género, oponiéndose al documentalismo rutinario y sin compromiso con trabajos como *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988) y *La noche eterna* (1991). Otros ejemplos son el filme más importante que el cine argentino produjo sobre la última dictadura, un largometraje documental que no tuvo ni estreno comercial ni premios internacionales: *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría; y *La Batalla de Chile* (1976), *La memoria rescatada* (1986) y *El caso Pinochet* (2001) del director chileno Patricio Guzmán.

Otra parteaguas dentro de la historia del documental se dio con la recesión económica de 1929, ya que, a partir de este suceso de escala mundial, se hicieron evidentes muchos problemas de tipo social que tenían que ver con temas tan variados como la educación, la vivienda, el medio ambiente, la economía, la pobreza o la consolidación de la política de bloques, entre muchos otros. En este contexto se desarrolla el cine documental de contenido social, impulsado por el trabajo de numerosas instituciones y, en particular, del inglés John Grierson. Este personaje es pieza clave para el desarrollo de esta corriente documental, ya que mantiene una relación estrecha con directores como Flaherty y Eisenstein, y reconoce el poder que tiene el cine para influenciar en la opinión pública.

“Grierson tenía un talante liberal y creía que los gobernantes debían informar y educar a la sociedad. El desarrollo de proyectos documentales de carácter educativo o divulgativo en torno a Gran Bretaña será un objetivo permanente. Para eso, él se sitúa sobre un lugar clave en todo el empuje: el de organizador creativo o lo que en la actualidad denominamos productor ejecutivo, formando equipos de profesionales, conseguir las ayudas oficiales o patrocinios y coordinando de cerca cada uno de los proyectos” (Francés i Domenec, 2004:50).

Grierson comenzó a trabajar con la Empire Marketing Board de Gran Bretaña, donde creó un departamento propio para el desarrollo de filmes documentales. Este departamento, que fue nombrado como la Unidad Cinematográfica del EMB, desarrolló su primer proyecto en 1929, llamado *Drifters* (1929), sobre la industria pesquera del arenque, donde daba cuenta de su preocupación por la realidad social de su tiempo. Entre 1930 y 1933 la EMB llegó a producir cerca de 100 de películas, muchas de ellas haciendo promoción a varios de los productos del imperio comercial inglés.

"*Drifters* es casi una película emblemática como comienzo del movimiento documentalista que puso en marcha Grierson. Las ideas izquierdistas del grupo que impulsó [...] no era fácil expresarlas en aquel momento de la Depresión económica en que el apoyo gubernamental o empresarial difícilmente financiarían proyectos que fuesen contra sus intereses económicos. Por ello, los documentales se contentaban más bien con reflejar las viejas tradiciones y el espíritu británicos" (Rodríguez Martínez, 1999:70).

De esta manera, Grierson estaba fundando una gran escuela documentalista británica que más adelante sería muy importante para el desarrollo del género. Él sostenía que el documental *"debe mostrar los problemas de su tiempo, procurando que la mirada del documentalista sea lo más enriquecedora posible"*, agregando que la visión de éste puede manifestarse en un reportaje, siempre que sea de cierto nivel; y que lo más importante es que su calidad estética resida en lo que llama la *"lucidez de su exposición"* (Mouesca, 2005:28).

Considerado como el teórico más influyente en el desarrollo del documental por haber dado paso a una verdadera sociología de la imagen a través de filmes sobre grupos y problemas sociales concretos (Ferro, 2008:949), Grierson tuvo gran influencia en el *"Free Cinema"*, poderosa corriente cinematográfica que surgió a mediados de los cincuenta en Gran Bretaña y que se extendió, en general, a toda la producción documental de su tiempo. Su objetivo era el realismo, ajeno al cine comercial y estimulado por las guerras: capturar en el cine las experiencias de la gente corriente.

Los antecedentes del *"Free Cinema"* eran tanto el documentalismo británico del grupo de Grierson como el neorrealismo italiano y sus técnicas cinematográficas, como la toma larga, que presuntamente debía evitar la intromisión en la realidad que se suponía al montaje (Sellés, 2008:66). En este sentido, los directores veían que su relación más estrecha con la experiencia vivida procedía de que empleaban a personas y temas de la clase obrera como materia, pues se consideraba que esta clase y sus preocupaciones son más "reales", en cierto modo, que las clases medias; además basaban sus filmes en sucesos reales, frente a las historias fabricadas de otros cineastas. Para ello rodaban en escenarios naturales, en lugar de estudios con decorados artificiales.

Dentro de esta línea se agruparon talentosos directores, como el brasileño-inglés Alberto de Almeida Cavalcanti, uno de los realizadores más enigmáticos y

geniales del siglo, con quien Grierson realizó el documental más representativo de esa época: *Night Mail*, sobre el recorrido de un tren nocturno, filmado para la General Post Office (Buxó y de Miguel, 1999:57). Otras figuras importantes son Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, Richard Massingham, Norman McLaren, Len Lyre, Paul Rotha y Humphrey Jennings, documentalista de guerra. Más que obras de autor, estos documentalistas británicos lograban hacer un trabajo de equipo que, desafortunadamente, fue decayendo en poco tiempo.

A pesar de su corta existencia, de apenas seis años, el "*Free Cinema*" dio nueva vida y significó un paso decisivo para el cine inglés. Sus impulsores conformaron un grupo de cineastas jóvenes que se proponían hacer un cine de denuncia, sin coacciones morales ni políticas (Brú, 1997:187); todos ellos, en conjunto, constituyen una auténtica generación vanguardista que realizó búsquedas formales, pero sin perder de vista su interés por los problemas sociales.

Por otro lado, a Grierson también hay que atribuirle el mérito de haber conseguido que la propia Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood reconociera por primera vez, en 1941, la importancia del documental, comenzando a otorgar premios en esta categoría.

Inspirado en *Moana*, de Flaherty, Grierson (citado en Paniagua Ramírez, 2007:21-22) señaló que los documentales son "*un tratamiento creativo de la realidad*" e indicó los siguientes principios que sentarían las bases para el canon:

- La capacidad del cine para observar y seleccionar fragmentos de la vida misma. El documental fotografía historias verdaderas con historias en vivo (lo verdadero vs. lo falso).
- El actor nativo y las escenas originales son la mejor pauta para una interpretación del mundo moderno a través de la pantalla (lo primitivo vs. lo civilizado).

- Los materiales e historias tomadas al azar pueden ser mejores que un hecho actuado; la espontaneidad tiene valor en pantalla (espontáneo vs. actuado).

De lo anterior se desprende la oposición del documental y la ficción, que Grierson describe al oponer el trinomio *realidad-verdad-documental* a *ficción-no verdad-filme comercial*. Ya los primeros documentalistas, como Flaherty y Vertov, habían expresado su renuencia a seguir la tradición teatral que impregnaba el cine de su época, sosteniendo que el documental, si bien también dependía de imágenes, al menos éstas tenían motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y con mayor grado de responsabilidad por la parte social. En suma, que el documental y la ficción son distintos, pero no excluyentes; se trata, más bien, de estrategias diferenciadas de producción de sentido.

Otra gran etapa dentro de la historia de la producción de documentales fue condicionada por el desarrollo tecnológico. Para los años cincuenta las cámaras de cine de 35 milímetros solían ser mucho más pesadas y voluminosas de lo que son ahora. Filmar con estos equipos representaba un reto para los cineastas que debían ingeniárselas para recrear situaciones específicas, o que dependían de la movilidad de los equipos para desplazarse. Todas estas consideraciones debían tomarse en cuenta antes de lanzarse a hacer documentales. Es a finales de esta década cuando empiezan a salir al mercado cámaras, equipos de grabación de sonido y formatos más compactos y económicos (en red; disponible en <http://www.blogger.com/feeds/1923949638712376831/posts/default>); es el caso de cámaras como la Eclair NPR, de manufactura francesa, que podía filmar de forma sincrónica y que, además de ser blindada y silenciosa, permitía cambiar fácilmente los rollos de película. Quizás la capacidad más significativa de esta nueva cámara es que podía utilizarse al hombro, sin necesidad de estorbosos tripiés. Otras cámaras de la época que tenían características similares fueron la americana

Bach Auricon y la alemana Arriflex SR, que también tuvieron mucha aceptación entre los documentalistas.

En el caso del sonido, la aparición de magnetófonos portátiles como los Nagra significó un gran avance al utilizar una cinta de un cuarto de pulgada que hacía el dispositivo mucho más ligero y que sincronizaba el sonido con la imagen tras un proceso automatizado al conectarse directamente a la cámara, desapareciendo las claquetas en el documental. Otro avance significativo es el de Jean Pierre Beauviala (Frodon, en red; disponible en <http://www.aaton.com/about/history.php>), que inventó la sincronización mediante el cristal de cuarzo; el mecanismo para ello fue construido por este ingeniero cuando quiso filmar una película y se dio cuenta de que el equipo que imaginó para realizarla no existía. Su invención fue retomada por la marca Aaton Cameras.

Además, el celuloide de 35 mm seguía siendo muy caro. Por ello, los cineastas documentalistas optaron por utilizar el formato de 16 mm, que no sólo abarataba los costos de la película, sino que también “*reducirá el volumen del equipo de rodaje sustancialmente*” (Francés i Domenec, 2003:56).

Toda esta serie de avances tecnológicos permitió a los cineastas lograr captar la actividad humana siguiéndola muy de cerca y con mayor ligereza. Ahora era más sencillo el rodaje en exteriores y la facilidad de poder seguir a los participantes en las calles, entre la gente, en el transporte público, etc. Pero, como apunta Rabiger (2004:33), las consecuencias de la revolución en la relación entre cámara y participantes fueron más allá de la simple movilidad:

“Un equipo de rodaje cámara en mano formado por dos personas podía no sólo seguir la acción a donde quiera que estuviese, sino también convertir a la acámara en un participante activo en los hechos. Lo que se tradujo en pantalla en una inmediatez e predictibilidad inéditas hasta entonces, así como en unas historias generadas por los propios participantes, muy distintas de aquellas de antaño que se veían escritas y ensayadas”.

Estas nuevas posibilidades de la narrativa y capacidad expresiva, producto de la relación que tenía la cámara con los actores dentro del documental, llevaron a un replanteamiento en los objetivos comunicativos de dicho género, resultando en dos nuevas corrientes: el *“Direct Cinema”* y el *“Cinéma Vérité”*.

Por un lado, el *“Direct Cinema”* fue denominado así por directores como Fred Wiseman, los hermanos Albert y David Maysles, y Allan King, entre otros cineastas estadounidenses. En teoría, este “cine directo” trata de *“un acercamiento observacional que minimizaba su intrusión en los quehaceres de los participantes. De esta forma creían que podrían captar la espontaneidad y viveza del flujo de hechos cotidianos”* (Rabiger, 2004: 33).

Una de sus características es que el hilo narrativo de las películas se fija con base en las acciones que llevan a cabo los participantes, además de que generalmente se utiliza la iluminación natural y el sonido es casi siempre ambiental (es decir, los actores no llevan micrófonos). Hay que apuntar que los participantes están siempre conscientes de la cámara a la hora de la filmación; y es precisamente este detalle el que ha abierto la discusión sobre la objetividad del *“Direct Cinema”*, que supone que la presencia de la cámara podría alterar el comportamiento de los individuos. Urrusti (citado en Loridan, 2006:21) explicaba que *“el cine directo siempre tuvo pretensiones de objetividad, en el sentido de que nunca se veía al cineasta y se pretendía que esto era un discurso absolutamente objetivo”*; sin embargo, añade que, en sentido estricto, *“el perfecto cine directo es imposible porque supondría una toma de 360°, para arriba y para abajo, y negaría la posibilidad de editar, pues al editar ya uno está creando un discurso personal”*.

Lo cierto es que, en la medida en que los actores estén más inmersos en sus actividades, menos caso harán de la presencia del equipo de producción y por ello su comportamiento será más natural y convincente para el público. En cualquier caso, lo que se intenta es lograr que la cámara parezca ser invisible y

que permita llevar lo filmado directamente al juicio del espectador. De ahí que las técnicas del cine directo, procedentes de las noticias y los documentales de televisión, empleen el equipo utilizado en este medio: cámaras pequeñas, ligeras y llevadas sobre el hombro, sincronizadas con el equipo de sonido; película virgen rápida para filmar con luz natural; micrófonos direccionales para captar conversaciones a distancia y objetivos *zoom*<sup>2</sup> para adentrarse en la escena, evitando la intrusión de la cámara. El resultado, como señala Konigsberg (2004:99), es una cinta que pareciera realizada por aficionados, con imágenes granuladas y muy contrastadas, sonido natural sin equilibrar, voces que suben y bajan y sacudidas de cámara que denotan el movimiento del operador; pero todo ello contribuye a provocar los sentimientos del espectador, que está viendo la acción en directo, tal como ha sucedido, sin que parezca el trabajo de un cineasta.

Uno de los primeros filmes de esta corriente se realizó en 1958: *Les Raquetteurs*, de Michael Brault y Gilles Groulx, sobre las carreras de nieve que se realizan en el pueblo de Sherbrooke en la provincia de Quebec, Canadá. Otro personaje importante de este movimiento fue el productor de documentales Robert Drew, que incurso en este terreno con trabajos como *Primary* (1960), sobre las elecciones primarias en el estado de Wisconsin entre los senadores Hubert Humphrey y John F. Kennedy, realizado conjuntamente con Richard Leacock (Sellés, 2008:59-60). El éxito conseguido llevó a su equipo a realizar trabajos para la televisión impulsadas por la cadena ABC, con películas como *Eddie* (1960), *Yanki No!* (1960) y *Crisis: Behind the Presidential Commitment* (1963).

El propio Leacock también logró importantes pasos dentro del “*Direct Cinema*” dejando atrás los guiones; ejemplo de ello es *Canary Bananas* (1962), un cortometraje en blanco y negro realizado cuando era un adolescente y que gira en

---

<sup>2</sup> Un objetivo “*zoom*” es un objetivo de distancia focal variable, es decir, en que se puede variar a voluntad la distancia focal y, en consecuencia, el ángulo de visión. Los lentes avanzan o retroceden aumentando o disminuyendo el encuadre de la fotografía.

torno a su vida en las Islas Canarias (Goldman-Segall, 1995:270). También filmó numerosas cintas, como *Jazz Dance* (1954), dirigida por Roger Tilton; y, como director, entre sus muchos trabajos sobresale *A Stravinsky Portrait* (1966), con Rolf Lieberman, un retrato sobre la vida del famoso músico.

Dentro de la misma línea, el director Donn Alan Pennebaker, compañero de Leacock, realizó trabajos como *Monterey Pop* (1967-68), sobre el primer gran festival de música "rock", en cuya lista de artistas se incluyeron The Beatles y The Beach Boys, además de Jimi Hendrix y Janis Joplin, por mencionar sólo algunos; y el exitoso documental *Don't Look Back* (1966), popular por estar protagonizado por el cantante Bob Dylan durante una gira en Inglaterra.

Siguiendo con los directores de la corriente del "*Direct Cinema*", se puede mencionar a los hermanos David y Albert Maysles, cuya obra más representativa es *Salesman (Viajante)*, 1969), donde de manera muy original se descubren las revelaciones de cuatro experimentados vendedores de biblias. Lo más interesante radica en la manera en que fue abordado el tema y en el dinamismo de la edición. Los hermanos Maysles también dirigieron *Showman* (1962), y la exitosa *What's Happening! The Beatles in America* (1964), entre algunas otras.

Otro director importante del "*Direct Cinema*" es Frederick Wiseman, que logra filmar varias películas entre las que destacan: *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), etc.

Por otro lado, el "*Cinéma Vérité*" nació en Francia; de ahí su denominación en francés, acuñada por el etnógrafo Jean Rouch, que realizó trabajos de cine documental sobre la vida en algunas comunidades en África, muchas de ellas en Nigeria. Esta serie de trabajos despertó un interés en Rouch de encontrar aquellos puntos en común entre el realizador y los participantes que convenga trazar, y transportarlo a la pantalla, de manera que la cámara no sólo sea observadora de

lo que sucede en la acción, sino que participe e incite a que la acción suceda. Podría decirse que “el *Cinéma Vérité* autorizó al director para generar determinadas acciones y así incitar la aparición de los que Rouch llamaba momentos privilegiados en vez de esperar pasivamente a que éstos sucedieran” (Rabiger, 2004: 33).

Este tipo de trabajos moderniza el discurso del documental a través de la incorporación de técnicas que permiten filmar con equipo más ligero y rápido; tal es el caso de la cámara portátil de 16 mm, la emulsión hipersensible y la grabación magnética-sincrónica del sonido. Innovaciones como estas permitieron “el desplazamiento fluido de la mirada y el registro de los incesantes cambios de la realidad”, como señala León (2005:66-67), añadiendo que, al incorporar estos avances, el “*Cinéma Vérité*” se convierte en “una huella de lo real que descompone el campo visual y desgarrar el tejido significativo de la imagen”.

La primera película de esta corriente fue *Crónica de un verano* (*Cronique d'un été*, 1961) un estudio etnográfico de Rouch acerca de la sociedad parisina, donde la gente declaraba sus opiniones sobre política y racismo frente a la cámara. Incluso en esta película se observa al director intervenir para interrogar a las personas y sacar a flote los temas que no salen en un primer momento (Paniagua Ramírez, 2007:50). Este ejercicio que consistía en interrogar a los participantes para conducirlos hacia ciertos estados de ánimo no era nuevo en los filmes de Rouch; ya en 1958 lo había hecho en la película *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1958) al preguntarle a un grupo de personas sobre sus sueños, consiguiendo respuestas que resultan ser sumamente conmovedoras.

De esta corriente también se puede mencionar una interesante película de Herz Frank llamada *Diez minutos mayor* (1978), donde se aprecian claramente los estímulos emocionales que recibe un niño que observa una función de títeres; aquí, de manera magistral, la cinta es transformada en una serie de emociones

que van directamente al espectador con la fuerza de la música y la expresión de la imagen. Lo impresionante es que el espectador jamás se da cuenta de función de títeres que el niño observa; sólo se pueden apreciar las expresiones del pequeño en "*big close up*"<sup>3</sup>. De esta obra se ha dicho que es (en red; disponible en <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2009/06/21/herz-frank-1926/>):

"... Un cortometraje compuesto por un único plano secuencia de diez minutos de duración, centrado principalmente en un niño que observa absorto una función que transcurre en *off* visual. En esos diez minutos escasos, magistral paradigma minimalista, asistimos a una verdadera y sutil reflexión sobre el tiempo y lo aparentemente imperceptible, siempre fatal e irrecuperable, de su transcurso. En ese minúsculo lapso de tiempo se despliega -se resume- ante nuestros ojos un completo catálogo de sensaciones y sentimientos que asaltan al pequeño protagonista y, como a él, a todos los espectadores, a todos los seres humanos. Unos minutos, apenas un brevísimo suspiro, quizás -con suerte- una experiencia imborrable para su protagonista; pero, para nosotros espectadores, la síntesis fugaz del significado de la niñez, de la pérdida de la inocencia y del envejecimiento, del significado de una vida, de la misma vida."

Entre otros directores de la corriente del "*Cinéma Vérité*" destacan el japonés Noriaki Tsusimoto, el ruso Grigori Chukrai, los estadounidenses Sol Worth y John Adair, y el francés Marcel Ophüls.

Dentro de la historia del documental no se puede dejar de lado la presencia femenina. Las primeras muestras de cine independiente hecho por mujeres, señala Kaplan (1998:230), estaban ubicadas dentro de la tradición realista del "*Free Cinema*" británico; pero con una fuerte influencia del trabajo realizado por el American Newsreel Collective, colectivo de noticiarios iniciado en 1962, creado en parte según el modelo de Vertov.

Es cierto que los objetivos explícitos de Newsreel eran propagandísticos, pues daban a conocer los abundantes acontecimientos políticos de los años sesenta (luchas por los derechos civiles, organización de comunidades, el "poder negro", el movimiento contra la guerra de Vietnam y la liberación femenina); pero,

---

<sup>3</sup> Gran primer plano, es decir, el que encuadra al actor o actriz entre la frente y la barbilla.

como explica Kaplan (1998:229), usaban técnicas como la del "*Cinéma Vérité*" de la nueva ola francesa, la película rápida en tonos grises y granulados, la cámara en mano, entrevistas, narración en "off" y un montaje que buscaba tanto impresionar como desarrollar una interpretación específica de los hechos políticos. Las películas resultantes, hechas con presupuestos bajos y de forma colectiva, son forzosamente desiguales y a veces descuidadas, destacando títulos como *The Woman's Film* (1970), que manifiesta un claro activismo político de izquierda; pero esto era un reflejo del objetivo fundamental, que no era producir objetos estéticos, sino crear herramientas organizativas poderosas que contribuyeran a transformar la conciencia social.

#### **1.4. Breve historia del cine documental en México.**

Desde los inicios del nuevo medio, los hermanos Lumière se dieron cuenta del enorme potencial que tenía el cinematógrafo para entretener al público; por ello decidieron empezar una enorme y global campaña de comercialización en Europa, América y muchas otras partes del mundo, con el fin de dar a conocer su invención y de paso realizar proyecciones multitudinarias, llevando de vuelta a Europa exóticas imágenes de los rincones más apartados de planeta. De esta forma la licencia para explotar el cinematógrafo en México, Venezuela, Colombia, Cuba, las Guayanas y varias islas del Caribe fue cedida a Claude Ferdinand von Bernard, quien viajaba acompañado por Gabriel Veyre en calidad de director técnico del cinematógrafo (Núñez Gorriti, 2004, en red; disponible en [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero06/celuloide/03\\_rutasenperu.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero06/celuloide/03_rutasenperu.html)). Ambos habían sido capacitados por los Lumière en Lyon entre más de doscientos camarógrafos y directores provenientes de países como Francia, Suiza, Italia y España.

Cuando von Bernard y Veyre llegan a la ciudad de México en 1896, se presentan ante el entonces presidente de la república Gral. Porfirio Díaz, realizando una proyección privada en el castillo de Chapultepec el 6 de agosto de ese año para la familia presidencial y un grupo selecto de invitados. Posteriormente, el 14 de agosto se realizó otra proyección ante la prensa y la comunidad científica, y el día 15 el cinematógrafo fue presentado a todo el público general que pudiera pagar por esta nueva opción de entretenimiento.

Al tener el cinematógrafo una buena aceptación en México, se promovió la producción de películas que mostraran algunos aspectos representativos de la vida del país y que exaltaran el desarrollo que el gobierno porfirista deseaba dar a conocer al mundo. Sin embargo los directores fueron más allá, logrando captar imágenes que se apegaban a la realidad de los grupos indígenas, de las clases medias, etc. El resultado fue más de una treintena de pequeñas escenas de la vida en México, filmadas en 6 meses en la capital y varias partes de la República, películas que aún se conservan en los archivos Lumière de la Cinemateca Francesa. De estos cortometrajes los importantes son los que se encuentran enlistados en el anexo 1.

Estos trabajos constituyen un importantísimo material de carácter documental con que cuenta México y que sirvió como punto de partida para la producción cinematográfica nacional y el cine de la Revolución.

Dentro de ese periodo histórico de convulsiones y volatilidad del orden social, la producción cinematográfica fue muy completa y retrataba algunas escenas de la lucha y los revolucionarios bajo la lente de grandes directores, cuyo legado histórico aun permanece en los archivos de la Cineteca Nacional. Ejemplo de ello son los trabajos realizados por los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos), directores proveniente del estado de Michoacán, que filmaron numerosas películas documentales sobre los acontecimientos de la Revolución Mexicana

desde 1906 hasta 1914. Su filmografía incluye los títulos que se muestran en el anexo 2, en los cuales presentaban "*diversos aspectos de la vida nacional en una larga serie de documentales, casi siempre breves vistas sobre fiestas populares, acontecimientos políticos, corridas de toros y paisajes...*" (Ciuk, 2000:41)

Hay que apuntar que los hermanos Alva no sólo realizaron cine documental en México, sino que también apoyaron el desarrollo de otros géneros. De hecho, fueron ellos los productores del primer filme cómico de la historia del país, que se tituló *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, realizado en 1914 (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/suegra.html>).

Otro importante director de la época era Salvador Toscano, cuyo trabajo comprende también varios registros documentales en cine, que de hecho incluyen algunos de los pocos filmes realizados en el puerto de Veracruz en la primera década del siglo XX. Algunos de estos filmes sobre Veracruz son: *El zócalo* (1898), *El "Tlacotalpan" llegando a Veracruz* (1898), *Norte en Veracruz* (1898), y *Los sucesos de Veracruz*, también conocido como *La invasión norteamericana*, sobre la ocupación estadounidense en abril de 1914 (Archivo Salvador Toscano. En red; disponible en [http://www.fundaciontoscano.org/esp/filmografia\\_toscano.asp](http://www.fundaciontoscano.org/esp/filmografia_toscano.asp)).

Con estos antecedentes, el primer director mexicano en llevar a cabo un documental en un sentido más formal fue Enrique Rosas, cineasta de origen poblano que no sólo incurrió en el cine documental, sino también en el de ficción. Salta a la lista de documentalistas porque su primer largometraje fue un documental sobre una gira de trabajo del presidente Porfirio Díaz: *Fiestas presidenciales en Mérida, Yucatán*, también llamado *Gira a Yucatán de Porfirio Díaz*. Esta obra, que data de 1906 y que tiene tres mil metros (10 rollos), está considerada como el primer auténtico documental realizado en México. Aunque

seguía la misma línea narrativa de los reportajes acompañados de fotos que aparecían en diarios y revistas (Miguel, en red; disponible en [http://www.fundacion-ontoscano.org/esp/archivo\\_abitia\\_1.asp](http://www.fundacion-ontoscano.org/esp/archivo_abitia_1.asp)), esta película –aunque propagandística– pasó, de la toma fija, a ser una cinta documental estructurada cronológicamente con varias tomas.

El trabajo de Rosas también lo llevaría a varios estados del país como Coahuila, Puebla, Sonora, Hidalgo y Veracruz, donde filmó películas como: *Vistas de Orizaba y sus alrededores* (1904), *La cervecería Moctezuma de Orizaba* (1904), *Vapor mercante entrando al puerto de Veracruz* (1905), *Buque velero frente al faro de San Juan de Ulúa* (1905) y *Revolución en Veracruz* (1912). También sería recordado por la comedia *Don Juan Tenorio*, que Rosas dirigió en 1909 (IMDb The Internet Movie Database, en red; disponible en <http://www.imdb.com/name/nm0741082/>).

Por otro lado, hay que mencionar que las mujeres han tenido una amplia participación en el género, comenzando por Adriana y Dolores Elhers, quienes, además de ser las fundadoras del primer laboratorio cinematográfico moderno del país, también destacaron por la realización de cortos documentales durante los años veinte del siglo pasado. Tal fue el caso de *El agua potable en la ciudad de México*, *Un paseo en tranvía en la ciudad de México* y *La industria del petróleo*, este último filmado por encargo de Carranza, a los cuales hay que sumar los documentales que dirigieron sobre las pirámides de Teotihuacan, el Servicio Postal en la ciudad de México, el Museo de Antropología de la Calle de la Moneda y, por encargo de Ramón Pereda, uno más sobre un partido de fútbol entre el Real de España de México y el Real Madrid de España (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en [http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanas\\_elhers.html](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanas_elhers.html)).

De lo anterior se desprende que el cine que obtuvo una mayor trascendencia en los inicios de la cinematografía nacional fue el llamado documental histórico. La importante labor de registro acometida durante el porfiriato y en los principales acontecimientos de la Revolución de 1910 por documentalistas como los hermanos Alva y Enrique Rosas, entre otros, queda hoy como un viviente testimonio de incalculable valor para el pueblo mexicano y para la historia del mundo. Sin embargo, al término de la lucha armada y con la irrupción del cine norteamericano en las pantallas nacionales en los años veinte -y que no sólo desplazó al cine local, sino a todas las producciones de otras nacionalidades-, el documental histórico y el documental en general pierden su atractivo mercantil y dejan de ser exhibidos (Tello y Reygadas, 1981, en red; disponible en <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/57-3.pdf>).

Así, desde finales de los años veinte y durante las siguientes tres décadas, el documental siguió presente, como lo demuestran trabajos como *Solemnes funerales del General Álvaro Obregón* (1928) de Manuel R. Ojeda (Filmografía Manuel R. Ojeda, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>), el largometraje *Michoacán* (1936) de Elena Sánchez Valenzuela (Masa y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/elena\\_sanchez.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/elena_sanchez.html)), el documental de ficción *Alma de América* (1942) de Bustamante Moreno (Filmografía Bustamante Moreno, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>), *Pintura mural mexicana* (1953) de Carlos Velo (Masa y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/carlos\\_velo.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/carlos_velo.html)) y *El charro inmortal* (1955) de Rafael Eligio López Portas, documental musical sobre Jorge Negrete (Filmografía Rafael E- Portas, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>). Sin embargo, el género perdió auge frente al cine de ficción, que dominaría la

producción nacional durante este periodo, sobre todo a lo largo de la llamada "época de oro" del cine mexicano.

Los sesenta representaron un nuevo periodo de auge del documentalismo en México, realizándose importantes trabajos como: *Así era Pedro Infante* (1963) de Ismael Rodríguez (Filmografía Ismael Rodríguez, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>); *Que se callen* (1965), *Leonora Carrington o el Sortilegio irónico* (1965) y *La manzana de la discordia* (1968), de Felipe Cazals (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe\\_cazals.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe_cazals.html)); *Olimpiada en México* (1968) de Alberto Isaac (Filmografía Alberto Isaac, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>) y *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/elgrito.html>), quizá el producto más conocido de la época y el que marcó la inauguración de una nueva etapa en la cinematografía del país porque, como señalan Tello y Reygadas (1981, en red; disponible en <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento-573.pdf>), fue el primer largometraje documental que desde una posición política de izquierda se realizó en México y, al mismo tiempo, el que revaloró al género, sacándolo del marasmo a que lo habían condenado tanto los comerciantes del cine en sus arcaicos "noticieros" como los propagandistas de las virtudes del Estado en los documentales oficiales.

En el contexto de la época, e influidos por las consignas del nuevo cine latinoamericano (entre las cuales se encontraban ideas como "devolver el habla al pueblo", "rescatar la cultura nacional" o "una idea en la cabeza, una cámara en la mano"), surgieron una serie de filmes y cineastas independientes, entre los cuales

cabe mencionar los siguientes: la Cooperativa de Cine Marginal<sup>4</sup> y el Taller de Cine Independiente, que se dedicaron a la producción de cine en súper 8; el Taller de Cine Octubre, cuyas primeras películas fueron *Explotados y explotadores*, *Los albañiles* y *Chihuahua, un pueblo en lucha*; el Colectivo de la Universidad de Puebla, con *Vendedores ambulantes*; el grupo Cine Testimonio con *Atencingo y Una y otra vez*; y Oscar Menéndez y Paul Leduc con *1968* y *Reed: México insurgente*, respectivamente.

Para los años setenta, el género cobró nuevos bríos, sobre todo gracias a la presencia femenina ya que existían en México dos importantes escuelas de cine: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundado en 1963, y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), establecido en 1975. De este periodo hay que mencionar los trabajos de Marcela Fernández Violante (Filmografía Marcela Fernández Violante, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>), como *Frida Kahlo* (1972) y Carmen Toscano (Filmografía Carmen Toscano, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>), directora de *Ronda revolucionaria* (1977), proyecto semidocumental. Nancy Cárdenas (Filmografía Nancy Cárdenas, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>) filmó *México de mis amores* (1978) y Carolina Fernández destacó con *La vida toda* (1979), un análisis de las condiciones en que se desarrolla el servicio doméstico en México y que fue producido por el CCC.

---

<sup>4</sup> Es preciso destacar el trabajo desarrollado por la Cooperativa de Cine Marginal como un valioso aporte para todos los demás cineastas que empezaron a conformar este movimiento. Estrechamente ligada a la insurgencia obrera encabezada por los electricistas a principios de los setenta, la cooperativa realizó una persistente labor que no se limitó a la producción de filmes (*Comunicados de insurgencia obrera 10 de junio*, etcétera), pues abarcó también la distribución y la exhibición en los organismos sindicales y populares de varias regiones del país. La actividad integral de la Cooperativa señaló a otros grupos como Cine Testimonio, Taller de Cine Octubre y Cine Canario Rojo (formado por una fracción de la Cooperativa) a cumplir la obligada experiencia de llevar su cine a quienes se trataba de influir: los sindicatos y organismos de obreros y campesinos del país.

También se inició como documentalista Berta Navarro, quien sobresalió con varios proyectos de tinte izquierdista que han sido prácticamente olvidados, como los medimétrajes *Crónica del olvido* (1978), *Nicaragua: los que harán la libertad* (1978) y *Victoria de un pueblo sin armas* (1979/80).

Otras figuras importantes fueron Alejandra Islas y Beatriz Mira Andreu, ambas consideradas entre las más eminentes documentalistas egresadas de la mejor época del CUEC. De la primera destacan: *Iztacalco: Campamento 2 de Octubre* (1978), en colaboración con José Luis González y Jorge Prior, sobre las luchas de un asentamiento ilegal de colonos urbanos; *La Boquilla* (1978), acerca de unos electricistas disidentes; y *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1980), donde se presentan los orígenes del STUNAM. Por su parte, Mira Andreu fue fundadora, a mediados de los setenta, del colectivo "Cine-Mujer" un grupo de trabajo en el que participaban mujeres cineastas que se interesaban por la condición general de las mujeres en el país y a nivel internacional; y obtuvo en 1978 un Ariel de Plata por la dirección de *Vicios en la cocina*, trabajo considerado como el mejor cortometraje documental presentado en ese año (Semblanza Beatriz Mira Andreu, en red; disponible en <http://www.umbralcomunicacion.org/quienes.htm>).

Entre los directores que realizaron documentales en esta época hay que mencionar, sobre todo, a Nicolás Echevarría con *Judea, Semana Santa entre los coras* (1973), sobre el rito de iniciación de los adolescente de esa tribu; *Hikuri-Tame, peregrinación del peyote* (1975), donde se muestra la peregrinación anual de los huicholes de Jalisco a Wirikuta, "país del peyote", en San Luis Potosí; *Flor y canto* (1978), sobre el Museo Nacional de Antropología; *María Sabina, mujer espíritu* (1979), en torno a la gran mujer mazateca conocedora de los hongos alucinógenos; y *Teshuinada, Semana Santa tarahumara* (1979), trabajo con el que obtuvo el Ariel al mejor documental en 1980 (Rovirosa, 1992:29-30). Importante fue, asimismo, la labor de Jorge Fons (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en

[http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/jorge\\_fons.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/jorge_fons.html)) con *La E.T.A.* (1974) y *Así es Vietnam* (1979); y no pueden dejar de mencionarse: *Los que viven donde vive el viento suave* (1973) de Felipe Cazals (Maza y Soto, 1996, en red, disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe\\_cazals.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe_cazals.html)), *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc (Filmografía Paul Leduc, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>), *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974) de Armando Lazo (Filmografía Armando Lazo, en red, disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>), el largometraje *El palacio negro o Lecumberri* (1976) de Arturo Ripstein (Filmografía Arturo Ripstein, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2&cad=Arturo%20Ripstein&tipo=1&pag=2>), *Jornaleros* (1977) de Eduardo Maldonado (Filmografía Eduardo Maldonado, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas-php?option=3&act=2>), *Tatlacatl* (1979) bajo la dirección de Ramón Aupart y con valiosos testimonios de la represión en el campo (IMDb The Internet Movie Database, en red; disponible en <http://www.imdb.com/name/nm0042129/>); y *Rigo, una confesión total* (1979) de Víctor Vío (Filmografía Víctor Vío, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>).

Así, durante el sexenio de Echeverría, momento del despegue del nuevo cine documental, el Estado -en su política del “nuevo cine mexicano”- produjo a través del recién creado Centro de Producción de Cortometraje más de doscientos documentales, entre ellos un reducido número de obras de interés. Olvidados en su totalidad por su escasa difusión, la mayoría de los cortos se dedican a la alabanza de la política echeverrista o a mostrar la gira de José López Portillo como candidato del PRI a la presidencia de la República.

Para los ochenta, y dentro del campo de la producción, el CUEC, con la ampliación de su presupuesto y la adquisición de nuevos equipos, siguió ocupando un lugar preferente en el cine documental. Sus obras abarcan, desde

entonces, diversas tendencias: desde el cine directo, corriente de inspiración antropológica que propone la captación de lo real inmediato y cuya expresión más acabada es el cortometraje sobre la vida de las prostitutas *No es por gusto* (1981) de María del Carmen de Lara (Filmografía María del Carmen de Lara, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>), hasta *Chapopote / Historia del petróleo, derroche y mugre* (1980) de Carlos Mendoza y Carlos Cruz, sobre el problema petrolero, y *El Chahuistle* (1981), también de Mendoza, sobre la industria alimentaria (Filmografía Carlos Mendoza, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>). Otros temas han sido los movimientos sociales y el abordaje de distintos aspectos de la realidad, como las luchas sindicales, el desempleo, la crisis económica, etc.

Más tarde, en los albores del sexenio lopezportillista, mientras el Estado cerraba definitivamente los canales industriales desaprovechados por el llamado “nuevo cine mexicano” -dando paso al monopolio Televisa y estrangulando las películas marginales- y decaía la producción documental oficialista del CPC, el cine documental independiente se vio enriquecido con nuevos planteamientos, películas y cineastas. De esta manera, los ochenta son, sin duda, el periodo de eclosión de la mayor cantidad de documentalistas nacionales, incluyendo a figuras ya reconocidas como Echavarría (IMDb Internet Movie Database, en red, disponible en <http://www.imdb.com/name/nm0248420/>) con *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo o El Niño Fidencio* (1981); Fons (Academia. Jorge Fons, en red; disponible en [http://www.academiamexicanadecine.org.mx/semblanza\\_individual.asp?idPersona=33](http://www.academiamexicanadecine.org.mx/semblanza_individual.asp?idPersona=33)) con *Templo Mayor* (1980), *Indira* (1985) realizado para televisión, y *Diego* (1986); además de Vío (Filmografía Víctor Vío, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>) con *El baile* (1981).

Figuras sobresalientes del documentalismo de esta época son, entre otros: Juan Francisco Urrusti con películas como *Brujos y curanderos*, 1981; *Piowachwe, la vieja que arde*, 1987 (Filmografía Juan Francisco Urrusti, en red, disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>); y *Encuentros de medicina maya*, 1988 (Encuentros de medicina maya, en red; disponible en [http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion\\_cine&table\\_id=2040&estado\\_id=9&municipio\\_id=14](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=2040&estado_id=9&municipio_id=14)). Sergio García dirigió *Una larga experiencia*, 1982; y *Un toque de rock*, 1988 (Filmografía Sergio García, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>). Rafael Montero con *El eterno retorno: testimonio de los indios kikapú*, 1985; *Casas Grandes: una aproximación a la Gran Chichimeca*, 1988 (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en red, disponible en <http://www.cinedirectores.com/secciones/directores/sindicato/subsecciones/directores/activos/rafaelmontero.htm>). Y Juan Mora Catlett con *Recuerdos de Juan O’Gorman*, 1988 (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en red, disponible en <http://www.cinedirectores.com/secciones/directores/sociedad/subsecciones/directores/g-o/mora-catlett-juan.html>).

Muchas mujeres desarrollaron por entonces su trabajo dentro del género, algunas de ellas con amplia experiencia al respecto, como Marcela Fernández Violante, cuyo segundo cortometraje documental fue *Matilde Landeta, pionera del cine nacional* (1982), un homenaje a su antecesora la cineasta Matilde Landeta (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marcela\\_fernandez.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marcela_fernandez.html)) ó María del Carmen de Lara, que realizó el multipremiado medimetroraje *No les pedimos un viaje a la luna* (1986), ganador de 27 reconocimientos, en el que aborda de manera crítica los efectos de los sismos del 85 en el gremio de las costureras (Biografía Maria del Carmen de Lara Rangel, en red; disponible en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LARA-rangel\\_maria\\_del\\_carmen\\_de/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LARA-rangel_maria_del_carmen_de/biografia.html)).

Dana Rotberg se inició como documentalista al codirigir junto con Ana Diez Díaz el filme *Elvira Luz Cruz: pena máxima* (1985), sobre una mujer acusada de haber matado a sus hijos; esta producción del CCC obtuvo el Ariel al Mejor Cortometraje Documental y la Diosa de Plata al Mejor Documental, además de ser exhibida a nivel nacional e internacional (*Elvira Luz Cruz: pena máxima*, en red; disponible en <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=2717>). De Guita Schyfter se pueden mencionar el medimetraje *Rufino Tamayo* (1983) y cortometrajes como: *Vicente Rojo* (1984), *Luis Cardoza y Aragón* (1984), “*Cavernario*” *Galindo, luchador rudo* (1984), *Héctor Mendoza* (1984), *Archivo General de la Nación* (1984), *Descentralización* (1985), *Desarrollo regional* (1985) y *Los caminos de Greene*, que se produjo en 1986 (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/guita\\_schyfter.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/guita_schyfter.html)). Por su parte, Laila Heiblum codirigió -junto con Claudio Rocha- el cortometraje documental *Entre la presencia y el olvido (Real de Catorce)*, trabajo exhibido a nivel internacional (Filmografía Laila Heiblum, en red, disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>).

Ángeles Sánchez dirigió, en 1989, *Nina*, documental que presenta un acercamiento íntimo a la vida de la cantante mexicana de “rock” Nina Galindo, y que fue exhibido en festivales internacionales (Filmografía Ángeles Sánchez, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>). Por su parte, Andrea Gentile obtuvo en 1989 el Ariel al Mejor Cortometraje Documental y el Danzante de Plata en el Festival Internacional de Films Cortos de Huesca con *La neta... no hay futuro* (1988), documental producido por el CCC que aborda las vivencias y problemáticas de los chavos banda de Ciudad Nezahualcóyotl que limpian parabrisas en las esquinas del D.F. para sobrevivir (Ganadores y nominados al Ariel, en red; disponible en [http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver\\_ariel.asp?idCatego=12&tipo=categoria](http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver_ariel.asp?idCatego=12&tipo=categoria)).

Para los noventa prosiguió el éxito del género, como lo atestiguan nuevos trabajos de Urrusti como *El pueblo mexicano que camina*, de 1995 (Filmografía Juan Francisco Urrusti, en red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>); y la labor de Daniel Gruener con el filme *Ahí nos vidrios*, de 1990, y *O fue un sueño*, de 1993 (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gruener.html>). Carlos Martínez Suarez y Jose Manuel Pintado codirigieron *Prado Pacayal* en 1995 (Prado Pacayal, en red; disponible en [http://www.nativenetworks.si.edu/Esp/-orange/prado\\_pacayal.htm](http://www.nativenetworks.si.edu/Esp/-orange/prado_pacayal.htm)). Por su parte, Daniel Goldberg Lerner dirigió *Un beso a esta tierra*, en 1995 (Un beso a esta tierra, en red; disponible en [http://sic-conaculta.gob.mx/ficha.php?table=produccion\\_cine&table\\_id=1357](http://sic-conaculta.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=1357)); así como Emilio Maillé que en 1996 realizó *Los años Arruza* (IMDb Internet Movie Database, en red; disponible en <http://www.imdb.com/name/nm0537595/>). Carlos Marcovich Padlog dirigió en 1997 la película *¿Quién diablos es Juliette?* (Concurso José Rivorosa al mejor documental, en red; disponible en <http://www.documental-unam.mx/marko.htm>); Juan Carlos de Llaca estreno su documental *Centro Cultural Santo Domingo*, en 1998 (Maza y Soto, 1996, en red, disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/juancarlos\\_dellaca.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/juancarlos_dellaca.html)); y Juan Carlos Rulfo dirigió *Del olvido al no me acuerdo*, en 1999 (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/caminos.html>).

Por lo que respecta a las documentalistas, Guita Schyfter continuó su fructífera carrera, ahora con los medimetrajes documentales *La fiesta y la sombra. Retrato de David Silveti y Xochimilco, historia de un paisaje*, ambos de 1990 (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/guita\\_schyfter.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/guita_schyfter.html)). Igualmente cabe mencionar a Patricia Martínez de Velasco, que dirigió *Acopilco* (1990), acerca de los problemas ecológicos y socioculturales que se suceden en un pueblo que va incorporándose a la mancha urbana de una de las ciudades más grandes del mundo, y *Matilde Landeta* (1992), reconocido filme donde describe la última aventura de esta cineasta mexicana: la

dirección de una cinta a los 76 años, tras mucho tiempo alejada de las cámaras (IMDb Internet Movie Database, en red, disponible en <http://www.imdb.com/name/nm1297573/>). Otras reconocidas figuras femeninas dentro del género son: Busi Cortés, que en 1993 filmó *Déjalo ser*, mediodocumental de la serie *18 lustros de la vida de México*, producido por la UNAM (Concurso José Rivorosa al mejor documental, en red; disponible en <http://www.documental.unam.mx/busi.htm>); Marisa Sistach, que para 1995 codirigió, junto con José Buil –ahora su pareja no sólo en la realización cinematográfica-, el documental *La línea paterna* (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marisa\\_sistach.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marisa_sistach.html)); Ximena Cuevas, autora de *Dormimundo* (1999), antología documental sobre el malestar del ser (Mora, en red; disponible en <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/2/chilli.html>); y Guadalupe Miranda, directora de *Zona de derrumbe* (1993), *Jornada electoral* (1994) y *Café Gabis* (1996), y codirectora –con María Inés Roqué- de *Las compañeras tienen grado* (1995), sobre la participación femenina en el movimiento zapatista de Chiapas (Tribeca Film Institute, en red; disponible en [http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist\\_id=615](http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist_id=615)).

Así mismo, Gloria Ribé fue directora de *Plegaria* (1992), mediodocumental documental calificado como "guadalupano/antiguadalupano", y del videofilm *El efecto tequila*, de 1995, premiado internacionalmente (Tribeca Film Institute, en red; disponible en [http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist\\_id=588](http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist_id=588)); Fabiola Gervasio, de origen mixe, y Gabriela Zamorano Villareal grabaron el documental *Abriendo brecha en 1999* (Zamorano, 2005, en red; disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/745/74530203.pdf>); y Cristina Michaus realizó el video *Juárez, desierto de esperanza*, también en 1999 (Castañón, en red; disponible en <http://www.golemproducciones.com/prod/juarezdesierto.htm>).

En los últimos años el documental mexicano ha seguido dando frutos en líneas de trabajo muy diferentes, con realizaciones tan distintas como *Gabriel*

Orozco (2002) de Juan Carlos Martín (IMDb Internet Movie Database, en red; disponible en <http://www.imdb.com/title/tt0333479/>), *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (2002) de Francesco Taboada Tabone (Castañón, en red; disponible en <http://www.golemproducciones.com/prod/ultimoszapatistas.htm>), *Digna... hasta el último aliento* (2002/04) de Felipe Cazals (Maza y Soto, 1996, en red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe\\_cazals.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe_cazals.html)), *Alex Lora, esclavo del rocanrol* (2003) de Luis Kelly (Torres, en red; disponible en <http://www.golemproducciones.com/prod/alexloraesclavodelrock.htm>), *La canción del pulque* (2003) de Everardo González (Torres, en red; disponible en [http://www.golemproducciones.com/prod/lacanciondelpulque\\_guadalajara03.htm](http://www.golemproducciones.com/prod/lacanciondelpulque_guadalajara03.htm)), *No tuvo tiempo: La hurbanistoria de Rockdrigo* (2003) de Rafael Montero (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en red; disponible en <http://www.cinedirectores.com/secciones/directores/sindicato/subsecciones/directores/activos/rafael-montero.html>), ó *Ni muy muy, ni tan tan... simplemente Tin Tan* (2005) de Manuel Márquez (Schwartz, en red; disponible en: [http://www.tucineportal.com/contenido/tintan\\_docu.htm](http://www.tucineportal.com/contenido/tintan_docu.htm)).

Las mujeres siguen siendo, sin duda, un puntal para el desarrollo del género en el país. Laura Gardos Velo realizó *Vieiros, vida y obra de Carlos Velo* (2000), documental premiado con el cual ofrece un acercamiento a la vida de su abuelo a través de documentos y fotografías encontrados en su estudio (Cruz, 2010, en red; disponible en <http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2407/xmview/2/Default.aspx>). Marcela Arteaga, por su parte, dirigió *Recuerdos* (2003), recorrido por una historia del siglo XX tomando la vida de Luis Frank, emigrante lituano, como línea narrativa, con temas como la emigración, la búsqueda, la guerra, la libertad o la infancia (Torres, en red; disponible en [http://www.golemproducciones.com/prod/recuerdos\\_guadalajara03.htm](http://www.golemproducciones.com/prod/recuerdos_guadalajara03.htm)); y Citlaly Rieder, conjuntamente con Javier Morett, dirigió en 2004 el video documental *Música*, un recorrido por la historia mexicana en la primera mitad del siglo XX, a través de uno de sus protagonistas más singulares: el michoacano

Francisco J. Múgica (Morett, en red; disponible en <http://www.lajornadami-choacan.com.mx/2005/10/04/04n1vdh.html>).

Pero también hay una gran dosis de preocupación social en el documental femenino contemporáneo realizado en México. Por ejemplo, Isabel Cristina Fregoso ha sido reconocida por su video *Chenalhó, el corazón de los Altos* (2000), en el cual, a través de las actividades de los niños indígenas, hace una indirecta crónica cotidiana del drama de los miles de desplazados en Chiapas tras la matanza de Acteal (Hernández en red; disponible en <http://zapateando.wordpress.com/2010/02/23/chenalho-corazon-de-los-altos/>). María del Carmen de Lara es autora de *Paulina en el nombre de la ley* (2001), acerca del caso de una niña de 13 años embarazada a causa de una violación, a la cual el gobierno no autorizó la práctica del aborto (Paulina, en el nombre de la ley, en red; disponible en <http://www.nodo50.org/rebeldemule/foro/viewtopic.php?f=4&t=6134>), y de *Voces silenciadas* (2008), acerca de la falta de libertad de expresión en México (Voces silenciadas: María del Carmen de Lara, en red; disponible en <http://www.ambulante.com.mx/2009/es/documental.php?id=90>). Guadalupe Miranda dirigió *Dos pueblos* (2002) y *Relatos desde el encierro* (2004), documental en video en el cual las mujeres presas en Puente Grande, Jal., dan testimonio de su vida y hablan de la experiencia emocional del encierro carcelario, reflexionando desde su intimidad sobre la condición humana, la sobrevivencia y el concepto de libertad (Relatos desde el encierro de Guadalupe Miranda, en red; disponible en <http://www.antropologiavisual.com.mx/muestra-mexicana/70-qrelatos-desde-el-encierroq-de-guadalupe-miranda.html>); y Mercedes Moncada presentó, en *La pasión de María Elena* (2003), el caso de una indígena rarámuri excluida en su comunidad, en la Sierra Tarahumara, porque su hijo fue atropellado por una mujer blanca (Domínguez, 2004, en red; disponible en <http://www.ellasvirtual.com/history/2003/07/25/columna/semana3.htm>).

Fabiola Gervasio realizó *Ahora es el tiempo más duro* (2000) y *Eso viene sucediendo* (2003), impactante realización que presenta testimonios sobre las violaciones a los derechos reproductivos que constantemente sufren las mujeres campesinas y de bajos recursos de la región del Istmo de Tehuantepec, donde distintas instituciones gubernamentales de salud obligan o engañan a las mujeres para que utilicen métodos de control de natalidad en contra de su voluntad o sin su conocimiento (IMDb Internet Movie Database, en red; disponible en <http://www.imdb.com/name/nm1665921/>). De Eva Aridjis es *Niños de la calle* (2003), video que examina la sombría realidad de cuatro niños que habitan las calles de la ciudad de México (Niños de la calle, los olvidados de Eva Aridjis, en red; disponible en <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-128623413.html>). *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo, acerca de las mujeres asesinadas en serie en Ciudad Juárez, le valió a su directora el Ariel al mejor largometraje documental (Señorita extraviada. Missing young woman, en red; disponible en <http://www.lourdesportillo.com/senoritaextraviada/#description>); y Alejandra Sánchez Orozco ha impresionado con *Ni una más* (2000), donde hace el recuento vivencial del caso de una chica de 17 años que fue asesinada en Ciudad Juárez, y *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* (2008), multipremiado largometraje filmado conjuntamente con José Antonio Cordero (Sofía Alejandra Sánchez Orozco y José Antonio Cordero Chávez, en red; disponible en <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:V3odNDI1RYgJ:www.bajojuarez.com/realizadores.doc+alejandra+sanchez+orozco+ni+una+mas&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=mx>).

Afra Mejía Lara obtuvo varios premios con *En el camino del surco; migración indígena a los campos de tomate* del 2001 (Festival Pantalla de Cristal Ciudad de México, en red; disponible en <http://www.canal100.com.mx/festival/ganadores/2001/documentales.php>), y Ana Luisa Montes de Oca presentó *Román Piña Chan: Una versión del México Prehispánico* (2003), codirigido con Alberto Nullman (IMDb Internet Movie Database, en red; disponible en

<http://www.imdb.com/name/nm1474307/>). Yolanda Cruz ha filmado *Entre sueños* (2000), *Oaxacalifornias* (2002) y la coproducción México-E.U. *Guenati'za (Los visitantes)* en 2003, video sobre una familia zapoteca que vive en Los Angeles, California, y que regresa a su pueblo natal en Oaxaca para patrocinar la celebración más importante del año (La cineasta. Yolanda Cruz, en red; disponible en [http://petate.com/espanol/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=23&Itemid=92](http://petate.com/espanol/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=23&Itemid=92)). Theresa Solís realizó *Corazón @2000.com. Cuatro retratos femeninos* (2003), que muestra los retratos de cuatro artistas oaxaqueñas: la cantante Lila Downs, la artista plástica Laura Hernández, la chef Abigaíl Mendoza y la escritora Flor Cecilia Reyes (Martínez, en red; disponible en: <http://www.cimacnoticias.com/noticias/03mar/03032804.html>); y Patricia Carrillo ha ganado fama con *Gertrudis Blues* (2003), cortometraje sobre los mascobú, una comunidad de negros afincados en el estado de Coahuila (Gertrudis Blues, en red; disponible en <http://www.golemproducciones.com/prod/gertrudisblues.htm>). Así se ve cómo el documental es quizá el género fílmico donde se han desarrollado los discursos más radicales en cuanto a la experiencia de las mujeres en el ámbito de la realización cinematográfica.

### **1.5. Tipos de documentales.**

Krakauer (citado en Paniagua Ramírez, 2007:22) especifica que el documental, como filme no argumental que evita la ficción a favor del material no manipulado, incluye principalmente los siguientes géneros:

- El noticiario.
- El documental propiamente dicho, incluyendo subgéneros como las narraciones de viajes, los filmes científicos y educativos, los documentales políticos y sociológicos, etc.
- Un grupo de producciones que tienen todas las características del cine experimental.

Por su parte, Vilalta (2006:131) hace una clasificación de los documentales en tres grandes tipos, atendiendo más bien a la temática de los mismos:

- *Documentales didácticos o descriptivos*, menos engañosos, cuya finalidad es aproximarse a la realidad objetiva destacando sus puntos débiles y fuertes. Su narración está sujeta a la lógica y usan un lenguaje sin connotaciones, en ocasiones muy próximo a la terminología específica del sector que tratan. El narrador suele ser emocionalmente frío y no dan un valor figurado a las cosas, como otros documentales. Es demasiado pedagógico y enfatiza lo real.
- *Documentales de creación*, que son los que no definen los límites entre ficción y realidad, ya que, más que una recreación, hacen una reinterpretación o alteración libre de la realidad. Son más bien docudramas<sup>5</sup>, tanto si incluyen actores como si no. Si finalidad es expresar el punto de vista del autor.
- *Documentales de propaganda*, cuya misión es exaltar las virtudes de quienes los encargan. Abarcan desde los llamados videos industriales y corporativos, pagados por empresas o instituciones, hasta los de propaganda política, una variante de la publicidad.

Kauffman (2000:122) habla también de un *documental reflexivo*, el que plantea preguntas políticas y se embarca en una crítica metacinemática; y de la mezcla de éste con el documental educativo surge otra clasificación, algo así como un *documental performativo*, que acentúa la subjetividad y la política de la personificación. Por su parte, Mazziotti (2001:187) añade una variante televisiva muy común dentro de la línea documental: el *documental turístico o de viajes*, que no recurre a la narración en "off" y donde el narrador es protagonista de situaciones distendidas, curiosas y hasta humorísticas.

---

<sup>5</sup> El docudrama es una obra realista, pero guionizada, en la que intervienen actores. Muchas veces los intérpretes son los protagonistas reales de los hechos que se reconstruyen; por decirlo así, se reinterpretan a ellos mismos.

Renov (citado en Rabiger, 2004:60) en su libro *Theorizing Documentary*, divide el documental en cuatro modalidades fundamentales de acuerdo con su objetivo central, que puede ser:

- 1.- Registrar, revelar o preservar.
- 2.- Persuadir o promover.
- 3.- Analizar o cuestionar.
- 4.- Expresar.

Sin embargo, el autor apunta que ninguna de estas categorías es excluyente, es decir, una película documental puede estar encasillada en una o varias de estas modalidades propuestas.

Otra gran división de los tipos de documentales fue propuesta por Nichols (citado en Rabiger 2004:61-62) en su libro *Introduction to Documentary*, donde divide el documental en 6 distintas categorías:

1. *Documental poético*: Une fragmentos de la realidad de forma lírica, pero carece de especificidad y es demasiado abstracto. Ejemplo: *Lluvia* (*Regen*, 1926) del holandés Joris Ivens, que evoca todas las facetas de un chaparrón pasajero en Amsterdam.
2. *Documental expositivo*: Trata directamente temas del mundo histórico (esto es, del mundo que las personas comparten y que experimentan como real). Una vez que se impuso el sonido, adoptó el clásico narrador al estilo "voz de Dios". Muchas veces el documental expositivo peca de ser demasiado didáctico. Ejemplo: la serie de documentales de propaganda filmada por Frank Capra y Anatole Litvak bajo el título *¿Por qué luchamos?* (1942-1945), realizada para la Secretaría de Guerra estadounidense.
3. *Documental observacional*: Observa los hechos a medida que suceden, sin imponer comentario alguno ni reconstruirlos. Acostumbra carecer de

contexto y trasfondo histórico. Ejemplo: *Titicut Follies* (1967) de Fred Wiseman, rodado en una prisión psiquiátrica de Massachussets. Prohibido durante 25 años en EU, describe sin un narrador una rutina escalofriante en el comportamiento de los funcionarios y personal médico con los enfermos.

4. *Documental participativo*: Entrevista o interactúa con sus participantes y utiliza material de archivo para recuperar la historia. Sus deficiencias provienen de lo intrusivo que resulta, del exceso de confianza que tiene en los testigos y su tendencia a establecer un discurso histórico un tanto "naïf". Ejemplo: *Cronique d'un été* (1960) de Jean Rouch y Edgar Morin, que inicia con una discusión entre éstos acerca de si es posible actuar o no sinceramente delante de una cámara, para posteriormente girar en torno a debates sobre la concepción que tienen los parisinos sobre su propia existencia y la felicidad en la clase obrera<sup>6</sup>.
5. *Documental reflexivo*: Gran parte de sus intenciones se encaminan a cuestionar la forma documental y sus convenciones -cómo representa los hechos, no solo lo que representan-; pero suele caer en la abstracción y pierde de vista lo que realmente sucede. Ejemplo: *Sans soleil* (1982) de Chris Marker, de una extrema sensibilidad e inteligencia, y que anota una nueva concepción del cine que nada tiene que ver con la representación institucional<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Realizado en el verano de 1960, el rodaje empleó elementos característicos del "cinéma vérité", el cual expone personajes y situaciones del mundo real que no siempre aportan elementos explicativos al espectador y donde las temáticas retratadas generalmente presentan una perspectiva tanto subjetiva como objetiva, basándose en el principio de que dejar hablar a las personas sobre ciertos temas genera un cuadro más preciso y complejo que el elaborado por un pensador o comentarista del presente.

<sup>7</sup> *San soleil* parte de unas imágenes registradas en Japón y las mezcla con imágenes procedentes de otros países y tiempos diversos. Tras su composición ensayística, la obra de Chris Marker reacciona contra la separación de las imágenes y el mundo a partir de algunas reflexiones suscitadas por los *haikus* (forma poética japonesa compuesta de tres versos). Se trata de encontrar una contemplación pura de las imágenes, ajena a la cultura del espectáculo y a la interpretación simbólica.

6. *Documental introspectivo*: Describe los temas humanos no en la manera abstracta y dispersa de la tradición filosófica occidental, sino dándoles un volumen concreto, presentándolos con concreción y entereza, basándose en los dictados de la experiencia personal y en la tradición de la poesía, la literatura y la retórica. Ejemplo: *Tongues Untied* (1989) de Marlon Riggs, que hace uso de memorias, "performances"<sup>8</sup>, danzas y sortilegios para transmitir lo que se siente al ser un encolerizado gay negro en una sociedad racista y homófoba. Se corre entonces el peligro de confiar excesivamente en el estilo y en la subjetividad, y estas películas pueden ser encasilladas como vanguardistas,

Por último, Barnouw (citado en Rabiger 2004:63), le asigna 13 papeles distintos al cine documental conforme a su evolución histórica, de acuerdo con su libro *El documental: Historia y estilo*:

- 1.- Profeta.
- 2.- Explorador.
- 3.- Reportero.
- 4.- Pintor.
- 5.- Abogado.
- 6.- Toque de clarín.
- 7.- Fiscal acusador.
- 8.- Poeta.
- 9.- Cronista.
- 10.- Promotor.
- 11.- Observador.

---

<sup>8</sup> Una "performance" es una muestra escénica, muchas veces con un importante factor de improvisación, en que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un rol principal. El término "performance" se ha difundido en las artes plásticas a partir de la expresión inglesa "performance art", con el significado de "arte en vivo".

12.- Agente catalizador

13.- Guerrillero

De esta manera entiende las funciones sociales que tiene el documental. Barnouw (citado en Rabiger, 2004:63) cree además que el documental *"existe para cambiar el corazón y la mente del espectador. De ser así, lo hace presentando evidencias de tal manera que nos involucra en una serie de hechos concretos en un entorno particular"*.

Habiendo repasado de manera breve la historia y características del documental, se empieza a entender el papel que juegan las obras que pertenecen a este género, no sólo como generadoras o difusoras de la cultura, sino también como preservadoras de momentos y situaciones que marcan la historia del hombre. En cada una de las películas que han sido mencionadas en este capítulo, se abordan temas de política, historia, salud, sociedad, desarrollo, pobreza, inseguridad, inmigración etc; y cada tema ha sido abordado de distinta forma, grabados o filmados en distintos formatos, y concebidos bajo el ojo crítico de una pluralidad de directores y realizadores.

La música y la cultura popular han sido también hilo conductor de historias contadas a través de los documentales. Por ello, al querer realizar un proyecto que se centrara en el análisis de la música en las calles de Veracruz, el director de *Los Acordes de la Calle*, pensó en el documental como el mejor medio para retratar a los artistas y a los ambientes en los que desarrollan su trabajo, ya que a diferencia de otros géneros periodísticos (como la nota informativa o el video-reportaje), el género documental representa menores ataduras creativas y técnicas que permiten llevar a cabo un trabajo mucho más personal que refleje el punto de vista que el propio director tiene sobre el fenómeno de la música en la calle.

Y antes de comenzar con el proceso de producción de *Los Acordes de la Calle*, cabe destacar que fue necesaria la realización de una investigación muy general sobre la música en Veracruz; resultado de un breve, pero importantísimo, ejercicio de observación del fenómeno a tratar. Los datos más importantes de la investigación previa a la producción de *Los Acordes de la Calle* se explicarán a continuación en el capítulo 2.

De igual forma, en el capítulo 3 de este trabajo, se enlistarán algunos filmes documentales que abordan el mismo tema que *Los Acordes de la Calle*, así como el proceso de producción de este documental.

## **CAPÍTULO 2**

### **LOS MUSICOS CALLEJEROS DEL PUERTO DE VERACRUZ**

#### **2.1. Música popular en Veracruz. Identidad, origen e influencias.**

Es difícil imaginarse el zócalo de la ciudad de Veracruz sin el sonido de la marimba o las jaranas. Este ruido de fiesta casi siempre se localiza a un costado de las sillas de los bares y restaurantes que se encuentran en los conocidos portales, lugar donde se disfruta la música popular mexicana, el son jarocho, la salsa, la música norteña, los boleros, etc. Un sinfín de ritmos y matices, tan singulares como los propios intérpretes, mantienen viva la tradición musical de la zona. Sea a las dos de la tarde o a las dos de la mañana, casi siempre habrá alguien que toque alguna pieza de Agustín Lara, de Compay Segundo o de José Alfredo Jiménez.

En este punto de la investigación, es importante hacer una reflexión acerca de la importancia de la música en la identidad veracruzana, los géneros que son del gusto popular de los jarochos y que reflejan la idiosincrasia y sentir de los que viven en esta comunidad. ¿Cuáles han sido los factores que han propiciado que la música de los autores e intérpretes antes mencionados, tenga tanto agrado entre los veracruzanos? ¿Cuáles son los géneros musicales más interpretados en las calles, y de dónde han llegado para sembrarse tan profundo en el oído de muchos? Para responder estas interrogantes es necesario hacer una breve reflexión acerca de la historia que ha tenido la cultura musical en esta ciudad. Es preciso señalar que dentro de la presente tesina no se pretende profundizar en el estudio de la música popular veracruzana y su evolución desde los tiempos de la conquista. Por el contrario, se reconoce que dicho tema requiere de un trabajo de investigación mucho más extenso y abordar la totalidad de los puntos de vista al respecto, resultaría en una investigación que poco tiene que ver con la realización del documental *Los acordes de la calle*. Sin embargo, sí es importante analizar brevemente la evolución de la música popular en Veracruz ya que sirve para contextualizar el fenómeno de la música en la calle. Y para ello es importante analizar un poco la historia del puerto.

Muchos de los que conocen la historia del puerto de Veracruz, están familiarizados con el hecho de que la cultura española ha influido significativamente en la cultura veracruzana a raíz de la conquista. Desde la llegada de los españoles en el año de 1519, el intercambio cultural entre ambas regiones se fue dando de manera paulatina en diferentes rubros. Desde la imposición de la lengua, religión, vestido, etc.; la culturas prehispánicas fueron modificándose hasta crear una raza mestiza que desarrollo productos culturales muy propios que distaban mucho de los españoles. Sin embargo poco se señalaba la importancia de las raíces africanas dentro de la cultura mestiza mexicana, y el verdadero papel que estas tiene en la composición racial del país. Muchos de los antropólogos o etnógrafos que estudian la cultura mexicana (en sus

diversas manifestaciones), se han preguntado el porqué de este escaso reconocimiento a la influencia de la cultura africana en la nación mexicana. Ruiz Rodríguez intenta darle respuesta a esta interrogante, manifestando que *“el fuerte impacto ideológico de la revolución en la sociedad mexicana, aunado al auge de la modernidad tecnológica y la masificación de la cultura han ratificado una negación implícita o una presencia silente del aporte africano en la cultura mexicana”*. Así mismo reconoce que *“tal vez la contribución más significativa de los estudios sobre la influencia musical africana sea el hecho de afirmar que la herencia africana no se encuentra en la superficie de la cultura, sino en un nivel menos evidente, pero no por ello menos importante”* (Ruiz Rodríguez, 2007). El reconocer a esta llamada “tercera raíz” de la cultura mexicana le tomó un tiempo a las instituciones culturales del país, ya que había una visión sumamente centralista acerca de lo mexicano, que sólo contemplaba los orígenes europeos y prehispánicos de la cultura. Tal y como apunta Rinaudo (Rinaudo, 2010):

“En México, los años setenta y ochenta marcaron por un lado, el fin de un largo periodo posrevolucionario, de un nacionalismo cultural centralista y homogenizador, del desarrollo de las infraestructuras culturales y de la multiplicación de las instituciones nacionales destinadas a promover la cultura; por otro lado, el inicio de un proceso de descentralización cultural impulsado por la Federación así como la puesta en marcha en todos los Estados de la República de Secretarías, Institutos o Consejos de Cultura definidos como promotores y ejecutores “de toda política cultural que aspire a ser nacional”

En su artículo *Música popular, africanidad y Caribe*, Rinaudo señala el interés de las instituciones de cultura del estado de Veracruz por cambiar la percepción de “lo jarocho”: Además enumera algunos de los elementos más importantes en esta nueva política cultural veracruzana.

“En 1987 se creó el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) bajo el amparo de la Ley 61 del Gobierno del Estado de Veracruz. Los años que siguieron a su creación estuvieron marcados por una dinámica de experimentación de una política cultural descentralizada aplicada al Estado de Veracruz. Es interesante destacar unos elementos que marcaron lo que podemos analizar como una inscripción caribeña y afrocaribeña de la política cultural de Veracruz”.

“El primero es el que consistió en institucionalizar un trabajo iniciado desde finales de los años setenta, con el rescate y difusión del son jarocho campesino

como “auténtica tradición musical veracruzana” y del fandango como “fiesta comunitaria tradicional de la región”. Se trataba no solamente de romper con la visión centralista de la cultura, sino igualmente de escapar de la rutina del son comercial instaurado desde el desarrollo de la radiodifusión en los años cuarenta y de la fijación progresiva del cliché de “los jarochos vestidos de blanco, bailando la bamba”, el cual va de la mano con las nuevas lógicas de entretenimiento cultural y con la espera de la presentación de un “folclor nacional” buscando deshacer de connotación de “pobre y campesino” y su relación histórica con “lo negro” y “la negritud” (Perez Montfort, citado en Rinaudo, 2010). El segundo elemento fue el trabajo de revalorización del danzón y del son montuno en la misma ciudad de Veracruz. Estos dos elementos relacionados con la música popular se juntaron con un tercero: el que consistió en impulsar una reflexión académica sobre el Caribe y su herencia africana, lo que dio lugar, primero en la organización de varios foros entre 1989 y 1992 por el Centro de Estudios del Caribe del IVEC, luego, en la creación del Festival Internacional Afrocaribeño, en 1994”.

Tal y como dice Ruiz Rodríguez, el reconocimiento del legado de la cultura africana en la cultura popular del país es necesario, ya que muchas de las *“aportaciones culturales más importantes de los africanos se manifestaron en aspectos como la música y la danza”*, y lo más lamentable es que *“sorprende el escaso número de investigaciones sobre esta temática”* (Ruiz Rodríguez, 2007). Ante esto, el autor refiere algunos datos interesantes sobre la población negra en nuestro país y el estrecho vínculo que esta tiene con Veracruz y otras regiones del golfo y pacífico:

“El ingreso de africanos a Nueva España tuvo lugar desde el comienzo de la conquista y duró hasta el primer tercio del siglo XVIII. No obstante, su ingreso masivo comenzó hacia finales del siglo XVI, abarcando alrededor de unos 70 años, es decir, de 1580 a 1650 aproximadamente (Aguirre Beltrán 1946; Ngou-Mvé 1994). A partir de esa fecha la introducción de africanos fue decayendo hasta casi extinguirse en las primeras décadas del siglo XVIII. La mayoría de africanos fueron llevados a Nueva España en calidad de esclavos a través de la trata negrera. Al iniciar la Colonia los primeros esclavos procedieron de Marruecos y Mauritania. Durante el siglo XVI, predominaban los esclavos de las inmediaciones de Cabo Verde (desde Senegal hasta Sierra Leona) y el llamado Golfo de Guinea (región situada entre Costa de Marfil y Nigeria), más adelante, a finales de ese mismo siglo y durante la primera mitad del XVII, cuando la trata alcanzó su mayor auge, las deportaciones de africanos fueron del área cultural bantú (principalmente del Congo y Angola). Las razones de la trata fueron principalmente económicas, el creciente desarrollo que tuvieron las industrias coloniales implantadas por la corona española en Nueva España requería de una gran cantidad de fuerza laboral.

La mayor parte de africanos llegados a Nueva España arribaron por el puerto de Veracruz, de allí eran llevados a lo que es ahora la ciudad de México para ser comerciados y transportados en el interior. Las zonas con intensa actividad minera, ganadera y azucarera, requirieron de mayor fuerza de trabajo africana. Tal fue el caso de los dos enclaves costeros con mayor población afroestiza en el

país: la región de Veracruz con sus zonas colindantes, y la llamada Costa Chica que comprende parte de los litorales de los estados de Guerrero y Oaxaca. También otros factores favorecieron el alto número de población afroestiza en estas zonas. La dinámica propia de los puertos coloniales, como Veracruz y Acapulco en ambas regiones, intervino para que posteriormente gran parte de la población de las costas estuviera conformada por “gente de color quebrado”.

Sólo conociendo la influencia africana en la cultura popular de Veracruz se puede empezar a construir una visión acertada sobre los orígenes de la música que se escucha en las calles, puesto que gran parte de los ritmos y géneros de la música popular en México tienen su origen en este continente en conjunción con la cultura musical de España. Hay quienes apuntan que la música popular en México guarda una relación más estrecha con las influencias africanas, con respecto a las influencias y ritmos prehispánicos. Al menos así lo afirma Herzkovitz, quien dirige el énfasis de su análisis a los sistemas rítmicos de la música mestiza mexicana y que considera que *“la música es uno de los rasgos culturales que presenta menor variación (comparado con la lengua y la religión) como supervivencia africana en América”*. Su tesis fundamental *“sostiene que en esta música (música mestiza mexicana) pueden observarse rasgos rítmicos que resultan ajenos al sistema rítmico hispánico y al indígena por lo que sólo son atribuibles al aporte africano”* (Herzkovitz, citado en Ruiz Rodríguez, 2007).

Además de la conjunción de la música africana con la música española, cabe añadir a la lista la influencia que ejerció la región del Caribe en la formación de la música popular en México, y en particular a Veracruz. Antonio García de León subraya la importancia de este proceso de intercambio cultural entre todas estas regiones, que el autor denomina como “El Caribe Afroandaluz”. En el artículo del mismo nombre (García de León, citado en Ruiz Rodríguez, 2007), García de León explica que existió la:

“Importante presencia compartida de un Cancionero ternario caribeño que permite un constante intercambio cultural de un Caribe amplio que comprende desde el sur de la península ibérica y las islas Canarias hasta los enclaves comerciales y puertos de Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Colombia (Cartagena), Venezuela (Maracaibo, La

Guaira), Panamá (Portobelo) y México (Veracruz). Para García de León, este Cancionero ternario caribeño presenta tendencias musicales claras (orquestas de cuerdas con danzas que recurren al zapateo, instrumentos característicos como el arpa diatónica, acompañamiento de instrumentos de rasgueo similares a la guitarra barroca, un espacio festivo común de raigambre afroandaluza como el *fandango*) y características musicales regionales (citadas del venezolano Alirio Díaz: cadencias armónicas, uso de contrapunto y polirritmia, afinaciones específicas, uso de falsete o *zalomeo*, etc.). Según García de León, el papel africano en este Cancionero ternario fue central pues “los negros se convirtieron en *portadores* de la cultura popular hispana” en una *civilización popular* que entretreja tradiciones neoafricanas diluidas en un contexto de colonización española”.

De esta forma, García de León enumera varias de las características propias del Son Jarocho, sobre todo en las tendencias musicales y características musicales regionales. De la misma forma, el Son jarocho ha sido relacionado con la música popular del Barroco español. Al menos así lo afirma Antonio Corona Alcalde, que en su artículo *Son jarocho y la música popular del barroco español* (Corona Alcalde, en red; disponible en <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm>), apunta la existencia de esta relación que:

“se manifiesta de varias formas: en la música misma, en los instrumentos empleados para tocarla, en la forma de tocarlos, en las agrupaciones de dichos instrumentos, en las formas poéticas de sus textos y en la forma de bailarse. La estrecha relación entre el son jarocho y el son barroco se refleja asimismo en la naturaleza y estructura del “son” como un género musical heredado directamente del repertorio español de los siglos XVII y XVIII. Este término, que originalmente significaba simplemente “sonido”, se empieza a utilizar en el siglo XVI. Primero, para designar, de manera genérica, piezas musicales que frecuentemente comprenden la triple práctica de música, canto y baile; posteriormente, para nombrar específicamente a ciertas danzas o bailes

La puerta de entrada a la Nueva España era Veracruz, y esta posición privilegiada, sin duda, contribuyó a su florecimiento y desarrollo cultural. Al mismo tiempo, le permitía conocer las novedades de toda índole, incluyendo las musicales, que aportaban los viajeros del Viejo Mundo”.

Y efectivamente, la clave de la gran diversidad de música que existe en el puerto se debe a esta “posición privilegiada” que permitía el “trueque” cultural e intelectual con el Caribe, España y África. El escritor y musicólogo Luc Delanoy, comenta acerca de este fenómeno de proximidad cultural entre algunos países del Caribe y México (Delanoy citado en Mejía Franco, en red; disponible en <http://www.foromexicanodelacultura.org/node/520>).

“Durante casi tres siglos, en la región del Golfo de México se estableció una estructura sociocultural similar a la del modelo de Caribe Hispanófono. Los músicos viajaban libremente entre Veracruz, Yucatán, La Habana, Puerto Rico y Venezuela, dejando a su paso las huellas de su folclor mientras se empapaban de los que iban conociendo. Así la primera influencia cubana llega a México en el siglo XVIII con el Chuchumbé, danza popular de los mestizos, de la que casi no quedan huellas sino en los archivos del Santo Oficio que por entonces había intentado prohibirla por razón de su irrespetuoso erotismo. En el siglo XIX, la polka, la mazurca y la danza habanera, seguida desde 1878 por el danzón y el son cubano, entran en México por la península de Yucatán y el puerto de Veracruz”

Es curioso como Delanoy comenta acerca de la prohibición del *chuchumbé* por parte de la Iglesia. El *chuchumbé* es una de las danzas (música y baile por supuesto) más conocidas de finales del siglo XVII, que sin duda estaban plagadas de elementos que reflejaban la forma de pensar y sentir de los sectores más populares de la población. Se trata de un género en cuyas composiciones y letras, se reflejaban una carga de temas sociales que referían a la desigualdad social, la desigual racial, el sexo o erotismo, la sátira política o ecléctica, el misticismo y la brujería. Tal y como apunta Ruiz Rodríguez, uno de los pioneros del estudio de la influencia africana en la cultura mexicana es Gabriel Saldívar, quien da cuenta de algunos de los cantos y bailes prohibidos de la segunda mitad del siglo XVII, en su libro *Historia de la música en México*, de 1934 (Ruiz Rodríguez, 2007). Sobre la obra de Saldívar, Ruiz Rodríguez señala:

“Gabriel Saldívar proporciona también referencias a cantos y bailes prohibidos, de la segunda mitad del siglo XVII, en los que el uso del arpa y la guitarra era cotidiano. También señala que la profesión de músico estaba bastante extendida entre negros y mulatos y que no fueron tampoco raros los bailes mulatos que llegaron hasta los salones de las clases dominantes. Durante todo ese siglo, hubo un juego constante de prohibiciones y licencias de estas manifestaciones; conforme se acercaba el final del virreinato, las “vueltas a lo humano” se hacían cada vez más evidentes”.

“El contenido de las coplas y la coreografía de los bailes se volvían cada vez más osados y directos; un ejemplo evidente de erotismo, trasgresión y burla del que da cuenta Saldívar es el llamado “*chuchumbé*”. El autor publica por primera vez varias de las coplas de esta irreverente manifestación que más tarde, hacia fines del siglo XX, se reformularía musicalmente para pasar a integrarse al actual repertorio tradicional veracruzano”.

Y no solo Saldívar da cuenta de la temática de los bailes populares de los siglos XVII y VIII. Ruiz Rodríguez también cita a la autora Noemí Quezada, quien en 1977, expone en el marco de la XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología y comparte algunos datos interesantes de su investigación en temas de música y bailes prohibidos en el Virreinato (Ruiz Rodríguez, 2007):

“En su trabajo, la autora propone que la diferencia de motivos que arguye el Santo Oficio de la Inquisición para reprimir algunos bailes coloniales da cuenta de un cambio ideológico significativo entre la población criolla de la Nueva España que, hacia mediados del siglo XVIII, exagera un nacionalismo propio de los cambios sociales y políticos de la Europa de esa época”.

“Con base en documentos de la Inquisición, la autora señala que los edictos prohibitorios de bailes del siglo XVII y la primera mitad del XVIII principalmente reprimen la relajación de la religión y el auge de creencias mágicas y prácticas supersticiosas, mientras que las prohibiciones de música y bailes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII obedece al intento de restringir el erotismo, la sátira de ministros religiosos y la mezcla de elementos sagrados con profanos vertidos en los bailes (que para entonces ya reflejan una marcada identidad novohispana)”.

“Así, la autora hace un amplio recuento cronológico de bailes prohibidos a los que añade algunas menciones a *sones* y bailes hasta entonces desconocidos”.

Hay que considerar que al igual que el chuchumbé y demás música y danzas en aquel entonces prohibidos, hay algunos géneros musicales que en el presente son del gusto popular en Veracruz y que guardan ciertas similitudes con dichos bailes prohibidos. Sobre todo, comparten características como el ritmo (a base de percusiones) y las temáticas (que aun hablan de desigualdad social o racial, sexualidad, amor o erotismo, violencia, etc). Hay innumerables canciones que abordan estos temas y que son del agrado de muchos. Es difícil establecer con exactitud cuáles son los géneros mas escuchados en el puerto, pero sin duda entre los más tradicionales se encuentran: el son jarocho, el danzón, el son cubano, el bolero, la salsa (y otros ritmos tropicales), y en menor grado la cumbia. Existe también público para los ritmos populares más modernos, como los del Norte del país, y entre los jóvenes el pop, el rock y el denominado reggaetón (importado también del Caribe).

El reconocido arpista veracruzano, Alberto de la Rosa Sánchez, con más de 40 años de trayectoria artística, escribe un artículo donde enumera aquellos géneros musicales que, considera, gozan de mayor popularidad en todo el estado de Veracruz. Con el título de *Música Veracruzana* (de la Rosa, en red; disponible en <http://www.musicajarocho.com/presentacion/musica.html>), el artículo de Alberto de la Rosa sostiene lo siguiente:

“En el estado de Veracruz sobresalen tres estilos de música, que cuentan con fuerte arraigo entre sus pobladores y un gran número de seguidores en otras partes de México y el extranjero”.

“Al norte nos encontramos con la música Huasteca que aunque se manifiesta también en otros estados vecinos, en Veracruz adquiere características muy propias ya que es parte de toda una forma de vida. Los Huastecos aman profundamente su música y ocupa un lugar esencial en todos los momentos importantes de su existencia; nacimientos, bautizos, bodas, celebraciones religiosas, funerales etc., En toda la Huasteca Veracruzana, que abarca desde la ribera del río Pánuco, que nos une con el estado de Tamaulipas, hasta la ciudad de Poza Rica y lugares circunvecinos, se escucha el canto del “*falsete*” siguiendo las vibrantes notas del violín ejecutado con singular maestría y acompañado por la jarana y la huapanguera. Actualmente los festivales de Son Huasteco se han popularizado en toda la región y ya son muchos los pueblos que con gran éxito los organizan”.

Alberto de la Rosa también señala la importancia del Son Jarocho en la cultura musical popular de la entidad veracruzana (de la Rosa, en red; disponible en <http://www.musicajarocho.com/presentacion/musica.html>):

“Desde luego la Música Jarocho es la que con mayor fuerza representa a los Veracruzanos, esto se debe a que nació en esta tierra y se puede decir que desde aquí ha conquistado al mundo. es el resultado de la mezcla de tres culturas: la Indígena que ya vivía en esta región, la Española que llegó a conquistar y la Africana que fue traída en calidad de esclava”.

“La riqueza de la música Jarocho es infinita, las Jaranas son el alma principal de los conjuntos a las que se le suman una gran variedad de instrumentos entre los cuales en muchas ocasiones destaca el “Arpa”, que de alguna forma es también un ícono de Veracruz. Se puede decir que cada músico es un “Juglar”, ya que en sus composiciones narra sucesos o convierte con ingenioso humorismo situaciones difíciles o dramáticas en jocosas aventuras, destacando la facilidad para improvisar un verso en el que alude a algún personaje de la reunión o a alguna situación del momento”.

Corona Alcalde reconoce el valor que el Son Jarocho tiene para la identidad veracruzana en lo musical. Además señala el carácter que tiene este género, como una forma de expresar de la manera más fiel la forma de pensar y actuar del veracruzano, y el carácter pintoresco que parece distinguirlo (Corona, en red: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm>):

“Entre las manifestaciones de la música tradicional mexicana, la música jarocho goza de una merecida popularidad, debida en gran parte a lo vistoso de las evoluciones de sus bailarines, a la ingeniosa e inspirada poesía con que se cantan sus sones, y a la alegría contagiosa y extrovertida de su música”.

De igual forma, de la Rosa Sánchez señala un tercer estilo musical que goza de gran popularidad, y especialmente en el puerto de Veracruz. Esto se hace evidente en las calles del puerto, por ello este tipo de música es la que más se interpreta en *Los Acordes de la Calle* (de la Rosa, en red; disponible en <http://www.musicajarocho.com/presentacion/musica.html>).

“En el puerto de Veracruz y sus alrededores florece la música Caribeña, también llamada Tropical, y es necesario hacer notar que aunque Veracruz geográficamente no se encuentra en el Caribe, culturalmente forma parte importante de él, ya que en Veracruz se toca, se canta, se baila y lo que es más significativo, se compone música Caribeña la cual ha trascendido mas allá de nuestras fronteras donde destaca uno de los más grandes compositores Mexicanos de todos los tiempos: el “músico-poeta Agustín Lara”. Desde luego en Veracruz florece un estilo muy particular de ritmos Caribeños y podemos afirmar que la Rumba y el Danzón ya tienen carta de nacionalización, cuya manifestación más voluptuosa la vivimos durante la celebración del más famoso carnaval de México: el “Carnaval de Veracruz”.

Sobre la identificación de los veracruzanos con la música tropical (es decir, géneros como el danzón, la rumba y el son montuno), Rinaudo explica un par de factores que sin duda definieron el gusto musical de las clases populares:

“Estos dos estilos musicales y de danza de origen cubano fueron introducidos a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, gracias a la comunicación permanente que existía entonces entre los puertos de La Habana y Veracruz, pero también gracias a la presencia de una pequeña comunidad cubana que sin duda facilitó su rápida infiltración en las colonias populares y su expresión

en las plazas públicas de Veracruz hasta convertirse en una de las principales atracciones de la ciudad señaladas en todas las guías turísticas”.

Cabe resaltar la importancia que señala Rinaudo sobre la expresión de los ritmos cubanos en las plazas públicas de Veracruz, que hasta el día de hoy se realiza. Es entonces necesario llevar a cabo un ejercicio de investigación basado en la observación, con la finalidad de identificar todos los elementos que se presentan con el fenómeno de la música en las calles. Es decir, se debe identificar las locaciones de mayor actividad de música en la calle en la ciudad, los géneros que se interpretan, los artistas que trabajan en la calle, y las rutas de transporte público en los que desempeñan su trabajo.

## **2.2. ¿Quiénes son los músicos callejeros veracruzanos?**

La zona del centro de la ciudad de Veracruz es uno de los sectores donde más se nota la presencia de la música en las calles. En mayor medida que en cualquier otra parte de la ciudad, los músicos encuentran espacios para trabajar en el centro histórico, sobre todo en algunas de las plazas y parques públicos que se encuentran allí, además de tocar en las principales rutas de transporte público de la zona conurbada que forzosamente tienen diversas paradas por toda el área

Como ya se mencionó, el zócalo y la zona de los portales constituyen uno de los foros urbanos donde hay más actividad de músicos que trabajan todos los días, aunque su presencia es mayor durante los fines de semana para poder atrapar clientes que disfrutan su tiempo libre con la familia o los amigos. Lo que abunda son las marimbas, acompañadas de algún percusionista o cantante, aunque también hay grupos de música norteña, músicos boleristas, conjuntos de son cubano, algunos solistas baladistas e intérpretes de "pop", y finalmente los grupos de mariachis.

Los portales de Veracruz, ubicados en el cruce de la calle de Lerdo de Tejada con la Av. Independencia y hacia la Av. Ignacio Zaragoza, son, sin duda, el sector de mayor presencia de músicos de la calle en todo el puerto, gracias a que esta zona tiene la característica de albergar algunos de los bares y restaurantes de mayor tradición en la ciudad. En una noche es posible observar a más de 15 grupos presentes, tocando de manera simultánea. Para algunos, este hecho tan pintoresco constituye un atractivo más para visitar el zócalo, mientras que para otros es sumamente molesto. Inclusive para los músicos puede resultar tediosa la tarea de ejecutar su instrumento enfrentando el ruido que producen la gente y los demás grupos.

A pesar de ser un espacio público de libre tránsito, los portales no es un área libre para los músicos que quieren trabajar ahí. De hecho, es una de las áreas mejor protegidas por los sindicatos de músicos del puerto. El Sindicato de Filarmónicos del Puerto de Veracruz es el que se encarga de administrar los permisos que se expiden para trabajar en dicha zona y en algunas otras plazas públicas del centro histórico, tales como el malecón, el parque Zamora y la mayor parte de los bares y cantinas donde los músicos "*charolean*"<sup>1</sup>.

Otro punto donde hay presencia de músicos en la calle es el callejón de Gutiérrez Zamora, entre la Av. Zaragoza y Francisco Landero y Coss, donde se encuentran los expendios de las famosas nieves del malecón. En este callejón, punto de paso peatonal entre el malecón y el zócalo de la ciudad, el Ayuntamiento de Veracruz ha dispuesto un foro donde se presentan artistas locales, ya sean músicos, actores de teatro, etc. Este foro funciona únicamente los sábados y domingos, y sin duda acapara la atención de la gente por la variedad de

---

<sup>1</sup> A propósito de este particular término, hay que señalar que los músicos lo utilizan para denominar la acción de tocar en los espacios públicos seguida por el acto de obtener su retribución pidiendo una cooperación a los presentes que escucharon la interpretación musical. El término "*charolear*" muy probablemente proviene de la frase popular "pasar charola", que se refiere a la acción de recoger una cooperación, o de tomar lo que corresponde de cada quien.

espectáculos que ahí se muestran. Actualmente se encuentran trabajando un grupo musical de bolero, son cubano y folklore latinoamericano; un cantante solista de música mexicana, y un espectáculo de títeres para niños. El principal público en este foro lo constituyen las personas de la tercera edad por la música de bolero, y los niños por el "*show*" infantil.

Otro espacio designado por el Ayuntamiento de Veracruz, de especial interés para el desarrollo de la música en la calle en el centro histórico, es el famoso portal de Miranda. En este lugar se viven verdaderas noches de rumba y son cubano a cargo de grupos universitarios juveniles de música afro-caribeña. Sin duda, es uno de los lugares más populares para bailar al aire libre en el centro de la ciudad. Justo enfrente de la Fototeca de la Ciudad, el callejón de Miranda empieza a llenarse alrededor de las 9 de la noche, cuando los grupos invitan a bailar a los presentes al ritmo de salsa, son cubano, merengue y demás fusiones musicales, siempre utilizando los instrumentos, ritmos y raíces de la música latina. El baile puede llegar a extenderse hasta pasada la media noche. Este espectáculo siempre se presenta los fines de semana y parece ser el favorito entre los jóvenes. Entre semana, el espacio es utilizado para montar un pequeño mercado de artesanías, apoyado también por el mismo Ayuntamiento.

Justo enfrente del callejón de Miranda se encuentra una pequeña plaza ubicada en la esquina de la Av. Zaragoza y la calle Mario Molina. En este lugar, en las noches de fin de semana, también hay música en la calle. Aunque se trata de un pequeño parque, en él se monta un verdadero escenario con un gran equipo de sonido para presentar agrupaciones que interpretan cumbia y salsa. Por supuesto, este lugar es el mejor para bailar los géneros propios de la música tropical, ritmos que son preferidos por las parejas maduras.

Para trabajar en estos últimos tres foros mencionados -al ser dispuestos por el Ayuntamiento local-, los músicos no requieren estar afiliados al Sindicato de

Filarmónicos del puerto de Veracruz. El derecho a trabajar estos espacios ha sido ganado por los propios músicos, apoyados por varias regidurías.

También en el malecón no es raro encontrarse con músicos que estén tocando en medio de la explanada, en una banca o quizás en la banqueta del Café de la Parroquia. Este histórico café, icono de la ciudad, es visitado por miles de turistas cada año; y precisamente el turismo es uno de los mercados más importantes para el músico callejero veracruzano. En el Café de la Parroquia se pueden escuchar por igual grupos de marimba (los más tradicionales), jaraneros solistas y varios boleristas y trovadores. Los nativos del puerto también saben que no puede haber nada más tradicional que un café lechero servido en la Parroquia, disfrutando la vista del puerto y del malecón, musicalizado por los bellas armonías del son jarocho interpretada por los músicos locales. También para tocar en el Café de la Parroquia es necesario contar con la credencial del Sindicato de Filarmónicos, pero no para tocar en la explanada del malecón.

Algo parecido sucede en el callejón de La Lagunilla, a unos pasos de la Av. Independencia, entre las calles de Aquiles Serdán y Mariano Arista. Rodeado de algunos bares y restaurantes, de manera muy habitual allí se llevan a cabo eventos de promoción cultural que no sólo fomentan la música, sino también la danza y las artes plásticas. Este lugar no es tan concurrido por los músicos callejeros que se ganan la vida “*charoleando*”; pero sí se pueden aparecer en los tres o cuatro únicos bares que aquí se encuentran.

A unos pasos de La Lagunilla se encuentra la Plazuela de la Campana, ubicada en otro callejón y también entre las calles de Arista y Serdán. La particularidad de este foro es que ahí se toca principalmente el danzón. Varias noches a la semana algunas danzoneras del puerto se presentan ante un público numeroso, compuesto principalmente por personas de la tercera edad. Además de ser un sitio de gran riqueza musical, la Plazuela de la Campana constituye un

espacio de reunión e interacción social entre los adultos mayores. En el lugar también se puede disfrutar de una buena bebida o comida regional gracias a la presencia de algunos restaurantes y bares de mucha tradición. Cabe destacar que la Plazuela de la Campana no es el único sitio donde se baila danzón en Veracruz; también en la explanada del zócalo se presentan las más importantes danzoneras de la ciudad por lo menos dos veces a la semana.

Un punto más de actividad musical en la calle se presenta en el Parque Zamora. En este lugar la presencia de músicos boleristas destaca con respecto a otros lugares. No es un sitio tan concurrido por las familias porque, desafortunadamente, por las noches su atmósfera se vuelve muy pesada y es frecuente que en él se presenten fenómenos sociales negativos como la delincuencia o la prostitución, y por ello no es un lugar seguro para trabajar. Además el parque Zamora está también protegido por los músicos agremiados y no cualquiera puede tocar en este espacio. Por otro lado, es necesario comentar que los restaurantes, bares y cantinas del centro histórico son frecuentados por los músicos callejeros. En estos lugares los boleros, los corridos y la música tropical son los géneros que la gente pide con mayor frecuencia, y los músicos pueden estar trabajando hasta la madrugada.

Un foro alternativo de expresión lo constituye la red de transporte público que atraviesa las principales calles del centro histórico. Son varias las rutas de autobuses que atraviesan o rodean las principales avenidas del centro, y no es raro encontrarse a una gran cantidad de músicos callejeros que piden permiso a los conductores para subirse a “charolear” al camión. Ésta es una de las actividades que los músicos callejeros mejor aprovechan, pues en muy pocas horas logran reunir una buena cantidad de dinero, además de que es uno de los pocos lugares donde tienen una audiencia cautiva que forzosamente los escuchará.

En este sentido, los músicos tienen sus opiniones sobre cuáles son las mejores rutas de autobús donde trabajar. Tal y como revela *Los acordes de la calle*, la gran mayoría de los músicos prefiere las rutas que no exceden los límites del centro histórico; además sostienen que se puede saber cuál es el gusto musical de los pasajeros considerando las colonias por las que pasa el camión en cuestión, de modo que pueden calcular si lo que tocarán le gustará al pasajero. Al parecer, y aunque parezca una práctica prejuiciosa, esto suele ser cierto. Aparte, si al pasajero le gusta lo que escucha, el músico recibirá una mejor retribución; en caso contrario, no recibirá nada.

Todas las plazas, restaurantes y lugares públicos ya mencionados constituyen los pocos foros con los que cuentan los músicos en el centro histórico para llevar a cabo su labor. Pero esto no significa que los músicos callejeros no salgan de este primer cuadro de la ciudad para trabajar y ganar algo de dinero. No es raro encontrarlos en restaurantes y bares por toda la ciudad. En algunas ocasiones también se les ve en diversas locaciones a lo largo del boulevard Ávila Camacho; por ejemplo, en la playa de Villa del Mar, cerca del Acuario de Veracruz, la zona de restaurantes es la más buscada para trabajar en dicha zona.

Algunos músicos también trabajan fuera del puerto. Boca del Río, en la zona centro y en su franja restaurantera, es otro lugar donde se reúnen diversos músicos de distintos géneros. Sin embargo, para tocar ahí también es necesario estar afiliado a un sindicato. Lo mismo sucede en comunidades cercanas a Veracruz como Mandinga, Cardel, Antón Lizardo, Medellín y Jamapa. A diferencia del músico profesional, al músico callejero parecen no interesarle tanto la difusión cultural ni el reconocimiento que puede traer la fama. Por el contrario, su principal interés es el de subsistir. Para algunos, la música no era lo que esperaban para sus vidas; pero resultó ser lo que mejor sabían hacer y, en algún momento, tomaron el instrumento que sabían tocar para ganar un poco de dinero, el cual pueden obtener tras interpretar una pieza y pedir amablemente una cooperación

por el servicio, o bien, porque su música constituya un intercambio comercial para complacer el oído de algún cliente que pida una canción. Se trabaja en estas dos modalidades. Cada músico tiene sus precios, que pueden variar entre los 30 y 50 pesos por melodía (cuando se trata de agrupaciones).

Con la música en la calle algo curioso está sucediendo. *Los acordes de la calle* puso de manifiesto que varios músicos profesionales están tratando de salir de los canales comerciales de la música y están optando por renunciar a los foros establecidos y a las presentaciones especiales para darse a conocer en las calles. Hay que aceptar que, en la industria musical en México y en el mundo entero, lo que importa no es la expresión artística, sino el volumen de ventas; esto significa que, para muchos, la meta no es llegar a conmovier con una melodía, sino llegar al disco de platino. Por ello, ninguna disquera le apuesta a producir un álbum a algún músico o artista musical sin tener más o menos la certeza de que el sujeto en cuestión será exitoso.

Algunas de las producciones musicales independientes, que a veces son caseras, son producidas por músicos profesionales sin el sello de alguna disquera que avale y promueva el material, ya que una cosa es producir el disco y otra cosa es promocionarlo y llevarlo al punto de venta al alcance de los públicos. De ahí que una nueva generación de profesionales de la música busque dar a conocer su trabajo justo por donde la gente camina, donde se transporta y donde sale de fiesta.

Dicho esto, y entendiendo el término de *músico callejero* para aludir a cualquier músico que trabaja o anda tocando y/o cantando en la calle, se podría decir que actualmente hay dos tipos: aquellos que tienen una formación profesional y los que sólo tienen conocimientos empíricos. Encontrar sus diferencias y similitudes es uno de los objetivos que se planearon dentro del contenido del video documental *Los acordes de la calle*.

**CAPÍTULO 3**  
**PRODUCCIÓN DEL VIDEO-DOCUMENTAL**  
***LOS ACORDES DE LA CALLE***

**3.1 Antecedentes.**

En varias partes del mundo se han llevado a cabo trabajos de cine documental que muestran la vida y la labor de los músicos callejeros. Algunos directores han elegido hablar sobre el trabajo de los músicos de la calle para rescatar así la importancia de su obra como una actividad que enriquece la identidad cultural de las ciudades y los pueblos; también relatan la lucha constante de subsistir con el oficio de músico y, en consecuencia, abordan temas como la desigualdad social, el racismo, la pobreza, la inmigración y el desempleo. Este tipo de trabajos se presentan como antecedentes que guardan una estrecha relación con la producción del video-documental *Los acordes de la calle*, siendo los más importantes los que se mencionarán a continuación.

En marzo de 2005, un grupo de personas comenzó un proyecto que buscaba a músicos callejeros de diversas partes del mundo, llevándoles un estudio de grabación totalmente portátil y ligero a las calles para luego unirlos a todos, voces e instrumentos, en una mezcla: la canción *Stand by Me*, interpretada así por más de una docena de músicos y cantantes, como si se tratase de una grabación en conjunto. La cuestión es que cada uno de estos músicos se encontraba en diferentes ciudades, como Santa Mónica, Nueva Orleans, Toulouse, Rio de Janeiro, Caracas, Ámsterdam o Moscú.

El creador de este trabajo se llama Mark Johnson y habla de este proyecto que, según él, *“nació de la idea de que debemos inspirarnos los unos a los otros, de unirse como raza humana, y la música es el mejor medio para hacerlo”* (en red; disponible en <http://www.telecinco.es/informativos/cultura/noticia/100012447/La+banda+mas+callejera+llega+a+Espana+para+expandir+su+solidaridad>). De esta forma, empezó a viajar y a grabar músicos en las calles, en los Metros, en reservas de nativos indios en EU, en pequeños pueblos africanos y en montañas en los Himalayas; y lo más interesante es que esos músicos nunca se conocieron en persona. Por decirlo así, fue la música lo que los juntó a todos y la creencia de que *“se puede hacer mucho más por este mundo si se trabaja en conjunto que por separado.”*

Con lo anterior en mente, y desde hace poco más de 4 años, Johnson y su equipo han estado realizando este trabajo con el que pudieron completar un álbum musical titulado *Playing for change: Songs around the world*, que incluye un disco compacto y un DVD. Además han puesto a disposición del público su material documental en internet a través del portal [www.playingforchange.com](http://www.playingforchange.com), que también cuenta con una boutique en línea, reseñas completas de cada uno de los músicos del proyecto, formas de contacto y una sección de videos.

Este proyecto ha sido muy aceptado por el público mundial, que también ha estado pendiente de cada capítulo de esta serie a través de portales como *Youtube* o en blogs de fanáticos del movimiento.

Por otra parte, el famoso grupo inglés de música "rock" Oasis ha lanzado, a través de su página web de *My space.com*, un trabajo documental acerca de músicos de la calle con una temática muy interesante. El trabajo, titulado *Dig out your soul in the streets*, hace referencia al nombre de su más reciente álbum, *Dig out your soul*. Se trata de un documental dirigido por The Malloys -nombre artístico de los directores de videoclips y cine Emmet Malloy y Brendan Malloy- en el cual se muestra cómo el grupo llega a la ciudad de Nueva York unos días antes del lanzamiento del álbum para conocer a un grupo selecto de músicos callejeros de dicha ciudad; este encuentro tiene como objetivo darle a conocer a estos músicos las canciones del disco próximo a salir para que ellos vayan a las calles, al Metro, a los parques, etc., a tocar la música de Oasis. Los *performance* se realizan sobre todo en lugares privilegiados del Metro, como Grand Central, Times Square, Penn Station y Astor Place; y han contado con la colaboración de las autoridades neoyorquinas (Guinalíu, 2008, en red; disponible en <http://mguinaliu.wordpress.com/2008/09/20/oasis-apuesta-por-youtube-y-el-street-marketing/>).

Cuando la agrupación pensó en esta idea, más allá de considerarla como una excelente estrategia mercadológica, pensaron en el papel que juegan los músicos callejeros de Nueva York en la labor de difundir su música entre la gente en espacios públicos. Según decían ellos, no era raro encontrarse a algún guitarrista en el metro tocando *Wonderwall* u otro de sus éxitos. Desde esta perspectiva, decidieron empezar por el final: en vez de, primero, lanzar el disco, luego lograr que una de las canciones del álbum se convirtiera en hit de radio y esperar que después un músico de la calle la incluyera en su repertorio, Oasis optó por empezar por el final de esta sucesión de eventos.

Sin duda, el proyecto del cual surgió ese gran documental posiciona muy bien a la banda, que dejó en claro su gusto por la música de la calle de una de las ciudades más importantes de la nación americana. El documental *Dig out your soul in the streets* fue el primero en alta definición que se expuso en el portal *Myspace.com* en la historia.

Un trabajo muy importante también lo fue el documental *Cantando bajo la tierra* (2005), una coproducción española-argentina dirigida por Rolando Pardo. Este filme, que obtuvo una Mención Especial en el certamen madrileño de creación documental *Documenta Madrid 2005*, relata la historia de Chema, un músico callejero cuya especialidad es silbar, que busca en las diferentes estaciones del Metro de Madrid a su amigo Bobby del Palmar, un bolerista cubano que se encuentra de regreso en la ciudad para tocar en la calle. Esta búsqueda lleva al director a acercarse también a muchos músicos que trabajan en el Metro y que provienen de países europeos, africanos y sudamericanos.

Con un excelente montaje de Fabio Pallero, esta producción de 80 minutos relata no sólo cómo es trabajar en las calles de aquella ciudad, sino que también aborda temas tan polémicos como la inmigración ilegal y el desempleo en España.

El director dice que en Madrid hay músicos en las calles como en ningún lado:

*“Viajaba todos los días en el metro hasta que de tanto detenerme a escuchar a los músicos y mirarlos, los observé más detenidamente. Ahí comenzó la película... Hay músicos en varias partes de Madrid. En baretos de mala muerte, en la calle por todas partes, frente a las grandes tiendas, y así...”* (en red; disponible en <http://documentales.blogspot.com/2005/06/rolando-pardo-director-de-cantando.html>).

Pero algo que, sin duda, define la importancia de este filme es el cuidado con el que el tema fue abordado por el director, que mostró de forma noble la sencillez de cada uno de los protagonistas, sin llegar a exponerlos ni tratar de conmover al público con la miseria.

Otro documental importante realizado en la capital española fue producido bajo el encargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Titulado *Las vidas bárbaras* (2008), es un trabajo coordinado por César Rendueles donde se presentan una serie de entrevistas con músicos callejeros y músicos profesionales que tocan en las calles, así como con la coordinadora del festival *Las Noches Bárbaras* y locutora del programa homónimo que transmite Radio Círculo, Carmen Vela. En dicho festival, organizado por Radio Círculo y el Círculo de Bellas Artes, cada año se reúnen músicos callejeros de Madrid en el edificio de esta última organización para tocar dentro de las instalaciones, en el lobby, en los salones e incluso en la azotea del inmueble. Es, en definitiva, uno de los eventos que más reúne a los músicos callejeros de toda Europa y en el que los interesados disfrutan del talento que cualquiera puede encontrar en las calles de Madrid.

Para el disco-libro-DVD *Las vidas bárbaras*, los cineastas buscaron gente no sólo de España, sino de Rumania y algunos países de África, e incluso un grupo de latinos y mexicanos que trabajan en la conocida plaza de Puerta del Sol, en el centro de Madrid, llevando música de mariachi a miles de transeúntes que pasan por dicho lugar.

La película tiene un ritmo que a veces se torna bastante lento, pues se centró muchísimo en indagar sobre la vida de cada uno de los protagonistas, cuyas historias son tan distintas como los géneros que cada quien domina. Sin embargo, se trata de un trabajo serio, con muy buena fotografía y un gran guión; en suma, un muy buen documental (Lenore, 2008, en red; disponible en <http://www.musicaenlamochila.net/2008/08/07/haciendo-la-calle/#more-664>).

En México también se han realizado documentales sobre músicos callejeros. Algunos de estos trabajos alcanzan cierta popularidad, sobre todo cuando se aborda la vida de músicos que son reconocidos por su trabajo y por su

carácter pintoresco. Es el caso de un guitarrista llamado Rodrigo González, mejor conocido como “Rockdrigo”, que se hizo muy conocido por tocar en los pasillos del Metro de la ciudad de México; se trata de un músico callejero aplaudido por una generación fanática de la música urbana de la capital durante los años ochentas, y que murió durante el terremoto que sacudió al país en septiembre de 1985.

El trabajo de Rockdrigo ha sido rescatado a través de los documentales *¿Por qué no me la prestas? Rockdrigo a 10 años* (1995) de Sergio García Michell; *No tuvo tiempo. La hurbanistoria de Rockdrigo* (2003), dirigido por Rafael Montero, y quizá el más conocido; y *Rockdrigo, la ciudad del recuerdo* (2001), dirigido por Alejandro Rodríguez y que constituye el trabajo de tesis de éste para la carrera de Comunicación Social en la UAM-Xochimilco (en red; disponible en [http://www.rockdrigo.com.mx/videos\\_rockdrigo.html](http://www.rockdrigo.com.mx/videos_rockdrigo.html)). *Rockdrigo, la ciudad del recuerdo* rescata historias e imágenes del músico a más de veinticinco años de su fallecimiento. Partiendo de entrevistas y de testimonios de gente que lo conoció, este documental va contando la historia de Rockdrigo desde que partió de su natal Tampico hasta sus últimos días en la capital mexicana, donde se hizo tan famoso como cantante.

Otro trabajo interesante efectuado en la ciudad de México tuvo como escenario el centro histórico, con músicos que trabajan en las principales avenidas de este sector de la ciudad. Se trata de un cortometraje documental titulado *Ein Ton (Músicos callejeros de la ciudad de México)*, dirigido en 2008 por Gerardo Álvarez y realizado con el apoyo de la Asociación Mexicana de Cineastas Independientes y Ad Libitum Films (en red; disponible en [http://www.mp3buscador.com/video.php?v=QvTrrrWYRic&/EIN%20TON%20%20part.%202%20\(MUSICOS%20CALLEJE..\)](http://www.mp3buscador.com/video.php?v=QvTrrrWYRic&/EIN%20TON%20%20part.%202%20(MUSICOS%20CALLEJE..))). El material en cuestión explora un género híbrido que mezcla características propias de la narrativa del cortometraje de ficción con las del género documental. Es así porque la historia trata de un joven llamado Manu, un estudiante de música que no puede encontrar una nota para terminar una

composición en la que trabaja y que, al verse frustrado y estresado, decide salir a dar un paseo por el centro histórico de la capital, donde conoce a varios músicos de la calle cuyas historias lo ayudan a descubrir cuál es aquella nota que a él le hace falta.

Con este último trabajo no se cierra la lista de las películas documentales que abordan el tema de la música en la calle. Sin embargo, si son referente obligatorio para aquellos directores que se interesen por los músicos de la calle, ya que cada película tiene una aportación significativa al estudio de este fenómeno, ya sea en lo narrativo o en lo técnico.

Después de analizar cada uno de estos trabajos, la producción de *Los Acordes de la Calle* comienza el proceso de preproducción de la película. Los detalles del proceso se detallan en los próximos subcapítulos.

### **3.2 Sinopsis del proyecto.**

*Los acordes de la calle* es un documental que habla sobre el trabajo, la vida y la situación social de algunos músicos callejeros que tocan en las calles del centro histórico del puerto de Veracruz. Se trata de una perspectiva hacia el interior del pensamiento de los integrantes del grupo Son Latinos, que a través del bolero, el son cubano y la música latinoamericana, buscan construirse espacios de expresión, dar a conocer su trabajo, entretener al público y mantener a sus familias.

La idea del proyecto requería, en primera instancia, establecer relaciones con los músicos callejeros de la ciudad. Finalmente, después de llevar a cabo un trabajo de observación sobre la presencia de músicos en las calles del puerto de Veracruz, se logró establecer contacto con varios de ellos. A partir de la relación que surgió con este acercamiento, se logró establecer el acuerdo de grabar el

documental con un grupo de músicos que trabajan en el foro del callejón de Zamora: Son Latinos, un grupo que lleva cerca de año y medio trabajando junto. Está conformado por 6 integrantes, cada uno con distinta edad, interpretando diferente instrumento y con una especial formación musical:

- *Carlos García*: Procedente de la ciudad de Cuernavaca, Mor., es flautista, con más de 30 años trabajando en la música. Sus gustos musicales lo han llevado a aprender a construir instrumentos propios de la música folklórica latinoamericana, género que conoce muy bien y que interpreta con gran maestría. Es el director musical del grupo.
- *Obed Luría*: Es un joven músico jarocho que domina perfectamente el bello arte de tocar el requinto. Proviene de una familia de gran tradición musical, ya que su padre y sus hermanos han sido músicos. Además de trabajar con el grupo, Obed también hace proyectos de diseño gráfico.
- *Ricardo Ramírez*: Bajista y guitarrista. Oriundo también de la ciudad de Cuernavaca, Mor., recibió la invitación para unirse al grupo de parte de Carlos García. Además de ser músico, tiene una carrera técnica en instrumentos de control y una licenciatura en enseñanza de la lengua inglesa. Actualmente se dedica a tocar con Son Latinos y a la producción musical.
- *Francisco Negocio*: Músico veracruzano especializado en instrumentos de percusión. Actualmente estudia piano y, para el momento de realizar el documental, apenas llevaba tocando con Son Latinos un par de meses. A pesar de ser uno de los más jóvenes integrantes del grupo, tiene un gran talento y su especial carisma lo distingue del resto de sus compañeros.
- *Isaí Luría*: Guitarrista veracruzano de gran talento. Es la voz principal del grupo *Son Latinos* y hermano del requintista de esta agrupación, quien lo invitó a unirse al proyecto. Tiene gran experiencia en la guitarra, y

gran parte de su vida se ha dedicado a tocar en la calle y en trío junto con su padre y su hermano.

- *Javier Ramos*: Músico veracruzano muy joven. Su formación ha sido primordialmente lírica. Domina muy bien las congas y el timbal. Gusta de la música tropical y latina. Fue el último elemento en integrarse al grupo.

Son Latinos se presenta todos los fines de semana, a partir de las 4 ó 5 de la tarde, en el foro que el ayuntamiento de Veracruz dispuso en el callejón de Zamora, entre las avenidas Ignacio Zaragoza y Francisco Landero y Coss, justo en la misma plaza donde se encuentran los locales que venden las nieves del malecón; y comparte el escenario con un solista de música mexicana y el "show" de teatro infantil "Ensalada de Títeres", de la actriz Silvia Ouvier.

Son Latinos ha ganado mucha popularidad dentro del centro histórico por su versatilidad en cuanto a la interpretación. Durante su actuación se tocan géneros diversos como el bolero, el son cubano y la música latinoamericana; por ello acaparan la atención de un gran número de personas, sobre todo de edad adulta. Abordar tal variedad de géneros musicales también los distingue del resto de los músicos que trabajan en esta zona.

La ganancia que obtiene el grupo proviene tanto de la cooperación solicitada al público al finalizar cada presentación como de la venta de los dos discos que tienen en su haber. Con respecto a los discos, Son Latinos tiene dos colecciones: el primer disco incluye grandes éxitos de la música latinoamericana, mientras el segundo es una colección de grandes éxitos del bolero y son cubano. Varias de las canciones de estos dos álbumes forman parte del repertorio que normalmente interpreta el grupo en las presentaciones.

Así, *Los acordes de la calle* es un viaje que presenta el color, los sonidos y los acordes de un grupo de artistas que, por su carácter, sencillez y enorme

sensibilidad, demuestran que el oficio de músico es uno de los más enriquecedores de la cultura veracruzana. Ya sea en el malecón, en el zócalo o en el camión, *Los acordes de la calle* seguirán sonando y vibrando a cambio de unas pocas monedas.

### **3.3 Memoria del procedimiento.**

A continuación se expondrá una memoria completa de la planeación, las actividades y las cuestiones técnicas que se requirieron para la realización del documental *Los acordes de la calle*, dirigido por Jorge Chi y producido por la Universidad Villa Rica y los Estudios de Televisión Villa Rica.

#### **3.3.1 Concepción de la idea y concepto**

La idea de realizar el documental *Los acordes de la calle* surge de la inquietud del director por mostrar una parte de la riqueza cultural del puerto de Veracruz, a través de un medio comunicativo audiovisual que permita entender y disfrutar el trabajo de los músicos veracruzanos que se mantienen fuera de los canales convencionales de la industria musical. El gusto por la música y el cine llevaron al director a unir estos dos conceptos en un proyecto que cuente las historias que los músicos callejeros pueden compartir. Y no sólo eso: este documental también busca abordar temas como el desempleo, la desigualdad social, la falta de oportunidades, la inmigración, el sindicalismo dentro de la música en la calle y las diferentes reflexiones que se pueden hacer desde el punto de vista de los músicos callejeros con respecto a sus vidas y su situación social.

Como ya se ha expuesto en este documento, las películas documentales sobre músicos callejeros no son una novedad. Quizás, uno de los trabajos que

más influyeron en la conceptualización y realización de *Los acordes de la calle* sea el documental español-argentino *Cantando bajo la tierra* (2005) de Rolando Pardo, ya que éste inspiró al director para llevar un trabajo parecido, transportándolo a la realidad del puerto de Veracruz, ciudad donde radica actualmente.

La calidad de las tomas, el ritmo de la narrativa, los personajes, las historias y el cuidado con el que se fueron abordando cada una de las temáticas que presentaba *Cantando bajo la tierra* sin duda impresionaron y conmovieron al director; y lo llevaron a decidir que el documental es el mejor vehículo para entender y comunicar el trabajo de los músicos callejeros veracruzanos.

El concepto de *Los acordes de la calle* se traduce en un trabajo totalmente real que recoge algunos testimonios de músicos que trabajan en las calles del centro histórico del puerto de Veracruz, sin que exista la participación de un narrador dentro de la historia. Serán únicamente los protagonistas de la película los que cuenten sus vivencias y sus actividades diarias, sus impresiones sobre la vida, etc. Sobre ellos caerá la narración del filme. Ellos mismos van a ir marcando el ritmo de la narración, al igual que la sucesión de los actos que tengan lugar dentro del periodo de grabación.

Además, en la película también se pueden apreciar imágenes de la ciudad, lugares de interés, la gente que transita por las locaciones, cafés, restaurantes, bares, etc. Algunas de estas imágenes fueron postproducidas con la finalidad de elevar su calidad estética o para hacer breves anotaciones sobre la ubicación de las locaciones, el nombre de los personajes, subtítulos o cualquier otro tipo de señalamiento que fuera pertinente para la mejor comprensión del público que observe el documental. El uso de aspectos en video, fotografías, gráficos, fondos musicales, etc., son permitidos de igual modo para poder contextualizar al auditorio sobre algún aspecto importante dentro de la narrativa del trabajo.

Como se dijo, Son Latinos será el grupo protagonista del documental *Los acordes de la calle*, dirigido por Jorge Chi y producido por la Universidad Villa Rica. Cabe aclarar que todos los integrantes de la agrupación estuvieron de acuerdo en aparecer en este trabajo documental con el único propósito de apoyar la producción videográfica en el puerto de Veracruz y la promoción de la música de los artistas veracruzanos, sin exigir una remuneración monetaria por su participación.

Son Latinos y la producción de *Los acordes de la calle* acordaron la grabación de una serie de entrevistas con tres de los integrantes del grupo, una sesión de grabación en exteriores mientras los músicos trabajan en el transporte público, y cerca de seis sesiones durante las presentaciones en vivo desde el callejón de Zamora. Básicamente, bajo estos condicionamientos se realizó *Los acordes de la calle*.

### **3.3.2 Observación de la realidad, "scouting"<sup>1</sup> y análisis de las posibilidades de realización.**

Era obvia la necesidad de llevar a cabo un pequeño estudio sobre algunas de las locaciones que se planeaban utilizar para la grabación de *Los acordes de la calle* con la finalidad de poder garantizar que todo el proceso de producción no se viera interrumpido a causa de problemas técnicos, errores humanos o cualquier tipo de situación adversa que impidiera el desempeño de las actividades de producción. Por ello se debieron contemplar todas las variables posibles que la grabación podría presentar y que dificultasen el proceso de realización de este trabajo.

---

<sup>1</sup> Puede traducirse como "exploración". Es el proceso de búsqueda y selección de las locaciones para una grabación,

Las variables a las que se hace referencia podrían ser muchas, incluyendo las locaciones, las condiciones del terreno, las condiciones físicas del ambiente, la movilidad de los equipos, los permisos que sean necesarios para grabar, los recursos y procedimientos logísticos, los accesos, las condiciones de luz en las locaciones, etc. Éstos, y muchos más, son aspectos que se deben considerar antes de lanzarse a grabar a la calle para evitar a toda costa que la situación se salga de control, y cualquiera de estas condiciones afecte la posibilidad de realización o la calidad del documental.

Es un hecho que, cuando se llevan a cabo producciones videográficas o cinematográficas de ficción, todo el proceso de grabación puede realizarse dentro de ambientes y espacios controlados y planificados para no tener que preocuparse por las cuestiones mencionadas. Por ejemplo, se pueden cerrar las locaciones al público o las condiciones del terreno se pueden adaptar a las necesidades; e inclusive es posible controlar las condiciones ambientales como crear lluvia o nieve, etc. Lógicamente, en el género documental estas variables no se pueden controlar ni modificar a conveniencia, ya que el documental sólo retrata lo que de verdad pasa, esto es, la realidad.

Ello no debe ser desalentador. Al contrario, es justamente en esta imposibilidad de controlar el entorno donde reside el verdadero reto de realizar un documental. Es necesario saber planificar y prever todos aquellos problemas a los cuales la producción puede enfrentarse, y cuáles son las armas y los procedimientos que ayudarán a terminar el proceso de grabación sin ningún problema.

Habiéndose puesto de manifiesto la necesidad de la prevención de dificultades, es necesario entender cuáles son algunas de las consideraciones que tuvieron que hacerse para realizar *Los acordes de la calle*.

El proceso empezó con una atenta observación de la realidad. Con esto se quiere aludir a la capacidad que el director y los productores del documental deben poseer para identificar cuáles son algunas características del fenómeno a tratar, cómo se presenta, cuál es su comportamiento, con qué frecuencia se lleva a cabo, etc. En este sentido, y para la realización de *Los acordes de la calle*, la observación arrojó los siguientes resultados:

En primera instancia, como *Los acordes de la calle* abordaría el tema de la vida y trabajo de los músicos de la calle, era necesario saber si existía tal presencia de músicos callejeros en la ciudad de Veracruz y zonas aledañas. Tras una serie de visitas realizadas a lugares como el centro histórico de la ciudad, el centro de Boca del Río, las playas del pueblo de Antón Lizardo y la zona restaurantera del pueblo de Mandinga, se detectó la presencia de más de una treintena de músicos solistas o agrupaciones que trabajan en las calles. Esto habla de un fenómeno repetitivo y que, por ende, puede dar una visión muy completa del mundo de la música de la calle.

Por otra parte, cada uno de los músicos de la calle casi siempre se encuentra tocando en espacios públicos o restaurantes dentro de las zonas antes mencionadas. Ante esto, se debía considerar que, en algunos de estos establecimientos, la grabación sería posible siempre y cuando la administración de dichos lugares se encontrara enterada y concediera el permiso para entrar a grabar en sus instalaciones.

Para esto era necesario contar con un "*dossier*"<sup>2</sup> de documentos que la producción debía llevar consigo en todo momento. Se trata de un archivo que incluyó, entre otras cosas:

→ La sinopsis del proyecto

---

<sup>2</sup> Informe o expediente.

- Los permisos necesarios para la grabación de *Los acordes de la calle*.
- Una carta emitida por la Universidad Villa Rica, que certificara la realización de *Los acordes de la calle* como un proyecto de tesis de carácter videográfico y sin fines de lucro.
- Una carta de cesión de derechos de imagen y audio, que debe firmarse entre los participantes de la obra y la producción, donde los primeros otorguen a la segunda el derecho a utilizar su imagen y el audio correspondiente para la realización del documental en las condiciones ya descritas.
- Una copia de los avances del trabajo final de tesis, para demostrar la autenticidad del trabajo.

Por otra parte, se monitoreó la presencia de los músicos de la calle en las zonas antes mencionadas durante una semana con el objeto de averiguar cuáles son los días con mayor presencia de músicos. Tras esta observación, se estipuló que los jueves, viernes, sábados y domingos es cuando hay mayor trabajo por parte de los músicos, con respecto al resto de la semana; y por ello la grabación debía llevarse a cabo durante estos días.

Además, este proceso de observación mostró que los músicos empiezan a trabajar, en promedio, a partir de las 9:00 hrs., teniendo mayor actividad entre 4:30 p.m. y las 11:30 de la noche.

### **3.3.3 Determinación de los recursos**

Otra consideración importante tuvo que ver con las condiciones de luz y ruido dentro de las locaciones. Durante la observación se hizo evidente el ruido natural de las calles y de las personas que se encuentran alrededor de los músicos que trabajan en restaurantes y plazas públicas. Además se pudo notar

que, a partir de las 7:00 pm, las condiciones de luz para grabar el documental en exteriores eran muy malas y se requeriría un "kit"<sup>3</sup> de iluminación para grabar a los músicos en la calle. En el caso especial de la locación del foro donde trabaja el grupo Son Latinos, que se encuentra en el callejón de Zamora, la producción verificó si las condiciones de luz para la grabación durante las sesiones musicales fueran las óptimas, concluyéndose que así era, ya que el Ayuntamiento de Veracruz dispuso un sistema de iluminación especial para el escenario en que el grupo actúa durante la noche.

Otra de las consideraciones importantes para la realización de este documental la constituyeron los dispositivos de grabación de sonido directo en locación. El reto específico de la grabación de sonido para este trabajo documental radicaba en la posibilidad de que las locaciones exteriores se encontrasen plagadas de ruido que pudiera impedir la completa comprensión de los diálogos y la música que aparecieran en el montaje final del documental.

Si bien es cierto que los recursos tecnológicos más avanzados en la actualidad para la grabación de sonido directo eliminan completamente el problema del ruido en locaciones exteriores, estos dispositivos son considerablemente costosos y su adquisición en renta o compra no estuvieron contempladas dentro del presupuesto de producción de *Los acordes de la calle*.

Ante esto se plantearon las siguientes soluciones:

- a) La utilización de un "kit" de micrófonos de mano inalámbricos para cámara marca Sony, modelo UWP-V2, de tipo unidireccional, montado frente al escenario con un pedestal marca K.LINGT en las sesiones musicales en vivo; y montado sobre un boom marca K-LINGT para las grabaciones de entrevista

---

<sup>3</sup> Conjunto de piezas o instrumentos que sirven para realizar alguna función o desarrollar alguna actividad.

- b) Utilizar el micrófono ambiental integrado de la videocámara que capta muy bien el sonido directo; pero que no puede dirigirse hacia otra dirección que no sea hacia la que apunta la cámara. Esta modalidad fue utilizada en locaciones donde los protagonistas estuvieran más cerca del camarógrafo.

Con estas dos alternativas se pudo resolver el problema de la grabación en sonido directo. Hay que apuntar que el audio en cuestión debía ser corregido, filtrado y ecualizado por los productores de *Los acordes de la calle* durante el proceso de postproducción.

Finalmente tuvo que elegirse el formato en que debía ser grabado el documental. Se debía tomar esta decisión porque, a partir de la elección del formato, se sabría qué cámara debía ser utilizada. Se tenía la necesidad de usar un equipo que pudiera ser portátil y que no representara grandes retos de operación o movilidad para el equipo de producción de *Los acordes de la calle*. Además se necesitaba una cámara que tuviera la mejor calidad de imagen, con gran versatilidad de filtros y lentes para poder grabar bajo cualquier condición de luz y color que se presentara durante la grabación: un tipo de cámara que, por su formato de grabación, permitiera grabar varias horas seguidas en dispositivos externos (casetes en vez de memorias internas) y sin necesidad de cambiar de baterías de manera recurrente (con baterías de larga duración).

La mejor opción resultó ser la cámara HDV (High Definition Video) de la marca Sony, modelo HDR-FX1E. Se trata de una cámara de alta definición sumamente versátil que permite la captura de imágenes en calidad Full HD 1080i, lo cual la ubica entre las mejores cámaras de alta definición dentro de la denominación de consumidores avanzados, de bajo costo y especiales para productores de video social e industrial.

Lo mejor de esta cámara es la posibilidad de grabar en formato HD y, a su vez, en MiniDv (DV 576i), un formato estándar de video que captura imágenes en casetes de bajo costo.

Esta cámara viene equipada con un lente Carl Zeiss Vario-Sonnar T de 72 mm, con un "zoom" óptico de 12 x, y con funciones como estabilizador de imagen (*Super SteadyShot Optical Stabilization System*), controles de enfoque, zoom, balance de blancos, exposímetro, iris, *time code*, exposímetro y audio de entrada. Esta cámara también viene equipada con un monitor de tipo ViewFinder Widescreen 16:9 a color y una batería de alimentación Info-Liithium de 7.2 v de extra larga duración (que permite mantener encendida la cámara alrededor de 450 min).

Por otra parte, se utilizó un tripié de cámara de la marca Manfrotto modelo 501, con capacidad de soporte de 6 kg, perillas de ajuste de horizonte, *tilt*, *pan*<sup>4</sup> y botones de seguridad. Este tripié se utilizó para realizar tomas que forzosamente necesitaran estabilidad, aunque casi todas las tomas del documental *Los acordes de la calle* se realizan a hombro, aceptando ligeros movimientos naturales de inestabilidad.

### 3.3.4 Guión conductor

Antes de salir a grabar el documental *Los acordes de la calle*, era necesario saber cuáles eran los temas que se iban a tratar y en qué orden se iban a abordar.

---

<sup>4</sup> Tanto el "*tilt*" como el "*pan*" o "*panning*" son movimientos que se hacen girando el cuello del tripié sin desplazar la cámara. El "*tilt*" es un movimiento hacia arriba o hacia abajo que equivale al que se realiza con la cabeza al afirmar algo. Cuando el movimiento es hacia arriba se llama "*tilt-up*"; y cuando es hacia abajo, "*tilt-down*". En cuanto al "*panning*", es un movimiento de cámara que equivale a la negación con la cabeza y prácticamente es un semi-giro. Hacia la izquierda se llama "*pan-left*" y hacia la derecha "*pan-right*".

En el género documental se pueden realizar guiones muy específicos, considerando tomas, tiempos y detalles técnicos y de postproducción, cuando se trata de trabajos que lleven una investigación previa a la realización de la grabación. Con la investigación lista, revisada por especialistas, se procede a realizar el guión de una narración y la planeación de las tomas que ilustren lo que se narra. La elaboración de un guión para las películas documentales permite delimitar el tiempo que se designe a cada capítulo, además de controlar el tiempo total de la duración del trabajo final. Pero en el caso de los *Acordes de la Calle*, el trabajo se realizó de manera un poco distinta.

En primer lugar, la narración de *Los acordes de la calle* recae sobre los protagonistas; por ello, la elaboración de un guion de la narración del trabajo no sería posible hasta después del proceso de producción y grabación del trabajo.

La planeación de las tomas y aspectos que ilustraran la narración también se dejó un poco de lado, dando paso a un trabajo creativo supeditado a la improvisación, la espontaneidad y la situación contextual del protagonista que apareciera en pantalla. Es decir, si uno de los protagonistas iba a ser entrevistado en un parque, la producción debía contemplar aspectos generales del espacio en el que se encontraba el entrevistado; pero dejando plena libertad de crear, sin planear tomas específicas. Este ejercicio era totalmente intencional, ya que de esta forma se puede reflejar la realidad, en las circunstancias del contexto verdadero, sin necesidad de hacer composiciones ni montajes que estuvieran demasiado previstos y que rompieran con esa ilusión de verosimilitud.

Por otra parte, la duración del trabajo final era también libre. *Los acordes de la calle* no se produjo pensando con antelación si se trataría de un cortometraje o largometraje documental, o si sería diseñado para su proyección en televisión o salas cinematográficas. Hacer estas consideraciones habría significado la

cuidadosa tarea de llevar los tiempos de grabación y de montaje final. De haber sido pensado para televisión, el proyecto final habría tenido que manejar estándares de duración que no sobrepasaran los 20 o 45 minutos, para una emisión de 30 o 60 minutos respectivamente. Por el contrario, se propuso un trabajo final con una producción que sobrepasara los 60 minutos para su proyección en salas cinematográficas. De ser necesario, se podrían realizar una adaptación del trabajo para ser transmitido por televisión.

Esta libertad en cuanto a la duración del proyecto final responde al interés por parte del director de no tener ataduras con respecto al contenido del trabajo. Si bien es cierto que planear la duración final del proyecto permite organizar mejor el trabajo, también constituye una desventaja a la hora de decidir qué información entra o se queda fuera en el montaje final, con la posibilidad de perder una parte de la realidad del fenómeno que se trata en el documental.

No obstante, sí se visualizaron con anticipación algunas situaciones que era importante considerar para la realización del documental.

El primer ejemplo lo constituye todo el proceso de grabación en las sesiones donde aparece el grupo musical tocando en vivo desde el centro histórico de la ciudad. En estas sesiones, el grupo Son Latinos proporcionaba una lista de las canciones que interpretaba en cada presentación. Con anterioridad, una cámara había grabado aspectos generales de la interpretación del grupo, tomando en cuenta el ritmo de las canciones del repertorio y la ejecución de cada uno de los músicos, para poder observar su capacidad interpretativa y su protagonismo en cada canción.

Con esta información, la producción sabía con antelación quién cantaba las canciones, quién hacía los solos instrumentales y cómo era el ritmo de cada pieza,

para así poder designar la velocidad de los paneos y de los encuadres en cada sesión.

En una misma sesión el grupo ofrecía hasta tres *shows* por noche, repitiendo el mismo repertorio y dando la oportunidad a la producción de posicionar la cámara en distintos ángulos en cada espectáculo, para que al final se realizara el montaje de un *clip*<sup>5</sup> musical de la misma canción desde tres ángulos distintos. Esto tuvo que ser planeado así porque la producción sólo contaba con una cámara para realizar la grabación del documental.

Otra de las consideraciones importantes que debía ser prevista antes de lanzarse a grabar era la elaboración de un cuestionario o guión con las preguntas que serían realizadas a los protagonistas en entrevista. Este guión era esencial para lograr los objetivos generales del documental, puesto que la narración del trabajo recae en los entrevistados y eran ellos mismos los que debían aclarar todas las dudas que se plantearan a lo largo de *Los acordes de la calle*.

El guión de entrevista que se realizó para este trabajo incluía las preguntas que pueden verse en el anexo 3. Dicho guión resultó ser sumamente útil, ya que con esta serie de preguntas se pudo determinar el orden en que se iban a tratar cada uno de los temas de este documental. Al final de la elaboración del citado cuestionario se concretó que el orden de la narración se desarrollaría de la siguiente manera:

#### GUIÓN PRELIMINAR

- 1.- Introducción (musical).
- 2.- Semblanzas generales de los músicos.
- 3.- Nacimiento del grupo.

---

<sup>5</sup> Película o vídeo de corta duración, generalmente de carácter musical.

- 4.- La experiencia de tocar en la calle.
- 5.- Impresiones sobre el foro del callejón Zaragoza.
- 6.- Conclusiones.
- 7.- Créditos.

### **3.3.5 Grabación**

El proceso de grabación resultó una de las tareas más difíciles de todo el proceso de producción de *Los acordes de la calle*. Al principio de este proyecto se pensó en la posibilidad de que el trabajo se grabara en el verano del 2009. Este plan de grabación tuvo que correrse un par de meses debido a un mal trabajo de preproducción y la excesiva carga de trabajo y compromisos dentro de los Estudios de Televisión Villa Rica, lo que provocaba que el equipo tecnológico no estuviera disponible de manera continua.

Por ello el proceso de grabación empezó a mediados del mes de octubre y arrancó con la serie de entrevistas.

El primero en grabar fue el requintista Obed Luría; se trató de una entrevista que duró cerca de una hora y 20 minutos. La locación se ubicaba justo bajo la torre de PEMEX, en la macroplaza del malecón de Veracruz. Por supuesto, el músico trajo consigo su instrumento y también ese mismo día se aprovechó para hacerle un par de tomas tocando su requinto en el muelle del malecón.

El segundo en grabar fue el bajista de la agrupación, Ricardo Ramírez. Su entrevista se iba a realizar en uno de los bares de los portales de Veracruz; sin embargo, la locación de la entrevista tuvo que ser cambiada en el último momento. Finalmente se consiguió el permiso, por parte de la dirección del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), para poder hacer la grabación en uno de los

pasillos de su edificio. Prueba de las condiciones atmosféricas adversas de esa noche es el ruido del viento que se escucha en el material final en ciertas ocasiones durante la entrevista con Ricardo. Con una duración de casi una hora, esta grabación también contempla imágenes del edificio del IVEC.

La tercera entrevista se realizó en la zona norte de la ciudad. Se trata de la entrevista al director musical del grupo, el flautista Carlos García, que recibió a la producción en su casa, ubicada en el fraccionamiento Geo Villas Los Pinos II. Con una duración aproximada de una hora, la grabación incluye la entrevista, aspectos generales de la casa de Carlos y una explicación detallada del proceso de construcción de las flautas propias de la música latinoamericana. Más tarde, pero ese mismo día, Carlos acompañó a la producción de *Los acordes de la calle* para una visita a casa de Ricardo, el bajista, que se encuentra en la misma unidad habitacional, a unos pocos minutos de distancia. La producción entonces aprovechó la ocasión para grabar algunos aspectos de la casa y estudio de grabación de Ricardo, además de una plática muy casual que sostienen los dos músicos con la producción de *Los acordes de la calle*. Esta fue quizás una de las mejores entrevistas de todo el proyecto, ya que la cámara funge como un verdadero testigo de la conversación que ahí se sostiene y que evoca en el auditorio una sensación de presencia en la habitación.

Después de estas sesiones se procedió a realizar una serie de grabaciones en algunos puntos importantes de la ciudad para obtener imágenes emblemáticas del puerto que sirvieran para descansar entre cada entrevista. Estas grabaciones se realizaron en el Boulevard Ávila Camacho, a la altura de la avenida José Martí, y en el Club de Yates, la zona de playas de Villa del Mar y el muelle y la macropiazza del malecón, así como en algunas calles del centro histórico, como Zaragoza, Independencia y 5 de Mayo. También se hicieron tomas del parque Zamora, la catedral de la ciudad, el puente de ferrocarriles y la carretera Veracruz-

Cardel. El conjunto de todos los casetes de estas sesiones suma cerca de cuatro horas y media.

La parte más tediosa de la grabación fueron las diferentes sesiones donde se grabó el *show* de Son Latinos en vivo desde el callejón de Zamora. En total se completaron alrededor de cuatro días de grabación divididos en un lapso de dos meses. La problemática aquí la representaba la cuestión del sonido directo. Se tuvo que repetir el día de grabación de estas sesiones en tres distintas ocasiones; y no fue sino hasta la cuarta ocasión cuando finalmente quedo más o menos bien el sonido. El audio tuvo que ser trabajado en pos producción para poder editar los *videoclips*. En estos casetes, que en total suman siete horas de grabación, además de tomas de las presentaciones en vivo del grupo, aparecen aspectos generales del centro histórico de la ciudad, la gente que por ahí pasa, algunos eventos especiales que se llevaron a cabo con motivo de la celebración del día de muertos en Veracruz, un prelude de Carnaval e imágenes de los portales.

Finalmente, el último día de grabación de este documental fue a principios de diciembre de 2009, cuando la producción de *Los acordes de la calle* acompañó a algunos de los integrantes de Son Latinos a trabajar en los camiones de la ruta Lomas 4 de Veracruz. Se trató de una grabación bastante complicada por el reto que implica grabar en difíciles condiciones de luz, con poca estabilidad y espacios reducidos. No obstante, se lograron buenas tomas del trabajo que los músicos desarrollan en los autobuses urbanos. En resumen, estas fueron las diversas sesiones de grabación para el documental *Los acordes de la calle*.

### **3.3.6 Guión final**

Al final del proceso de grabación, y después de revisar todo el material grabado, se redactó finalmente el guión que indicaría el orden en que aparecería la información, dejando a un lado la cuestión del tiempo total del proyecto. A este

guión final se le aumentaron un par de tópicos de gran interés que no habían sido contemplados por la producción.

El resultado es el siguiente:

#### GUIÓN FINAL

- 1.- Introducción (musical).
- 2.- Semblanzas generales de los músicos.
- 3.- Nacimiento del grupo.
- 4.- Actividades a la par de la música (producción de audio, construcción de instrumentos).
- 5.- La experiencia de tocar en la calle.
- 6.- Las dificultades de tocar en la calle
- 7.- Impresiones sobre el foro del callejón Zaragoza.
- 8.- La gente conoce a Son Latinos
- 9.- Reflexiones sobre el oficio de músico.
- 10.- Créditos.

#### **3.3.7 Proceso de post-producción**

El proceso de postproducción le tomó a la producción cerca de un mes y medio desde la última fecha de grabación del trabajo. En términos generales, este proceso comienza con la captura de los casetes en archivos de computadora para poder procesarlos.

Para esta tarea fue necesario tener un programa que permitiera la captura del video, conectando una casetera miniDV a través de un cable tipo *FireWire* (exclusivo de la compañía Apple) a una computadora Apple de última generación.

El programa utilizado para la captura, edición y postproducción de este trabajo se llama Final Cut Pro, en su versión para Mac 6.0.1, que incluye herramientas utilizadas en el ámbito del video profesional y que es capaz de trabajar con casi cualquier tipo de archivo en los formatos NTSC Americano, PAL europeo, Full HD 1080i, HDV, etc. El formato que fue utilizado para *Los acordes de la calle* fue el DV 576i, NTSC, en *widescreen*<sup>6</sup> 16:9, a color, con extensión *.mov*, un archivo de video propio de la marca *QUICKTIME*.

Todo el video fue postproducido en ese formato, y el trabajo comenzó con la ardua tarea de revisar, elegir, cortar y pegar en la línea del tiempo las diferentes intervenciones, *inserts*<sup>7</sup> y *bytes*<sup>8</sup> que correspondían a lo que marcaba el guión final del documental.

Una vez realizada esta tarea, que tomó alrededor de 3 semanas, comenzó el proceso de pos producir el audio de todo el material.

Cada sesión grabada debía tener un ajuste específico y distinto a los demás. En algunas entrevistas, el audio tenía muy buenos niveles, sin saturación ni ruido, y su manipulación fue muy escasa. En otros audios, y en particular en el correspondiente a la entrevista de Carlos García, se requería un trabajo de postproducción más cuidadoso. Por ejemplo, a ese *clip* se necesitó incorporarle

---

<sup>6</sup> El término *widescreen* (del inglés *wide screen*, traducido al español como pantalla ancha) se refiere a cualquier formato de imagen con relación de aspecto mayor que 4:3, utilizado por la televisión analógica estándar.

<sup>7</sup> El proceso de edición de video, gobernado o no desde la consola, permite dos variantes, siendo una de ellas el modo de edición en insert. Cuando se hace uso de este modo de edición, ha de utilizarse una cinta previamente grabada sin interrupción, no importa la grabación que contenga. El llamado *insert* total hace posible la inserción de imagen y sonido respetando los impulsos grabados en la pista de control. Puede insertarse solamente vídeo, respetando el sonido existente; también es posible insertar sólo audio en una u otra pista o en todas las pistas a la vez.

<sup>8</sup> *Byte* es una voz inglesa. La Real Academia Española la ha aceptado como equivalente a octeto, es decir a ocho bits; pero, para fines correctos, un *byte* debe ser considerado como una secuencia de bits contiguos, cuyo tamaño depende del código de información o código de caracteres en que sea definido. Se usa comúnmente como unidad básica de almacenamiento de información en combinación con los prefijos de cantidad.

ecualizadores de tres bandas, en conjunción con un ajuste y aumento de 10 dB en el volumen para que la voz de Carlos pudiera escucharse. Por otra parte, para el audio de las sesiones musicales en vivo se tuvieron que utilizar filtros de ruido, ecualización de tres bandas y el ajuste de volumen de -3 o -4 dB para que el audio no se saturara.

Una vez listo el audio, comenzó la tarea de armar el *clip*, mezclando audio e imágenes. Este proceso, conocido como montaje, utiliza una serie de recursos visuales que permiten la transición entre imágenes, la manipulación del espacio y tiempo, el diseño gráfico, etc. Es en este punto donde sucede la verdadera magia del documental porque aquí la correcta combinación de sonidos, voz e imagen puede reconstruir la realidad o crear una nueva a través del video. En realidad, el trabajo de montaje del documental se fue realizando desde el principio del proceso de postproducción y representó casi un mes y medio de trabajo.

Finalmente, en la última semana del proceso de producción se realizó una tarea denominada corrección de color, que básicamente consiste en manipular los colores de una imagen que parece estar mal balanceada o muy opaca, alterando valores como la saturación, los tonos negros, los blancos y los medios. En pocas palabras, la corrección de color funciona para hacer más estética una toma, o para rescatar una toma que parece muy saturada, muy oscura o mal balanceada con respecto al blanco. De hecho, varias tomas fueron corregidas en color para poder utilizarlas. Aquellas que no tenían problemas con el color se dejaron tal y como se captaron.

De manera general, todas estas fueron las tareas realizadas en el proceso de postproducción del documental *Los acordes de la calle*.

## CAPÍTULO 4

### CONCLUSIONES GENERALES

La producción del documental *Los acordes de la calle* ha sido una de las experiencias más enriquecedoras que el equipo de producción de la Universidad Villa Rica ha experimentado y, sobre todo, quizá la más significativa que el director ha vivido hasta ahora. Descubrir en el documental la capacidad de contar varias historias y presentar distintas perspectivas con respecto a un tema, para luego confrontarlas y ponerlas a juicio de un espectador, puede ser un ejercicio tan saludable como la discusión y el debate.

Por otra parte, la capacidad que tiene la cámara de hacer hablar a la gente ha llamado especialmente el interés del director. Al principio de la producción de este trabajo, el director llegó a considerar verdaderamente problemática la semana del *casting*<sup>1</sup> para los posibles protagonistas de *Los acordes de la calle*. “A la gente

---

<sup>1</sup> Prueba que se hace a los actores para seleccionarlos para algún trabajo.

*no le gusta que la graben*”, “*es difícil convencer a las personas de dejarnos entrar a sus casas con una cámara*” y “*a la gente no le importa*” fueron algunas de las frases prejuiciosas que el director escuchó y que no imaginaba de qué manera quedarían atrás.

Al contrario de lo que se suponía, la gran sorpresa de este documental fue descubrir que hay una enorme cantidad de personas a quienes les gustaría tener la oportunidad de estar frente a una cámara para decir algo, cualquier cosa: un par de palabras, un chiste, inclusive hacer una mueca. Todo comunica, todo está diciendo algo. ¿Qué pasaría si todos los veracruzanos, los mexicanos o los latinoamericanos tuvieran frente a ellos la cámara de un documentalista? ¿Qué le dirían, que le contarían? ¿Serían igual de sinceros y abiertos como lo han sido los integrantes del grupo Son Latinos?

Mejores protagonistas para este documental habrían sido muy difíciles de encontrar. La sencillez y el talento de quienes conforman este grupo musical hablan más de ellos que sus propios autoconceptos.

Se dice que la elección del tema es el soporte principal para que un documental pueda realizarse. Antes de decidirse a trabajar una temática u otra, el director de *Los acordes de la calle* debió sopesar los diversos factores que se entrecruzan para poder adentrarse en cualquiera de ellas y preguntarse, entre otras cosas, si se trataba de un tema original, pues era su interés presentar un producto audiovisual novedoso y distinto a lo ya visto. Al elegir el tema de los músicos de la calle, hubo que preguntarse cuál sería la aportación del documental, o qué lo haría innovador u original, pues, como se mencionó, si bien no existen muchos trabajos en esta línea, sí hay algunos enfocados a esta temática.

Tratando de dar respuesta a estos cuestionamientos, se optó por encaminar el documental hacia un campo que, hasta donde se sabe, no ha sido trabajado: los

músicos callejeros del puerto de Veracruz, enfocándose no en la realización de un *videoclip* musical, como hay muchos, sino en la vida y el trabajo de estos artistas no reconocidos, teniendo en mente que un tema concreto y local puede tener alcances universales cuando logra penetrar en la realidad y extrae de ella valores, verdades o emociones.

De ahí nació la idea de *Los acordes de la calle*; y, al entrar en contacto con Son Latinos, se encontró en ellos a los personajes idóneos para protagonizarlo, pues se prefirió centrar en este grupo el trabajo y no entrevistar o grabar a muchos músicos distintos, considerando que el proyecto tenía mayores posibilidades de terminarse exitosamente si se enfocaba en un tema que tuviera límites y especificidades. Pretender grabar todo acerca de un asunto es prácticamente imposible y llevaría seguramente a la realización de un documental que cayera en lo general, lo superficial y lo poco revelador. En cambio, haber elegido un tema concreto, pero presentado con una visión fresca y renovadora que se ajustase a los presupuestos y las posibilidades tanto del director como del equipo de producción, implicaba mayores probabilidades de llevar a buen fin el proyecto.

Habiendo analizado si se contaba con los recursos necesarios para realizar el documental, y si sería posible adentrarse en el asunto a tratar –para lo cual se contó con la inestimable ayuda de los integrantes de Son Latinos, quienes no sólo permitieron que se mostrara su música en el documental, sino que abrieron las puertas de sus casas al equipo de producción-, se comenzó con el trabajo a partir de un esquema flexible de producción, el cual estaría determinado, más que por un guión estricto, por los acontecimientos propios del rodaje, las circunstancias de los personajes y los permisos de autoridades o instituciones para llevar a cabo las grabaciones. Aunque más arriesgado que trabajar sobre una línea previamente establecida, se eligió dejar que el propio desarrollo del documental marcara los tiempos a los que el equipo de producción debería sujetarse, sin ejercer sobre ellos un control, como ocurre en otros casos.

En todo caso, fue preciso hacer un examen riguroso de las eventualidades y contratiempos que podrían enfrentarse durante las grabaciones, esto con la finalidad de que la planificación y la logística fueran lo más certeras y eficaces posibles, con poco lugar a la improvisación. Es decir, si no era factible reducir ciertos riesgos –como las inclemencias climáticas, los ruidos externos, la presencia de gente ajena frente a la cámara, etc.-, al menos se les habría considerado antes de tomar las decisiones para poder sobrellevarlos sin que la calidad del producto final se viera afectada.

Esto motiva una importante reflexión: que la filmación de cualquier documental se realiza, muchas veces, bajo presión sobre acontecimientos irrepetibles que exigen rapidez, por lo que el director debe integrar un equipo que se mueva con habilidad y confianza, ya que por momentos el fotógrafo o sonidista deberán marcar la iniciativa y tomar decisiones de lo que deberá registrarse. Lograr el compromiso del equipo humano para llevar el documental a buen fin es una de las tareas más difíciles. En este sentido, *Los acordes de la calle* pudo ser realizado gracias a que se conformó un entusiasta grupo de producción cuya experiencia y profesionalismo fueron decisivos para el logro del documental. Con un gran sentido del compromiso, el equipo se adentró en el tema, conociendo ampliamente el proyecto y cómo sería su realización, de tal forma que en el rodaje se laboró coordinadamente, respetando tanto el punto de vista del director y el estilo que se daría al documental, como las distintas tareas asignadas a cada uno y, sobre todo, a los participantes.

Y es en cuanto a este último punto donde también cabe reconocer otro de los muchos y muy valiosos aprendizajes desprendidos del proceso de producción de *Los acordes de la calle*: la ética que debe ser inherente a todo trabajo documental.

Hay quienes creen que el portar una cámara otorga una especie de permiso para pasar por cualquier terreno sin restricciones ni límites, tal como se ve a diario en la televisión, donde reporteros sin ninguna visión ética irrumpen en la intimidad de las personas y hablan de muchos asuntos privados sin detenerse a pensar antes en sus posibles consecuencias. La realidad es que el código profesional del documentalista y de su equipo de trabajo debería centrarse siempre en un precepto fundamental: el compromiso con la verdad.

Es cierto que la verdad tiene que ver con la objetividad; pero no se trata, en los documentales, de la descripción de un suceso en forma imparcial sin lugar a la subjetividad, sino más bien de la interpretación basada en hechos con una base probatoria. Así pues, en este género se debe trabajar, desde el planteamiento hasta el montaje, bajo la responsabilidad moral de no alterar o cambiar datos, imágenes, sentido de los discursos o situaciones, actuando con profundo apego a la verdad.

Bill Nichols (1997:73) ha señalado que el documentalista realiza consideraciones éticas en su trabajo de observación: la honestidad, sinceridad y lealtad hacia el proyecto y los participantes. Es decir, que la representación que hace a partir de la observación de otros debe realizarse sin engaños consigo mismo y con los demás. Por eso el realizador debe explicar a los participantes ampliamente de qué trata el filme, cómo se abordará y, en su caso, sus posibles consecuencias.

Un documental puede cambiar la vida de una persona o comunidad, ocasionando problemas o beneficios, y esto debe reflexionarse y platicarse con seriedad con aquéllos que están dentro del asunto. El documentalista, además de asegurarse de que se cuente con la autorización de las personas o grupos para filmar, es responsable también de que la observación que se realiza se lleve a cabo con respeto por la vida de otros, reconociendo límites y responsabilidad

sobre lo que se está filmando. Establece también el derecho de los participantes a tener una copia de la observación que se realiza y de sus resultados.

Desde esta perspectiva, y aunque el deseo del director de *Los acordes de la calle* sería que en verdad este trabajo sirviera para cambiar favorablemente la situación de los músicos de la calle y, en especial, para proyectar a Son Latinos más allá de su espacio de trabajo en el centro histórico de Veracruz, hubo desde el principio la plena conciencia de lo difícil que sería lograr esta meta. Empero, sí se platicó de manera amplia con los miembros del grupo musical para dejar en claro cuáles eran los objetivos del documental, enfatizando que se trataba de un trabajo académico sin fines de lucro; de igual modo, se solicitó su anuencia para grabarlos durante su espectáculo del fin de semana y, sobre todo, para mostrar en público su vida personal, su espacio privado y su trabajo en los camiones del servicio urbano, donde algunos de ellos suben a cantar para luego "charolear".

Siempre se cuidó la manera en que se presentaban, particularmente, estos últimos aspectos, logrando que los músicos se sintieran cómodos al ser grabados, sin denigrar su labor ni menospreciar ninguna de las circunstancias que a ellos conciernen; asimismo, se solicitaron los permisos correspondientes para grabar a bordo de los autobuses y en lugares públicos, procurando en todo momento que tanto la audiencia de Son Latinos en su *show* como la gente que transitara por las calles durante el rodaje o quienes viajaran en el camión no vieran en la cámara una presencia intrusiva o incómoda. Por otro lado, y como una sencilla muestra de agradecimiento por su tiempo y su colaboración, se hizo entrega, a cada uno de los integrantes del grupo, de una copia del documental una vez que se hubo concluido con la postproducción del mismo.

Lamentablemente hay muchos detalles en este documental a los cuales la producción reconoce no haberles puesto la atención debida. Ejemplos de esto son

la calidad de algunas tomas, la calidad de la grabación del audio en unos *videoclips* y la falta de las entrevistas con tres de los integrantes de Son Latinos.

Si bien es cierto que la producción de este documental se encuentra contenta de presentar el trabajo en su versión final, no es malo creer que cualquier proyecto nunca estará en realidad terminado. Este sentir corresponde a la sed constante de creer que todos los proyectos audiovisuales que se producen puede ser perfectibles.

Todas las producciones buscan acercarse a la perfección bajo exigentes estándares de calidad; pero en el género documental a lo que se le debe prestar especial atención es al discurso.

Lo que intentan explorar el documental de naturaleza y el documental social es el hombre y su entorno. Y precisamente es en el hombre en que se debe fijar toda la atención del trabajo documentalista: en su vida, en su voz, en sus gestos, en su trabajo, porque todo esto también comunica.

Las mayores enseñanzas que deja la producción de *Los acordes de la calle* son, sin duda, las siguientes:

- Que hoy, más que nunca, es posible realizar trabajos de investigación documental para la televisión, el cine y el internet.
- Que no es necesario contar con el equipo más sofisticado para realizar trabajos de este tipo, cumpliendo con estándares de calidad *broadcast*<sup>2</sup>.
- Que existe una generación creciente de videastas y cineastas en México que se está desarrollando en la producción de documentales en el marco de la miniaturización de los dispositivos de grabación de audio y sonido y el abaratamiento de los recursos tecnológicos, así como

---

<sup>2</sup> Calidad de televisión, es decir, que se puede transmitir en ésta.

también gracias al desarrollo de las ideas, producto de la libertad de expresión y tolerancia, propios de la democracia.

- Que a la gente le gusta contar sus historias. En verdad le gusta aparecer frente a una cámara, verse en una pantalla y obtener la atención de uno o más extraños que quieran escuchar lo que esa persona hace, piensa y siente.
- Que un trabajo como este documental no lo puede hacer un solo individuo. Es necesaria la cooperación de un equipo de trabajo comprometido y apasionado por el género documental y el tema que se aborde. De no ser así, todo esfuerzo es inútil.

Haber grabado el mejor testimonio no hace a ningún realizador el mejor documentalista si esto no va acompañado de respeto, de mirada crítica y de responsabilidad. No basta con tener la mejor intención al filmar, sino que hay que hacer, antes de la primera toma, una reflexión de a dónde se quiere llegar y sus consecuencias, y hacer partícipes de estas ideas a todos los participantes en el equipo de producción. Se trata de una ética de la responsabilidad que el documentalista no puede olvidar en ningún momento; siempre debe tener presente que él no es sólo testigo y observador, sino que muestra su posición sobre los hechos que registra.

Es por eso, y por otras causas más, que la producción de documentales en México no es cosa fácil; pero, mientras sigan existiendo historias y gente que las quiera contar, habrá directores y productores que tengan el valor de interpretarlas y comunicarlas al resto del público que se interese en este bello género.

## ANEXO 1

### PRIMEROS CORTOMETRAJES DOCUMENTALES REALIZADOS EN MÉXICO

- 1) *Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil* (1896)
- 2) *Alumnos de Chapultepec desfilando* (1896)
- 3) *Un amansador* (1896)
- 4) *Baile de la Romería española en el Tívoli del Eliseo* (1896)
- 5) *Baño de caballos* (1896)
- 6) *El canal de la Viga* (1896)
- 7) *Carga de rurales en la Villa de Guadalupe* (1896)
- 8) *Carmen de Romero Rubio de Díaz y familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma* (1896)
- 9) *Clase de gimnasia en el Colegio de la Paz, antiguas Vizcaínas* (1896)
- 10) *Comitiva presidencia del 16 de septiembre* (1896)
- 11) *Corrida de toros* (1896)
- 12) *Desayuno de indios* (1896)
- 13) *Desfile de rurales al galope el 16 de septiembre* (1896)

- 14) *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (1896)
- 15) *Elección de yuntas* (1896)
- 16) *Grupo de indios al pe del árbol de la Noche Triste* (1896)
- 17) *Escena en los baños Pane* (1896)
- 18) *Grupo en movimiento del general Díaz y de su familia* (1896)
- 19) *Jarabe tapatío* (1896)
- 20) *Lanzamiento de un buey salvaje* (1896)
- 21) *Lanzamiento de un caballo salvaje* (1896)
- 22) *Lanzamiento de un novillo* (1896)
- 23) *Llegada de la campana histórica el 16 de septiembre* (1896)
- 24) *Mangoneo* (1896)
- 25) *Pelea de gallos* (1896)
- 26) *El presidente de la República con sus ministros el 16 de septiembre en el castillo de Chapultepec* (1896)
- 27) *El presidente de la República despidiéndose de sus ministros para tomar un carruaje* (1896)
- 28) *El presidente de la República en carruaje regresando a Chapultepec* (1896)
- 29) *El presidente de la República entrando a pie al castillo de Chapultepec* (1896)
- 30) *El presidente de la República entrando en coche al castillo de Chapultepec* (1896)
- 31) *El presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* (1896)
- 32) *El presidente de la República recorriendo la plaza de la Constitución el 16 de septiembre* (1896)
- 33) *El presidente de la república saliendo a pie al castillo de Chapultepec* (1896)
- 34) *Proceso del soldado Antonio Navarro* (1896)
- 35) *Señorita Andrea* (1896)

**ANEXO 2**  
**FILMOGRAFÍA DE LOS HERMANOS ALVA**

- 1.- *Kermesse del Carmen* (1906)
- 2.- *Concurso de niños* (1906)
- 3.- *Plaza de la Constitución* (1907)
- 4.- *Nevada del 11 de febrero* (1907)
- 5.- *Calle del Empedradillo* (1907)
- 6.- *Estatua de Colón en Reforma* (1907)
- 7.- *Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec* (1907)
- 8.- *Kermesse en la alameda de Santa María* (1907)
- 9.- *Combate de flores* (1909)
- 10.- *Entrevista de los presidentes Díaz-Taft* (1909)
- 11.- *Fiesta de toros* (1909)
- 12.- *Giras políticas de Madero y Pino Suárez (a Yucatán)* (1909)
- 13.- *Viernes de Dolores* (1909)
- 14.- *La corrida de Covadonga* (1910)

- 15.- *Corrida de Segura y Gaona en el Toreo* (1910)
- 16.- *Corrida de toros organizada por la Unión Universal de Estudiantes el 21 de agosto* (1910)
- 17.- *El Derby Mexicano* (1910)
- 18.- *Fiestas del centenario de la Independencia* (1910)
- 19.- *Gaona y Lagartijillo en el Toreo* (1910)
- 20.- *Maniobras militares* (1910)
- 21.- *Presentación de Rodolfo Gaona en la plaza El Toreo* (1910)
- 22.- *Aviadores en el campo de Balbuena* (1911)
- 23.- *Carrera de autos Imparcial-Puebla* (1911)
- 24.- *Entrega de la bandera del 32º Batallón* (1911)
- 25.- *Insurrección de México* (1911)
- 26.- *Llegada de la familia del primer mártir de la revolución Aquiles Serdán* (1911)
- 29.- *Manifestaciones en la capital* (1911)
- 30.- *Novillada de la Sociedad de Artistas Españoles y Mexicanos* (1911)
- 31.- *Sismo en México el 7 de junio* (1911)
- 32.- *Solemne entrega del cañón capturado por las fuerzas insurgentes* (1911)
- 33.- *Triunfal arribo del jefe de la revolución don Francisco I. Madero* (1911)
- 34.- *Últimos sucesos de Ciudad Juárez* (1911)
- 35.- *Viaje del señor Madero al sur* (1911)
- 36.- *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México* (1911)
- 37.- *Revolución orozquista o La revolución en Chihuahua* (1912)
- 38.- *Decena trágica* (1913)
- 39.- *La explotación del maguey* (1913)
- 40.- *Incendio del Palacio de Hierro* (1914)
- 41.- *Sangre hermana* (1914)

**ANEXO 3**  
**GUIÓN DE ENTREVISTA PARA LOS PROTAGONISTAS DEL**  
**DOCUMENTAL**  
***LOS ACORDES DE LA CALLE***

Menciona: NOMBRE  
PROFESIÓN  
EDAD  
LUGAR DE NACIMIENTO

- ¿Cómo fue tu infancia? ¿Tuviste una infancia donde la música jugaba un papel importante?
- ¿Qué música recuerdas haber escuchado de niño?
- ¿Qué instrumento(s) tocas?
- ¿Cómo aprendiste a tocar? ¿Quién te enseñó a tocarlo?

- Describe, si recuerdas, tu primer acercamiento con el/los instrumento(s) que hoy dominas.
- ¿Sabes de dónde surge este instrumento?
- ¿Tienes familia? ¿Eres casado?
- ¿Desde hace cuánto tiempo te dedicas a la música?
- ¿En qué momento decides dedicarte a la música?
- ¿Cuándo te das cuenta de que puedes dedicar a la música?
- ¿Esta decisión afectó tu vida personal, con la familia (padres, pareja)?
- Actualmente, ¿a qué te dedicas? ¿Qué otra ocupación tienes?
- ¿Tuviste problemas para convertirte en músico? ¿Alguien o algo te lo impedía?
- ¿Cuál fue la primera agrupación de la cual formaste parte? ¿Tienes fotos?
- ¿Cuáles son los géneros musicales que dominas, o tus favoritos?
- ¿Cuáles son tus artistas o las influencias musicales que más te definen como músico?
- ¿Desde hace cuánto tocas en las calles?
- ¿Tocas en algún establecimiento (restaurantes, bares, centros nocturnos, lugares de entretenimiento)?
- Cuando escuchas el término “músico de la calle”, ¿en qué piensas?
- ¿Cómo podrías definir el término “músico de la calle”?
- ¿Qué características debe tener un músico para ser considerado como “músico callejero”?
- ¿Un músico callejero debe ser una persona con conocimientos empíricos o debe ser una persona con una formación profesional?
- ¿Cómo es la experiencia de tocar en la calle? ¿Es diferente a tocar en un foro o establecimiento? ¿Por qué?
- Generalmente, ¿en qué calles, plazas públicas o lugares tocas? ¿Por qué en esos lugares?

- ¿Cómo reacciona la gente al escucharte tocar en la calle?
- Generalmente, ¿qué música le gusta escuchar a la gente?
- ¿La gente se acerca a ti para decirte que les gusta lo que haces?
- ¿Qué tan difícil es tocar en las calles?
- ¿Es necesario tener un permiso especial para tocar en la calle?
- ¿Alguna vez has tenido algún problema por tocar en la calle?
- ¿A qué dificultades te enfrentas por tocar en la calle?
- ¿Las calles son seguras en Veracruz para trabajar?
- ¿Conoces a algún músico que trabaje en las calles? Descríbelo.
- ¿Consideras que trabajar en la calle tiene algún tipo de ventaja que solo trabajar en un lugar establecido?
- ¿Es dura la vida para un músico?
- ¿Se puede vivir de la música?
- ¿Se puede saber un promedio de cuáles son tus ganancias a la semana o mensual?
- ¿La gente te paga bien por tocar en la calle?
- ¿Lo que ganas con la música te alcanza para vivir?
- ¿Lo que ganas con la música te alcanza para mantener una familia?
- ¿Tienes casa, tienes automóvil, tienes seguro social?
- Actualmente, ¿tienes necesidad de algún bien material?
- ¿Crees dedicarte por siempre a la música?
- ¿Crees que llegará un momento en tu vida en que ya no puedas trabajar en la música?
- ¿Alguna vez tuviste un sueño de realización que tuviera que ver con la música?
- ¿Tienes algún sueño que tenga que ver con tu carrera en este momento?
- ¿Qué te gustaría alcanzar? Menciona una meta que te hayas propuesto realizar a corto o largo plazo

- De todo lo que te ha sucedido en tu vida como músico profesional, ¿crees que algo te haya faltado hacer?
- ¿Cambiarías algo de lo que te ha sucedido en tu vida profesional o personal?
- ¿Te gusta tu trabajo?
- ¿Algo más que desees agregar? ¿Algún comentario final?

Muchas gracias.

## BIBLIOGRAFÍA

- *Academia. Jorge Fons*. Biografía y filmografía. Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas A.C. En red; disponible en: [http://www.academia-mexicanadecine.org.mx/semblanza\\_individual.asp?idPersona=33](http://www.academia-mexicanadecine.org.mx/semblanza_individual.asp?idPersona=33)
- ALONSO URONES, Eduardo e Isadora GUARDIA (2006): *Mirades limitades: imatges des de la presó*, Valencia, Universitat de València.
- *Archivo Salvador Toscano*. Fundación Salvador Toscano. Filmografía. En red; disponible en: [http://www.fundaciontoscano.org/esp/filmografia\\_toscano.asp](http://www.fundaciontoscano.org/esp/filmografia_toscano.asp)
- *Biografía María del Carmen de Lara Rangel*. Escritores Cine mexicano. UNAM. En red; disponible en: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LARA\\_rangel\\_maria\\_del\\_carmen\\_de/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LARA_rangel_maria_del_carmen_de/biografia.html)
- BENSALAH, Mohamed (2005): *La pasarela cinéfila. Un recorrido por el cine mediterráneo*, Enciclopedia del Mediterráneo, Barcelona, CIDOB Edicions / Icaria.

- BIASUTTO, Miguel Ángel (1994): "Realizar un documental", *Comunicar*, no. 3, Huelva, Grupo Comunicar (Colectivo Andaluz para la Educación en Medios de Comunicación).
- BRÚ, Josepa: *Medio ambiente: poder y espectáculo. Gestión ambiental y vida cotidiana*, Col. Antrazyt 108, Barcelona, Icaria.
- BUXÓ, Ma. Jesús y Jesús M. DE MIGUEL (1999): *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Col. Cuadernos Biblioteca Universitaria, Barcelona, Proyecto A Ediciones.
- CASTAÑÓN, Emmanuel. Golem producciones. En red, disponible en <http://www.golemproducciones.com>
  - Juárez. *Desierto de esperanza*. Entrevista Christina Michaus. Golem Producciones. En red; disponible en: <http://www.golemproducciones.com/prod/juarezdesierto.htm>
  - *Los últimos zapatistas, un documental histórico*. Entrevista Francesco Taboada Tabone. En red; disponible en: <http://www.golemproducciones.com/prod/ultimoszapatistas.htm>.
- *Cine antropológico: Robert Flaherty y 'Nanook, el esquimal'. Tristes trópicos esquimales. Historia de un trabajo que dejó huellas*, Tea Imagen. En red; disponible en <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=6521>.
- CIUK, Perla (2000): *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA / Cineteca Nacional.
- COIRA NIETO, Pepe (2004): *Antonio Román, un cineasta de la postguerra*, Madrid, Editorial Complutense.
- Concurso José Rivorosa al mejor documental. Ganadores. Filmoteca de la UNAM.
  - Carlos Marcovich Padlog. Reseña. En red, disponible en <http://www.documental.unam.mx/marko.htm>
  - Busi Cortés. Reseña. En red, disponible en <http://www.documental.unam.mx/busi.htm>

- CORONA ALCALDE, Antonio. *El son jarocho y la música popular del barroco español*. Performance y Censura en el México Virreinal. En red; disponible en: <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/censura/html/jarocho/jarocho.htm>
- CRUZ, José (2010). *La mexicana Laura Gardos Velo prepara en Galicia Años después*. Cine y Teatro. Tu portal de información cinematográfica y teatral. En red; disponible en: <http://www.cineyteatro.es/portal/DETALLECONTENIDOS/tabid/62/xmmid/386/xmid/2407/xmview/2/Default.aspx>
- "Documental", *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Real Academia de la Lengua. En red; disponible en [http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=documental](http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=documental).
- DOMÍNGUEZ, Daniel (2004). *Cuando el cine es denuncia y reflexión*. Nota informativa. Ellas virtual. En red; disponible en: <http://www.ellasvirtual.com/history/2003/07/25/columna/semana3.htm>
- *Ein Ton Part. 2 (Músicos callejeros del centro histórico de la Ciudad de México)*. En red; disponible en [http://www.mp3buscador.com/video.php?v=QvTrrrWYRic&/EIN%20TON%20%20part.%20%20\(MUSICOS%20CALLEJE](http://www.mp3buscador.com/video.php?v=QvTrrrWYRic&/EIN%20TON%20%20part.%20%20(MUSICOS%20CALLEJE).
- ELENA, Alberto (2002): *Abbas Kiarostami*, col. Signo e Imagen / Cineastas, vol. 58, Madrid, Cátedra.
- *Elvira Luz Cruz: Pena Máxima. Ficha Técnica*. Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. En red; disponible en: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=2717>.
- *Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional*. Centro de Documentación. En red; disponible en <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3>
  - *Filmografía. Alberto Isaac*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en: <http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>

- *Filmografía. Ángeles Sánchez.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía Armando Lazo.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía Arturo Ripstein.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
[http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2&cad=Arturo %20Ripstein&tipo=1&pag=2](http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2&cad=Arturo%20Ripstein&tipo=1&pag=2)
- *Filmografía. Bustamante Moreno.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Carlos Mendoza.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en.  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Carmen Toscano.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Eduardo Maldonado.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía Ismael Rodríguez.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía Juan Francisco Urrusti.* Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>

- *Filmografía Laila Heiblum*. Expedientes Hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Manuel R Ojeda*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Marcela Fernández Violante*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. María del Carmen de Lara*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Nancy Cárdenas*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Paul Leduc*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Rafael E. Portas*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Sergio García*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- *Filmografía. Víctor Vío*. Expedientes hemerográficos de la Cineteca Nacional. Centro de Documentación. En red; disponible en:  
<http://www.cinetecanacional.net/consultas.php?option=3&act=2>
- FELDMAN, Simón (2005): *Guión argumental. Guión documental*, 5ª ed., Barcelona, Gedisa.

- FERRO, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal.
- *Festival Pantalla de Cristal Ciudad de México*. Ganadores 2001. Ficha técnica. Canal100.com.mx. En red; disponible en:  
<http://www.canal100.com.mx/festival/ganadores/2001/documentales.php>
- FIGGIS, Mike (2008): *El cine digital*, Barcelona, Alba.
- FRANCÉS I DOMENEC, Miquel (2003): *La producción de documentales en la era digital. Modalidades, historia y multidifusión*, Madrid, Cátedra.
- FRODON, Jean-Michel: "The Modern Age of the French Cinema From the New Wave to the Present", *Construire Politiquement*. En red; disponible en  
<http://www.aaton.com/about/history.php>.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier (2008): "De la cámara oscura a la cinematografía: tres siglos de tecnología al servicio de la creación visual", *Área Abierta*, no. 19, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- *Ganadores y Nominados al Ariel*. Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas A. C.
  - Categoría Cortometraje Documental. En red; disponible en:  
[http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver\\_ariel.asp?idCatego=12&tipo=categoria](http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver_ariel.asp?idCatego=12&tipo=categoria)
  - Categoría Largometraje Documental. En red; disponible en:  
[http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver\\_ariel.asp?idCatego=21&tipo=categoria#cabecera](http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver_ariel.asp?idCatego=21&tipo=categoria#cabecera)
  - Categoría Mediometrage Documental. En red; disponible en:  
[http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver\\_ariel.asp?idCatego=31&tipo=categoria](http://www.academiamexicanadecine.org.mx/ver_ariel.asp?idCatego=31&tipo=categoria)
- *Gertrudis Blues, una alegre canción visual*. Entrevista a Patricia Carrillo. Golem Producciones. En red; disponible en:  
<http://www.golemproducciones.com/prod/gertrudisblues.htm>

- GOLDMAN-SEGALL, Ricki (1995): "13. Colaborative Virtual Communities: Using *Learning Constellations*, A Multimedia Ethnographic Research Tool", en BARRETT, Edward, ed.: *Sociomedia: Multimedia, Hypermedia, and the Social Construction of Knowledge*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
- GRAU REBOLLO, Jorge (2002): *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, Barcelona, Bellaterra.
- GUARDIA, Isadora y Eduardo ALONSO (2006): "Piezas (o una parte de mi ser)", en ALONSO URONES, Eduardo: *Miradas limitadas: Imágenes desde la presión*. Valencia, Universitat de Valencia.
- GUINALÍU, Miguel (2008): "Oasis apuesta por Youtube y el *street marketing*", *Miguel Guinalíu, Ph. D.* En red; disponible en <http://mguinaliu.wordpress.com/2008/09/20/oasis-apuesta-por-youtube-y-el-street-marketing/>.
- GUZMÁN, Patricio: *El guión en el cine documental*. En red; disponible en <http://www.tipete.com/userpost/ebook-gratis/el-gui%C3%B3n-en-el-cine-documental-patricio-guzm%C3%A1n.pdf>.
- HERNÁNDEZ ALPÍZAR, Javier. 2010. *Chenalhó: corazón de los Altos*. Portal Zapateando. Reseña ciclo de cine "Chiapas resiste". En red; disponible en: <http://zapateando.wordpress.com/2010/02/23/chenalho-corazon-de-los-altos/>.
- "Herz Frank (1926)", *Misterioso objeto al mediodía. Cine en la encrucijada*. En red; disponible en <http://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2009/06/21/herz-frank-1926/>.
- "Hitos en la historia del documental", *La tecnología dentro del documental*. En red; disponible en <http://www.blogger.com/feeds/1923949638712376831/posts/default>
- IMDb The Internet Movie Database.

- *Filmografía: Ana Luisa Montes de Oca. En red; disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/name/nm1474307/>*
- *Filmografía: Emilio Maillé. En red, disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/name/nm0537595/>*
- *Filmografía: Enrique Rosas. En red; disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/name/nm0741082/>*
- *Filmografía: Fabiola Gervasio. En red; disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/name/nm1665921/>*
- *Filmografía: Juan Carlos Martín. En red; disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/title/tt0333479/>*
- *Filmografía: Nicolás Echavarría. En red, disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/name/nm0248420/>*
- *Filmografía: Patricia Martínez de Velasco. En red, disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/name/nm1297573/>*
- *Filmografía: Ramón Aupart. En red; disponible en:*  
*<http://www.imdb.com/name/nm0042129/>*
- KAPLAN, E. Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, serie "Feminismos", vol. 46, Valencia, Universitat de València.
- KAUFFMAN, Linda S. (2000): *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, col. Frónesis, Madrid, Cátedra / Universitat de València.
- KONIGSBERG, Ira (2004): *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal.
- *La banda más callejera llega a España para expandir su solidaridad.*  
Informativos Telecinco. En red; disponible en  
*<http://www.telecinco.es/informativos/cultura/noticia/100012447/La+banda+mas+callejera+llega+a+España+para+expandir+su+solidaridad.>*
- *La cineasta. Yolanda Cruz. Biografía y Filmografía.* Petate Productions. En red, disponible en:  
*[http://petate.com/espanol/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=23&Itemid=92](http://petate.com/espanol/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=23&Itemid=92)*

- LENORE, Víctor (2008): "Haciendo la calle", *Música en la mochila*. En red; disponible en <http://www.musicaenlamochila.net/2008/08/07/haciendo-la-calle/#more-664>.
- LEÓN, Christian (2005): *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, serie Magister, vol. 64, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala / Corporación Editorial Nacional.
- LORIDAN, Marceline, et al. (2006): *Documental*, Cuaderno de Estudios Cinematográficos 8, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- MARTÍNEZ, Martha (2003). *Video-homenaje a artistas oaxaqueñas indígenas*. Nota informativa. Cimacnoticias.com. En red; disponible en: <http://www.cimacnoticias.com/noticias/03mar/03032804.html>
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (2008): "Cine e inmigración: otra ventana abierta para el debate. Cómo expresan los medios de comunicación la emigración, el mestizaje y las relaciones interétnicas", en CHECA Y OLMOS, Francisco, coord.: *La inmigración sale a la calle: comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*, Barcelona, Icaria.
  - *Cine documental*. En red; disponible en <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinedocumental.htm>.
  - *El documental contemporáneo*. En red; disponible en <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentactual.htm>.
- MAZA, Maximiliano y Tania SOTO (1996). *Cine Mexicano*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
  - *Adriana y Dolores Elhers*. Cine mexicano. En red; disponible en [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanas\\_elhers.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/hermanas_elhers.html)
  - *Del olvido al no me acuerdo*. Reseña. Cine mexicano. En red, disponible en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/caminos.html>

- *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*. Reseña. Cine mexicano. En red, disponible en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/suegra.html>
- *El grito*. Reseña. Cine mexicano. En red; disponible en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/elgrito.html>
- *Filmografía Carlos Velo*. Cine mexicano. En red; disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/carlos\\_velo.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/carlos_velo.html)
- *Filmografía Daniel Gruener*. Cine mexicano. En red; disponible en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gruener.html>
- *Filmografía Elena Sánchez Valenzuela*. Cine mexicano. En red; disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/elena\\_sanchez.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/elena_sanchez.html)
- *Filmografía Felipe Cazals*. Cine mexicano. En red; disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe\\_cazals.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/felipe_cazals.html)
- *Filmografía Guita Schyfter*. Cine mexicano. En red; disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/guita\\_schyfter.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/guita_schyfter.html)
- *Filmografía Jorge Fons*. Cine mexicano. En red, disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/jorge\\_fons.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/jorge_fons.html)
- *Filmografía Juan Carlos de Llaca*. Cine mexicano. En red; disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/juancarlos\\_dellaca.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/juancarlos_dellaca.html)
- *Filmografía Marisa Sistach*. Cine mexicano. En red; disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marisa\\_sistach.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marisa_sistach.html)
- *Filmografía Matilde Landeta*. Cine Mexicano. En red; disponible en: [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marcela\\_fernandez.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/marcela_fernandez.html)
- MAZZIOTTI, Nora: *"Narrativa: Los géneros en la televisión pública"*, en RINCÓN, Omar, comp.: *Televisión pública: Del consumidor al ciudadano*, Bogotá, Convenio Andrés Bello / Programa de Medios de Comunicación de Friedrich Ebert Stiftung.
- MEJÍA FRANCO, Gilberto. *Presencia africana en México. Del dancing mexicano a la rumba es cultura y los músicos y sonideros chilangos*. Ensayo.

Foro Mexicano de la Cultura. Discusión e información sobre políticas culturales en Mexico. FOMECU. CONACULTA. En red; disponible en:

<http://www.foromexicanodelacultura.org/node/520>.

- MIGUEL, Ángel: "*El registro documental del constitucionalismo de Jesús H. Abitia*", Archivo Histórico Cinematográfico / Fundación Carmen Toscano. En red; disponible en [http://www.fundaciontoscano.org/esp/archivo\\_abitia\\_1.asp](http://www.fundaciontoscano.org/esp/archivo_abitia_1.asp).
- MORA, Sergio de la. *Chilli in your eyes. La pasión according to Ximena Cuevas*. Senses of cinema. Entrevista y reseña. En red, disponible en: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/2/chilli.html>
- MORETT, Javier. 2005. *Para una historia del documental cinematográfico en Michoacán*. La Jornada Michoacán. En red; disponible en: <http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2005/10/04/04n1vdh.html>
- MOUESCA, Jacqueline (2005): *El documental chileno*, Col. Ciencias Humanas, Santiago, LOM Ediciones.
- NICHOLS, Bill Nichols (1997): *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine.
- *Niños de la calle: los olvidados de Eva Aridjis*. Nota informativa (2004). Periódico Reforma citado en Encyclopedia.com. En red; disponible en: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-128623413.html>
- NÚÑEZ GORRITI, Violeta (2004): "Las rutas del cine en Perú", *El Ojo que Piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*. En red; disponible en [http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero06/celuloide/03\\_rutasenperu.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero06/celuloide/03_rutasenperu.html).
- OUBIÑA, David (2007): *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*, col. Nuevo Cine Argentino, Buenos Aires, Picnic Editorial.
- PANIAGUA RAMÍREZ, Karla (2007): *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, Col. Publicaciones de la Casa Chata, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

- *Paulina, en el nombre de la ley*. (2001). Película documental. Dur. 20 min. Rebeldemule.org. En red; disponible en:  
<http://www.nodo50.org/rebeldemule/foro/viewtopic.php?f=4&t=6134>
- PÉREZ RECALDE, Viviana y Alejandro PALÓPOLI: *El documental en Argentina y Latinoamérica*. En red; disponible en  
<http://www.hamalweb.com.ar/documental.html>.
- Prado Pacayal. Ficha Técnica. Redes Indígenas. Smithsonian National Museum of the American Indian. En red; disponible en  
[http://www.nativenetworks.si.edu/Esp/orange/prado\\_pacayal.htm](http://www.nativenetworks.si.edu/Esp/orange/prado_pacayal.htm)
- RABIGER, Michael (2004): *Tratado de dirección de documentales*, 4ª ed., Barcelona, Omega.
- "Realidad", *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Real Academia de la Lengua. En red; disponible en  
[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=realidad](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=realidad).
- *Relatos desde el encierro de Guadalupe Miranda*. Reseña y ficha técnica. Jornadas de antropología visual. En red; disponible en:  
<http://www.antropologiavisual.com.mx/muestra-mexicana/70-qrelatos-desde-el-encierroq-de-guadalupe-miranda.html>.
- RINAUDO, Christian (2010). *Música popular, africanidad y Caribe*. Observatorio Cultural Veracruz. En red; disponible en  
<http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com/2010/03/musica-popular-africanidad-y-caribe.html>
- "Rockdrigo, La Ciudad del Recuerdo", en *Rockdrigo, el profeta del nopal. 23 aniversario*. En red; disponible en  
[http://www.rockdrigo.com.mx/videos\\_rockdrigo.html](http://www.rockdrigo.com.mx/videos_rockdrigo.html)
- RODRÍGUEZ BERMÚDEZ, Manuel (2007): *Animación, una perspectiva desde México*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino (1999): *El No-Do, catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense.

- "Rolando Pardo, director de *Cantando bajo la tierra: "He grabado la 'Operación Fracaso"*, *Las películas documentales. Aproximaciones a la realidad*. En red; disponible en <http://documentales.blogspot.com/2005/06/rolando-pardo-director-de-cantando.html>.
- ROVIROSA, José (1992): *Miradas a la realidad. Volumen II: Entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- ROSA SÁNCHEZ, Alberto de la. *La música veracruzana*. Música jarocho.com. Al ritmo de son. En red; disponible en: <http://www.musicajarocho.com/presentacion/musica.htm>
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos (2007). *Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas*. Revista Transcultural de Música. No.11. En red; disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art13.htm>
- SCHWARTZ, Perla. *Ni muy muy... ni tan tan... simplemente Tin Tán. Un merecido homenaje al pachuco de oro*. Tu CinenePortal.com. En red; disponible en: [http://www.tucineportal.com/contenido/tintan\\_docu.htm](http://www.tucineportal.com/contenido/tintan_docu.htm)
- SELLÉS, Magdalena (2008): *El documental*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- *Semblanza de Beatriz Mira Andreu*. Umbral Comunicación Participativa A.C. En red, disponible en: <http://www.umbralcomunicacion.org/quienes.htm>.
- *Señorita Extraviada. Missing Young Woman*. Reseña. Lourdesportillo.com. En red; disponible en: <http://www.lourdesportillo.com/senoritaextraviada/#description>
- Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Sección Directores. En red; disponible en <http://www.cinedirectores.com/secciones-/directores/sindicato/subsecciones/directores/directores.html>
  - Filmografía Juan Mora Catlett. Sección Directores. Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. En red, disponible en:

- <http://www.cinedirectores.com/secciones/directores/sociedad/subsecciones/directores/g-o/mora-catlett-juan.html>
- Filmografía Rafael Montero. Sección Directores. Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. En red, disponible en:  
<http://www.cinedirectores.com/secciones/directores/sindicato/subsecciones/directores/activos/rafael-montero.html>
  - *Sistema de Información Cultural*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
    - *Encuentros de Medicina Maya. Ficha Técnica*. En red, disponible en:  
[http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion\\_cine&table\\_id=2040&estado\\_id=9&municipio\\_id=14](http://www.sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=2040&estado_id=9&municipio_id=14)
    - *Un beso a esta tierra. Ficha Técnica*. En red; disponible en: [http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=produccion\\_cine&table\\_id=1357](http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=1357)
  - *Sofía Alejandra Sánchez Orozco y José Antonio Cordero Chávez*. Biografía y filmografía. Bajojuarez.com. En red; disponible en:  
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:V3odNDI1RYgJ:www.bajojuarez.com/realizadores.doc+alejandra+sanchez+orozco+ni+una+mas&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=mx>.
  - TELLO, Jaime y Pedro REYGADAS (1981): "El cine documental en México", *Plural*, segunda época, vol. X-XI, núm. 119, México. En red; disponible en <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/57-3.pdf>.
  - TIJERAS, Ramón: *Ponencia: Los clásicos del cine documental*, México, IMCINE. En red; disponible en [http://www.imcine.gob.mx/html/boletin\\_informativo/boletin\\_06/pdf/PonenciaRamonTijeras.pdf](http://www.imcine.gob.mx/html/boletin_informativo/boletin_06/pdf/PonenciaRamonTijeras.pdf).
  - TORRES, Noé. Golem Producciones. En red, disponible en <http://www.golemproducciones.com>
    - *Alex Lora esclavo del Rock & Roll. Una película que impacta a los ojos y conmueve al corazón*. Entrevista con el director Luis Kelly. Golem Producciones. En red; disponible en:  
<http://www.golemproducciones.com/prod/alexloraesclavodelrock.htm>.

- *La canción del pulque: testimonio curado*. Entrevista Everardo Gonzales. Golem Producciones. En red; disponible en:  
[http://www.golemproducciones.com/prod/lacanciondelpulque\\_guadalajara03.htm](http://www.golemproducciones.com/prod/lacanciondelpulque_guadalajara03.htm).
- *Recuerdos. La ganadora de Guadalajara 03*. Entrevista Marcela Arteaga. Golem Producciones. En red; disponible en:  
[http://www.golemproducciones.com/prod/recuerdos\\_guadalajara03.htm](http://www.golemproducciones.com/prod/recuerdos_guadalajara03.htm).
- Tribeca Film Institute. Media Arts Fellowships.
  - Filmografía y reseña. Guadalupe Miranda. En red, disponible en:  
[http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist\\_id=615](http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist_id=615)
  - Filmografía y reseña. Gloria Ribé. En red; disponible en:  
[http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist\\_id=588](http://mediaartists.org/content.php?sec=artist&sub=detail&artist_id=588)
- VENTURA, Nancy: "La producción documental", *Miradas. Revista del audiovisual*. En red; disponible en  
[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=592&Itemid=98](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=592&Itemid=98).
- VILALTA, Jaume (2006): *El espíritu del reportaje*, col. Comunicación Activa, vol. 1, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- Voces silenciadas: *María del Carmen de Lara*. Ficha Técnica. Ambulante gira de documentales 2010. En red; disponible en:  
<http://www.ambulante.com.mx/2009/es/documental.php?id=90>
- ZAMORANO VILLAREAL, Gabriela. 2005. *Entre Didjáz y la Zandunga: Iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del istmo de Tehuantepec, Oaxaca*. Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. En red; disponible en:  
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/745/74530203.pdf>