



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MEMORIA, IMAGINARIOS Y CULTURA.  
FUNDAMENTOS DE DISEÑO Y ANTROPOLÓGICOS  
PARA LA REALIZACIÓN DE DOCUMENTALES

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

P R E S E N T A  
YESENIA NOVOA RODRIGUEZ

DIRECTOR DE TESIS  
MARCO ANTONIO ESCALONA PICAZO

CDMX 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*A los que se fueron, a los que permanecen y a los que acaban de llegar.*

## AGRADECIMIENTOS

De mi recorrido profesional, agradezco a mis compañeros y profesores que marcaron mi paso en la Facultad de Artes y Diseño. Le doy gracias a mi director Marco A. Escalona Picazo, por el apoyo técnico y sobre todo moral durante este proceso académico. A mis sinodales por las observaciones y consejos para la resolución de esta investigación.

Gracias a los habitantes de Pomuch, en particular a aquellos que compartieron sus historias y su intimidad para dar vida a este proyecto: Humberto, Benancio, Reyna, Jaime y José.

A Trecevisión, Yucatán, y a todos mis compañeros que enriquecieron mi estancia en aquella su ciudad. A Josué Sánchez, por ser mi maestro y amigo.

Para concluir, sé que el resultado de esta investigación hubiese estado incompleto sin el apoyo incondicional de mis amigos; mi familia. De bote pronto agradezco a Diana Rodriguez, por ser siempre mi fuerza y mi alegría en los momentos difíciles (y los no tanto); a Omar, Pam, Carmen, Sara y Julio, por su invaluable amistad, lealtad y apoyo; al Minho, por su compañía y hermandad en la distancia; a Mangas, por su talento y pasión por la música; a Andrés, por ser la casa, la comida y el amor durante mi construcción como profesionista; y a Soda, porque su recuerdo aún llena de alegría mi vida.

A todos aquellos que no logré mencionar pero que llevo su vida siempre conmigo.



**I. EL DISEÑO Y LA COMUNICACIÓN VISUAL; LA MEMORIA, LOS IMAGINARIOS Y LA CULTURA.**

La memoria, el recuerdo y el aprendizaje, 9; El poder de la imagen, 12; Aproximaciones a la imagen, 12; Semiótica perceiana. 16; Un mundo imaginario, 19.

La Gestalttheorie, 22: Acercamiento a la Gestalt, 22; Antecedentes, 24; Las 6 leyes del diseño, 27; Figura-Fondo, 2; General de la buena forma (pregnancia), 30; Cierre o completud, 31; Contraste, 32; Similaridad, 33; Proximidad, 34.

El entramado humano: la cultura, 35: La cultura como objeto, 36; Jerarquización de culturas y subculturas, 38; Las culturas «puras», 40; La casa «erudita», 42; La dependencia del Estado, 42.

**II. MEMORANDO: EL CINE DOCUMENTAL.**

Los primeros pasos al cine; la representación del movimiento, 43; El cine científico antes de Lumiere, 47; Después del cinematógrafo: el género documental, 57; La mirada antropológica: el cine etnográfico, 62;

Modalidades de representación documental, 63: Expositivo, 65; De observación, 66; Interactivo o Participativo, 69; Reflexivo, 71;

Recursos narrativos, 73: Retórica, 74; Escaleta, 76; Guion, 76; Desarrollo de investigación, 77; De lo visual y lo sonoro, 78.

**III. CARPETA: POMUCH. RELATOS PENINSULARES I**

Log Line, 79; Sinopsis, 79; Motivos del director, 80; Argumento, 81; Escaleta, 82; Guion, 87; Tratamiento del proyecto, 91; Desarrollo de la investigación, 92; Ubicación, 92; Hanal Pixán, 93; Símbolos y significados, 95. Justificación del tema, 95; Tratamiento visual y sonoro, 96: Imagen, 97; Audio, 97. Propuesta de protagonistas, 100; Propuesta de locaciones, 104; Ruta crítica, 110; Presupuesto, 110. Reflexiones artísticas y personales del proyecto, 112; Conclusiones, 115; Documental Pomuch. Relatos Peninsulares I, 117.

## INTRODUCCIÓN

Pese a que esta investigación refiere al diseño como líder –por mi elección profesional, y motivo de esta tesis– se podrá notar la preferencia en desarrollar principalmente uno de los temas que dieron vida al proyecto: el documental. Lo anterior no significa que el diseño pase a un segundo término, contrario a ello, éste se vuelve parte elemental gracias a las diversas herramientas que se desarrollan durante la construcción del proyecto audiovisual. Así como también está el aporte estético y de composición visual del mismo.

El diseño como tal recurre a distintas áreas de estudio por las infinitas posibilidades de resolución ante una o varias necesidades; sin embargo, todas ellas siempre confluyen en un mismo objetivo: la correcta lectura del mensaje.

Como parte de esta investigación se abordan los fundamentos indispensables para la comunicación, tales como: memoria, recuerdo, aprendizaje, imagen, percepción, semiótica, imaginarios, y cultura; temas imprescindibles en el proceso constructivo de las imágenes, y así mismo, en el desarrollo del cine documental.

En los últimos años, la imagen ha logrado gran liderazgo en cuanto a la comunicación se trata y esto ha sido propiciado gracias a la comunidad mediática en la que nos hemos convertido desde la llegada de la señal televisiva, y aún más –mucho más– con la llegada de Internet. Mucho de lo que respecta a la humanidad es representada a través de imágenes, desde ámbitos naturales como de personalidad: las formas de ver, hablar, gesticular; caminar, correr, sonreír, llorar... todo ello se articula como imagen y se forma gracias a la capacidad de percepción, memoria y aprendizaje que hemos desarrollado como especie.

En el primer capítulo, la memoria se forja como un tema estructural, es decir, con el objetivo de conocer nuestro desarrollo como individuos y como integrantes de una comunidad. La memoria es el recinto interpretativo que nos brinda la base al entendimiento

de lo que se descubre ante nuestros ojos, y son esas mismas estructuras las que trascienden en una sociedad, implementándose con el tiempo, como herramientas culturales dentro de la misma.

La memoria se describe como un proceso biológico y psicológico, del que se desprenden el recuerdo y el aprendizaje; el recuerdo como lugar de emociones, y el aprendizaje como vía de existencia. Ambas desempeñan el papel extraordinario de la creación e interpretación del mundo que nos rodea.

Encontramos también los diversos significados y significantes que son posibles de desarrollar para una sola imagen, y así mismo, el procedimiento semiótico que se realiza, compuesto por un *representamen*, un *objeto* y un *interpretante*, que se manifiestan a través de una lectura triádica. Al igual conoceremos los elementos fundamentales en el área del diseño para con la memoria.

La psicología es la segunda ciencia que trabaja en conjunto con la imagen, en ella encontramos las leyes de la Gestalt; herramientas de percepción por las cuales entendemos, leemos, interpretamos, identificamos, relacionamos y proyectamos una imagen. Estas leyes surgen desde un movimiento filosófico conocido como *Gestalttheorie* de principios del siglo XX, donde los planteamientos de diversos filósofos del siglo como Sartré, Buber –y las bases de Kant<sup>1</sup>–, se conjuntan para determinar que el conocimiento humano es fundado sobre el hombre mismo, y que el proceso de interpretación se realiza fundamentado en conocimientos previos, y con ello se puedan conciliar múltiples lecturas de las «realidades» externas. En la Gestalt, leyes como *figura-fondo*, *de la buena forma*, *de la completud*, *del contraste*, *de la similaridad*, y *proximidad*, se destacan como las principales en el proceso de percepción.

---

<sup>1</sup> Deleuze, Guilles. (1978). *Cuatro lecciones sobre Kant*. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.

En el cierre del primer capítulo reconocemos a la cultura como el resultado de la conjugación de los elementos que se hicieron mención, desarrollándose como una distinción particular del ser humano, el cual ha motivo de estudios por distintas áreas humanistas y sociales donde cada una a hecho aportes respecto a su definición y sus fronteras.

En este caso, definimos a la cultura basados en algunos planteamientos antropológicos –contemporáneos–, citando los errores que existen en el conocimiento popular de la palabra «cultura» y las asociaciones que se le han atribuido con los años (heredadas generación tras generación).

En el segundo capítulo encontramos la evolución de la imagen para la creación del cine, donde las investigaciones en la cavernas de Altamira se interpretan como las primeras revelaciones hacia la “imagen en movimiento” las cuales se tomarían como antecedente en el surgimiento del cinematógrafo.

Con el tiempo el invento se posiciona como el precedente del cine, ya que con el, se logra exhibir por primera vez una película con un mecanismo que perduraría varias décadas después; sin embargo, no se reconoció lo suficiente a los científicos que permitieron a través de los aparatos de ilusión óptica –y después la fotografía–, como los antecesores inmediatos del desarrollo del *moving picture*.

Janssen, Marey y Muybridge, fueron los científicos que incursionaron en el estudio del movimiento, gracias al cuestionamiento de unos acaudalados americanos sobre el galope de un caballo. Buscaban desmentir o corroborar la hipótesis de que el caballo de carreras quedaría levitado cada cuánto dentro de su galope.

Al otro lado del mundo, este mamífero ya había sido fuente de estudio en procesos fotográficos, que servían para un análisis del movimiento posterior. Considerando que estas curiosidades se resuelven en el siglo XIX y que su origen provenía de las inquietudes de

científicos-ingenieros-médicos, cada uno debió crear su propio equipo mecánico para demostrar sus investigaciones.

La cronofotografía permitió, a través del retrato, el entendimiento profundo de la movilidad de objetos, humanos y animales en distintas circunstancias, detallando con ello la comprensión de movimientos en distintas facetas de tiempo. Las cronofotografías iban desde humanos haciendo acrobacias hasta aves en vuelo, lo que permitió el perfeccionamiento técnico para que el “cinematógrafo” de los Lumiere llegara a desarrollarse.

Ya resuelto el cinematógrafo y exhibida su primera película, podemos contemplar los inicios del género documental. Desde aquel 28 de diciembre de 1895, las producciones se generan para fines de conocimiento y representación cultural dentro de una comunidad. La fascinación que adquiere el género, viene del descubrimiento de culturas «exóticas» en comunidades alejadas de la ciudad, como las cintas que llevaron al reconocimiento mundial de Flaherty.

Es a partir de ahí, que el cine como hoy lo conocemos empieza a forjarse con fines de entretenimiento. No obstante, pese a que sigue desarrollándose desde la rama cinematográfica, surge también desde la mirada antropológica, que redefine el cine bajo sus propias necesidades y objetivos, surgiendo el cine etnográfico; una muestra con acción documentativa y de archivo, con fines de estudio y rescate del conocimiento cultural del contexto investigado.

El documental, como cualquier género cinematográfico, se divide en categorías llamadas «modalidades de representación», catalogadas por Bill Nichols hace menos de tres décadas. Gracias a ello, encontramos hasta el día de hoy, documentales de observación, reflexivos, participativos y expositivos; agregando años después documentales con fines poéticos y performativos.

Por último, encontraremos la carpeta de investigación utilizada para el rodaje del corto documental Pomuch, que se desprende del proyecto audiovisual *Relatos Peninsulares*, el cual se destaca principalmente como medio de preservación de la memoria de una sociedad que, hasta el día de hoy, conserva tradiciones precolombinas las cuales (con el paso del tiempo) han sido resignificadas por nuevas generaciones.

A partir del recorrido de los tres estados que conformaron la Península de Yucatán –Campeche, Yucatán y Quintana Roo–, que conoceremos la relación latente que existe entre tradición y modernidad; una mezcla que se ha articulado con los años.

Entre esas tradiciones encontramos el ritual a la muerte y el respeto al recuerdo de los que han partido del mundo de los vivos.

En la primera entrega de *Relatos Peninsulares* conocemos el pueblo de Pomuch, una comunidad entregada al ritual maya tradicional, heredado de sus antepasados pero resignificado por las nuevas generaciones. Entendiendo a la muerte como parte de la vida y la vida para conmemorar la muerte.

La tradición rechaza el olvido hacia los que han dejado la vida, y su dedicación al recuerdo, a la memoria y la preservación finita de lo que ha dejado como signo de su existencia, es reconocido a nivel mundial. El Hanal Pixán, en el pueblo de Pomuch, es el festejo maya que se conmemora en este documental construido desde el asombro del que lo logra ver por primera vez.

## **CAPÍTULO I. EL DISEÑO Y LA COMUNICACIÓN; LA MEMORIA, LOS IMAGINARIOS Y LA CULTURA.**

MEMORIA, RECUERDO Y APRENDIZAJE.

Evolución, adaptación, aprendizaje, intuición, son capacidades que tienen un origen en común: la memoria. Esta es el circuito regulador del cerebro encargado de todo lo que conocemos referente a nosotros mismos, y del mundo que nos rodea. Es la fuente de todas nuestras funciones vitales, y la responsable de desarrollarnos como seres individuales con una personalidad y sentido único de percepción.

Nuestra evolución, lo que hoy conocemos como «hombre moderno» (*homo sapiens*), es el conjunto de numerosas adaptaciones para la sobrevivencia desarrolladas a través de miles de años. El instinto de dejar huella de nuestro paso por el mundo, ha sido de los principales motores de conservación de la resistencia contra el olvido de nuestra especie. Uno de los principales resultados de ella es a través de nuestra descendencia; nuestra información genética desempeña una solución a la “mortalidad.”

El legado cultural se define como uno de los recursos de conservación. Es aquel que se hereda colectivamente, y se conforma por recursos o elementos implicados en el desarrollo de la personalidad del individuo; la lengua, costumbres, tradiciones, y las experiencias a través de los distintos miembros de una comunidad (que se pueden conocer con la mitología y las leyendas), son solo unos cuantos ejemplos de lo que abarca el mapa cultural de un ser humano.

Comúnmente se asocia como evolución únicamente al proceso de *selección natural*, resultado de la investigación de Darwin (1859) en su célebre libro *El origen de las especies*, donde determina que “el medio ambiente no admite a todos los miembros de una población

en crecimiento, los que posean características menos adaptadas morirán, mientras que los que cuenten con las más adaptadas sobrevivirán con una mayor probabilidad” (p.256)

Lo anterior como parte de las cualidades de adaptación genéticas heredadas; sin embargo, existe la transmisión de aprendizaje respecto al contexto social en que se desarrolla el sujeto, el cual se internaliza y da pie a construcciones de ética, por dar un ejemplo. Es el aprendizaje el que permite articular la forma en que percibimos el mundo que nos rodea, con el que se basarán muchas de nuestras decisiones sostenidas en los imaginarios [culturales] de cada individuo.

Es la percepción la que nos permite desarrollar la habilidad cognitiva más trascendente de los seres vivos: el aprendizaje.

*Los organismos animales adaptan su conducta a las condiciones ambientales del medio en que viven. Una parte de esa conducta está determinada genéticamente por las fuerzas selectivas de la evolución, pero el modo más importante de adaptación de los seres vivos es el aprendizaje, pues determina casi todo momento la conducta que adopta frente al mundo exterior. Produce modificaciones plásticas en el sistema nervioso con lo que se establecen pautas duraderas en la conducta de los organismos.*

(Segovia de Arana, 2003, p. 633)

Así bien, la memoria, la percepción y el aprendizaje, son aquellos procesos cognitivos particulares de los seres vivos que almacenan todos los recursos, experiencias, y sensaciones de la vida diaria, convirtiéndolas en aprendizaje, que posteriormente nos influyen a actuar o decidir.



Ruy Pérez Tamayo<sup>2</sup> expone en el discurso introductorio de la mesa *Muerte, parte de la vida. Pensar la muerte* (2016) que “los seres humanos vamos teniendo pequeñas impresiones neuronales, que son la huella que deja el sistema nervioso de lo vivido, y que las neuronas guardan la experiencia de las cosas que experimentamos a través de los distintos órganos: manos, ojos, boca, nariz, oído... concluyendo así, que los seres humanos *somos memoria*.”

Hasta ahora, conocemos la *memoria* respecto a su funcionalidad, y lo que se desprende de sus procesos; sin embargo, no hemos determinado qué es. Dependiendo el área de estudio, existen diversas definiciones en cuanto a ella se refiere.

La Real Academia Española tiene varias definiciones, llamando mi atención aquella que se basa en la filosofía escolástica que refiere que la memoria es la «potencia del *alma* por la cual se retiene y recuerda el pasado» (RAE-DAE, 2017), lo que nos lleva a repensar a la memoria no sólo como un elemento biológico, si no también como recurso ideológico, con el que se pueden basar elementos imaginados que se construirán como símbolo, por ejemplo, la virgen Guadalupe (símbolo) para el catolicismo (contextualizado en México).

En el área biológica, la memoria se determina como una acción mnésica (entendiendo mnésico como el proceso de trasladar la experiencia pasada a la actualidad) por la cual se registran acontecimientos, experiencias, conocimientos, percepciones etc, a nuestra mente, para con ello ir formando nuestra propia personalidad, y un elemento clave, en múltiples ocasiones, es el aprendizaje.

Aprendizaje, memoria y recuerdos están siempre asociados en cuanto a su comprensión colectiva, y esa situación lleva a que se confundan en su terminología.

---

<sup>2</sup> Investigador y académico mexicano, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y El Colegio Nacional. Se especializa en patología y divulgador de la ciencia. Profesor emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Empezando por el recuerdo, éste representa la parte más sensitiva y emocional de la memoria. Epistemológicamente hablando, recuerdo proviene del latín “recordari” conformado por *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón), lo que significa: *volver a pasar por el corazón*.

Planteado así, la connotación de la palabra pasa de ser simple. Un «siempre lo recordaré» se transforma en algo más profundo si se reflexionara en su significado epistemológico y la fuerza del símbolo que se construye en su interior. Recordar entonces iría más allá de lo que es la contemplación de algo anclado en las profundidades de la memoria.

El recuerdo puede actualizarse de manera inmediata. Las experiencias son reconstruidas mediante asociaciones (o rutas de acceso), que pueden ser mediante otros recuerdos, o impulsados por elementos sensoriales o perceptivos, como lo son las *imágenes* y el sonido, citando también a los sabores y olores como poderosos evocadores del mismo.

## **EL PODER DE LA IMAGEN.**

### APROXIMACIONES.

Buscando la mejor forma de empezar a describir la concepción de una *imagen*, para luego adentrarnos en el laberinto de su composición y los elementos que subsisten dentro de ella, busco las palabras, pero

...

**quedo en blanco...**  
(y resulta que eso también es una imagen)

Ahora bien, si pensamos en la palabra «blanco», el primer reconocimiento, casi automático, es que se refiere a un color: un crayón, un techo, una hoja de papel, pero después de ello viene a mi mente la Teoría del Color, que plantea que el blanco es la reflexión de la luz azul, roja y verde; y ya que menciono «luz» pienso en los principios fotográficos, donde el blanco es la saturación de la misma, y el negro (evidentemente) la ausencia de ella; pienso en la novia «inmaculada» en su vestido; en la «camisa de fuerza» de un enfermo mental; en las palomas que liberó Juan Pablo II en la plaza San Pedro; en el vaso de leche que servía la abuela... y ningún significado es incorrecto.

Lo que vemos no es lo que vemos, es lo que interpretamos. Una imagen percibida, o en su defecto creada, emerge de nuestra sabiduría que pende de la *cultura*<sup>3</sup> que conforma a un ser humano.

Dicho lo anterior llegamos a la cuestión principal de este primer capítulo: ¿qué es la imagen? “Relacionada con el signo y el símbolo, con el pensamiento, la imaginación y la percepción, la imagen se ha definido como una representación, copia o analogía.” (Calderón, 2009, p. 18)

Al igual que es identificada como una manifestación creativa del hombre para la perpetuidad. Y cómo se desarrollan dentro del umbral creativo del sujeto, no se interpretan como una representación a la «realidad» regida por la cognitividad del sujeto en relación con su mundo y las condiciones bajo las que la desarrolla.

Para antecedentes de la “representación”, Plinio el Viejo<sup>4</sup> (23 d. C - 79 d. C), describe el surgimiento de la pintura con una leyenda. Asegura que los inicios de ésta fue originada en Corintio por una doncella, que tenía la fuerte necesidad de tener presente a su amado, que

---

<sup>3</sup> Planteando el concepto de “cultura” como aquél grupo de factores de aprendizaje, sociales, de educación, creencias y tradición, que una persona posee (Cultura Popular Yucateca, 1994).

<sup>4</sup> Gayo Plinio Segundo conocido como “Plinio el Viejo” fue un escritor reconocido por su obra de Historia Natural, que funcionó de modelo enciclopédico hasta mediados del siglo XVII

mientras él partía a la batalla, la doncella dibuja su silueta en la pared. Calderón (2009) comenta que aquél gesto derivaría a la práctica de “pintar lo ausente mediante su imagen virtual.” (p.19), característica elemental que precede para la creación de una imagen.

Ya hemos dicho que la perpetuidad ha sido la ambición por la cual la imagen sigue teniendo gran importancia en nuestras sociedades, ya que toda imagen que queda sobrevive por generaciones (pienso en las pinturas del medievo, el Renacimiento, o las fotografías). De modo que, desde las primeras grandes civilizaciones, su existencia ha trascendido gracias a que los principios y creencias de ellas, fueron bajadas desde el “recuerdo” hasta las manos habilidosas que fueran capaces de recrear en un espacio y en un material, toda una ideología (o cultura); o sea, todo este proceso estaba basado en la capacidad de interpretación del o los artistas.

Entonces la imagen se convierte en la interpretación del mundo interior de quien la crea, lo que significa que *pensar es ver*, porque *vemos* a través del ojo para el cerebro, pero el cerebro observa mediante el inconsciente. Jean-Paul Sartre (1982) se pregunta, «¿Es aprendizaje [la imagen] o saber?» afirmando luego que “es conciencia” (p.14-19). O sea, la imagen no es “aprendizaje” es “saber.”

La situación actual no está muy alejada de esas ambiciones de preservación. La variante del antes y el ahora, son los recursos más específicos hacia la realidad como, por ejemplo, la fotografía (análoga y digital), imágenes con movimiento y voz (vídeo), e Internet (cito este último por la inmediatez y mediatización de la imagen).

El ser humano se ha convertido en un ser de imágenes, –más en las últimas décadas, donde el desarrollo tecnológico nos ha sobreestimulado y brindado de herramientas de fácil acceso para la creación de más imágenes–, lo cual hace que tomemos cualquiera de ellas

como una realidad incuestionable, descartando una de las principales verdades dentro de la comunicación: la representación es manipulable.

Como expone Régis Debray (1994) “[la imagen] es un déficit de ser y por lo tanto de verdad”, o sea, habría que pensar «para quién es esa ‘verdad’» (p.149) porque como se ha referido en este texto, el recurso es tratado bajo los estímulos del que crea y del que lee.

#### SEMIÓTICA PERCEIANA.

La semiótica es un término creado por Charles S. Peirce, que estudia los signos (semiosis) –teoría con base en el signo cognitivo<sup>5</sup>, no a la semiosis lingüística o visual–. La semiótica explica los significados que el ser humano crea alrededor de las realidades basándose en una *relación triádica* del signo, compuesta por un *representamen*, un *objeto*, y un *interpretante*. –conceptos que se desarrollarán en el transcurso de la investigación–.

Una vez reconocida esta ciencia, Calderón (2009) cita a Nelson Goodman y Umberto Eco en el planteamiento de que “[la imagen] es convencional, por lo que el conocimiento que representa está ligado a su carácter semiótico” (p. 23); o sea, es un *signo* de algo que no está (pero lo representa como afirmación de que estuvo), es *convencional* porque la cultura influye a la hora de interpretación –ya que puede resultar indescifrable si no se cuenta con la información suficiente para su identificación–, y es *social e histórica* porque adquiere significados que evolucionan con el tiempo.

---

<sup>5</sup> El signo cognitivo peirceano es una semiosis donde todos los signos se plantean cognitivamente, lo que le da carácter de entidades cognoscitivas que permite a los individuos comprender el mundo; todo pensamiento del hombre está en signos.

La relación triádica genuina imposibilita la existencia de relaciones diádicas entre sus integrantes. La ausencia de algún elemento deriva en la ausencia del signo, que terminaría en la inexistencia de sus resultados: pensamiento, ser simbólico, conocimiento, etcétera.

A lo largo de este capítulo, la palabra «signo» desde la semiótica ha sido mencionada constantemente sin llegar a profundizar en cuanto a su definición. Para Alejandra Vitale (2002)

*Un signo o representamen, es algo que, para alguien que representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado (...) El signo está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino solo como referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen. (p.11)*

Ahora bien, el signo en relación al objeto se divide en tres categorías, las cuales pueden involucrarse en múltiples manifestaciones visuales. Estas son: ícono, índice y símbolo.

El **ícono** es un signo semejante a su objeto, puede ser una fotografía, un dibujo, e incluso puede ser una idea excepto en el sentido de una posibilidad o una aptitud; «un signo puede ser ‘icónico’, es decir, puede representar a su objeto por su similitud.» (Peirce, 1987, p. 262). Así mismo el ícono se divide en tres: imágenes, diagramas y metáforas.

La **imagen** para el ícono tiene parecido al objeto y participa con cualidades simples como color, textura, tamaño, entre otras. Algunos ejemplos son: los jeroglíficos, las onomatopeyas (por ser la representación visual del sonido), las fotografías, etcétera.

El **diagrama** no se parece en nada visible al objeto. Representan relaciones diádicas de las partes que lo conforman; su semejanza con el objeto surge de las relaciones de sus partes.

La **metáfora** es paralela al objeto, es un referente al contenido del mismo; por ejemplo, “tus ojos son dos luceros”, refiriéndose a la semejanza del brillo que éstos poseen con el objeto.

El **índice** está afectado directamente por el objeto, y la afección conecta al índice y al objetos, y la asociación mediante la memoria de los dos elementos, que en realidad son uno. Algunos ejemplos: el humo como índice de fuego; la huella de un pie en la arena, entre muchos otros.

El **símbolo** se relaciona de manera arbitraria con su objeto, se asocia a ideas generales refiriéndose a clases de objetos; por ejemplo: logotipos, el lenguaje de Braille o Morse, los signos de música, entre otros.

*Si un hombre forma un nuevo símbolo, lo hace mediante pensamiento que implican conceptos. Por consiguiente, un nuevo símbolo sólo puede crecer a partir de símbolos [...] En el uso y la experiencia crece su significado. Palabras como fuerza, ley, riqueza, matrimonio, tiene para nosotros significados muy diferentes de los que tenían para nuestros antepasados. (Vitale, p. 273-274)*

La interpretación que le brindamos al mundo perceptual es la que construye el signo icónico.



## EL MUNDO IMAGINARIO.

*... las cosas que se presentan a nuestros ojos son sólo eso: apariencias.*

Merleau-Ponty (1945) *Fenomenología de la percepción*.

Pese a que se ha hecho mención de que vivimos en la era de la «civilización de la imagen», eso no ha dejado de un lado las interrogantes de lo que abarca la percepción. Jacques Aumont<sup>6</sup> (2002) refiere a la ‘visión’ como un mediador entre el cerebro y el mundo, reforzando la idea de que todo lo que se ve se interpreta desde el conocimiento previo. El sujeto entonces se convierte en un ser *polisensitivo*, ya que responde a múltiples estímulos acumulados en un mismo ambiente.

La «representación» es un sistema de conceptos mentales que nos permiten concebir algo, llevado a cabo por la interpretación individual, expresando diferencias en su misma idealización, e impregnadas de la «cultura colectiva» –que hemos utilizado hasta ahora como espacio histórico-cultural–. Ejemplo de ello son las diferencias de los significados de la cultura occidental y oriental: “justificar una escena de amor sublime con tonos rosas pálidos es, a la mirada occidental, lo que un rojo quemado es a la mirada oriental” (Calderón, p. 85)

Ambas representan lo mismo, pero el signo cambia dependiendo el contexto cultural en el que se desarrolla.

*Pese a que los cinco sentidos sensoriales que tenemos nos brindan experiencia y conocimiento, la vista brinda información más detallada al cerebro “por identificar y orientar (los colores de las cosas o la conducción de un vehículo); por cubrir distancias (abarcando el llamado campo visual –zona de espacio exterior del ojo*

---

<sup>6</sup> Crítico de cine francés que ha focalizado sus investigaciones en las bases de la estética, la imagen y el análisis del cine.

*cuando éste se encuentra fijo y no rota en su órbita – aproximado de 170 grados en su horizontal y 150 grados en su vertical–). (Gubern, 1987, p. 11)*

Con lo anterior queda implícito también el hecho de que aunque la imagen no sea definida, es posible identificarla por un supuesto (elemento nuevamente ligado al conocimiento previo de lo que “puede ser”, vinculado a lo que “parece ser”).

Todos los objetos tienen un significado, y el sujeto está eternamente en el proceso de diferenciación, identificación e interpretación de un mundo siempre cambiante. Los múltiples signos como la forma, el color y el material, orillan al sujeto a tener una disposición al mundo sumergido de sentido y de significaciones; “todo lo que se percibe simboliza algo.”

(Calderón, p. 89)

El imaginario pareciera ser, en la simpleza de la palabra, algo “inestable” orientado únicamente a «fantasías psicológicas»; sin embargo, recurrimos a ese conocimiento más a menudo de lo que quisiéramos creer.

El conocimiento es también una fuente del imaginario. Hemos hecho mención que la experiencia es el motor para la generación de conocimiento, y que la aproximación del sujeto con el objeto estimula la percepción y la interpretación del mundo, pero las construcciones del objeto y el aprendizaje son recursos fehacientes de la imaginación aterrizadas en el sentido de las prácticas sociales.

*El imaginario puede entenderse como una especie de retícula a través de la cual contemplamos las cosas; y son los elementos que componen esta retícula los que nos sugieren el modo de reconocer, seleccionar, acoger, descartar, juzgar cada fenómeno o, en otras palabras, de formar una imagen. (Vitta, 2003)*

Respecto la cita anterior, habría que pensar en la forma en que René Magritte expresó el punto inflexible del reconocimiento –como la palabra explica: re-conocimiento, o sea, un conocimiento previo– de lo que se ve, y lo que se ve se expresa de modo «espejo»; lo que ves no es lo que afirmas que es como objeto, pues no es el objeto como tal, sino sólo una representación.



Figura 1.1 Esto no es una pipa, Magritte, R. 1928-1929

Así pues, los recursos materiales del mundo nos permiten transitar por las veredas del imaginario (formando espacios que pueden ser conocidos, pero no vistos –como nuestro sistema solar o las composiciones químicas–), y a la vez nos permite construir las cosas del mundo; por ejemplo, los íconos religiosos como Jesucristo, que se materializan a través de sus templos, su cátedra y sus seguidores –arraigado en el mundo como un objeto físico que forma parte de él–.

El imaginario es responsable de construir lo *instituyente* y lo *instituido*. Elementos desarrollados en la construcción de sociedades. Humberto Calderón (2009) plantea que «el instituyente es el que crea, el que establece significaciones imaginarias y sociales (Cristo, Fidel Castro, padres de familia, signos audiovisuales, etc.), encarnadas e instrumentadas por instituciones (religiosas, económicas, familiares, lenguajes, etc.)» (p. 91)

Cada uno se desarrolla en un contexto social específico, por lo cual queda en evidencia que el aspecto cultural está dominado por el imaginario. Ningún grupo carece de cultura, cada cual tiene sus cantos, danzas, música, entre muchas otras. toda esa información es significativamente esencial para el desarrollo de un ser humano; sin embargo, no sirve más allá de un desarrollo creativo-emocional.

## **LA GESTALTTHEORIE.**

### ACERCAMIENTO A LA GESTALT.

En el área de diseño, el acto de prefigurar, diseñar, visualizar y proyectar las múltiples respuestas a una necesidad, son hechos resueltos por la activación de recuerdos asimilados como experiencia, para posteriormente construirse como aprendizaje. Todo ese proceso se produce a través de las diversas formas de percepción. El cerebro ha desarrollado capacidades para la organización de formas como totalidades –y también de ideas–.

En la psicología Antigua (Alemania 1870-1880) se buscaba analizar la mente en sus elementos más básicos. Sus fundamentos justificaban la conducta humana como resultado de la dualidad *estímulo-respuesta*, y este proceso definía y daba significados específicos y particulares.

En cambio, los *Gestaltistas* demostraron en un laboratorio de psicología experimental, que el cerebro organiza los elementos percibidos en forma de totalidades –o

configuraciones—, y en patrones naturales, contrario a lo que se había planteado desde los principios de la psicología. Los autores de la investigación fueron Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka.

La propuesta es dada a conocer con la publicación del trabajo de Wertheimer en Alemania de 1912 –poco antes de la Primera Guerra Mundial—. Así que el origen de esta corriente, se puede remontar a esta fecha.

Demostraban que lo percibido se torna como un todo coherente gracias al aprendizaje; es decir, la información ya tiene un fundamento preconfigurado, como lo son: objetos, escenas, personajes, oraciones, etc. El cerebro transforma lo percibido en algo creado a partir de ciertos elementos, aunque con ello también viene la inexactitud de las interpretaciones por falta de alguno de los componentes de identificación.

*Las tareas del cerebro consisten en localizar contornos y separar objetos (figura y fondo); unir o agrupar elementos (similaridad, continuidad, destino común); en comparar características de uno con otro (contraste - similaridad); en destacar lo importante de lo accesorio (figura y fondo); en rellenar huecos en la imagen percibida para que sea íntegra y coherente (Ley de cierre). (G. Leone, 2011, p.1).*

Los estímulos que no están relacionados con los elementos anteriores, pueden causar sensaciones de amenaza o rechazo: casos donde no se presentan bordes, contrastes, figuras o fondos, como en el caso de la oscuridad (entendiendo ahora la ansiedad colectiva que se puede generar).

## ANTECEDENTES.

La Teoría de la Gestalt está basada en los principios de la filosofía existencial, que consiste en que el hombre no nace con una esencia determinada, sino que la va construyendo a lo largo de su existencia. En este proceso está implicada la libertad como ser humano y su construcción depende de la autoexploración. Con lo anterior, se construyen las concepciones culturales de cada individuo.

Esta teoría no se basa únicamente en el individuo, también se lleva a cabo en situaciones colectivas donde se desarrollan estructuras culturales. Uno de los conceptos básicos de la Gestalt, es que el *campo psicofísico* se compone del 'yo' y el 'medio ambiente conductual'. Este campo determina la conducta, lo que por naturaleza es tanto psicológico como físico.

*Contiene los determinantes de las conductas que constituyen el 'yo' y los determinantes externos compuestos del medio ambiente conductual; del 'yo' forma parte mi ropa, mi familia, mi país. El medio ambiente conductual refiere a todo lo que es experiencia o conocimientos conscientes; se determina por la distribución de fuerzas en el medio físico o geográfico. Estas fuerzas o estímulos sensoriales actúan sobre los órganos sensoriales; éstos a su vez sobre el sistema nervioso, y de ahí van a la mente. (Castanedo, 1997, p. 45)*

Numerosos filósofos y científicos crearon planteamientos del Existencialismo<sup>7</sup>, y cada uno de ellos aportó una visión individual en torno a ella, que después se articulará como principios de la teoría Gestáltica. Uno de ellos, aunque distante cronológicamente, es Kant.

Immanuel Kant (Alemania, 1724), es considerado como uno de los pensadores más influyentes de la Europa moderna, y el primer representante del Idealismo<sup>8</sup>. Tuvo aportes importantes a disciplinas como filosofía, derecho, ética, psicología, estética, política, entre otros, –que siguen siendo vigentes hasta el día de hoy–.

Su propuesta de la fractura entre el Empirismo<sup>9</sup> y Racionalismo<sup>10</sup> mediante la “síntesis a priori”, fue el parteaguas para el origen de la *Gestalttheorie*. Planteaba que la mente no es un sistema estático, ni desarrolla su actividad de conocimientos apartados de la experiencia, contrario a ello, el acto de conocer es un medio unificador organizado a través de los sentidos en formas propias de la mente.

Otros filósofos que hicieron aportes para su construcción son Martín Buber y Jean-Paul Sartre. Aunque sus pensamientos son más contemporáneos a la fecha de

---

<sup>7</sup> Movimiento filosófico desarrollado en el siglo XIX y prolongado hasta el XX. Su pensamiento se basa en el análisis de la conducta humana, donde el principal planteamiento era reconocer al hombre como un ser libre e independiente, lo que le imponía a desarrollarse como un ser consciente dando razón a su propia existencia, contraponiéndose a la filosofía tradicional donde hombre se reconocía por su esencia –características o categorías preconcebidas, como estereotipos–. Los principales exponentes de esta corriente fueron Sartre, Kierkegaard, Simone de Beauvoir, Heidegger, entre otros. (Sartre, 1948b)

<sup>8</sup> Corriente filosófica que determina al objeto como existente desde la consciencia del otro. Sin la contemplación de la idea, esta no puede existir, lo que significa que el mundo y la mente tienen una dependencia inquebrantable. El idealismo planteado por Kant es denominado “trascendental” el cual plantea que el conocimiento está determinado por el ‘objeto de conocimiento’ y ‘el sujeto que conoce’. (González, 1999)

<sup>9</sup> Posicionamiento filosófico que manifiesta que la capacidad de conocimiento sólo puede existir a través de la experiencia, refiriéndose a una experiencia totalitaria en donde el hombre es construido a partir de ello desde la actividad humana y no solo desde el ensayo sensible. El empirismo inicia desde la Antigüedad clásica, siendo Aristóteles uno de sus principales portavoces. Toma fuerza en la Edad Moderna (s. XV-XVIII). (García, 2014)

<sup>10</sup> Pensamiento filosófico que contrasta con el Empirismo al acentuar la razón como fundamento en la adquisición de conocimiento; rechaza la idea de los sentidos pues son objeto de engaño. René Descartes es el primer autor racionalista. Rechaza todo aquello que se considere fuera de la concepción de la razón: fe, experiencia empírica, entre otras. (García, 2014)

publicación del trabajo de Wertheimer, son considerados parte de la corriente existencialista, en la que se basa –en su mayoría– la construcción de la psicología moderna.

Martín Buber (Viena, 1878) construyó su argumento a través de la teoría de la “dualidad humana”, donde el ser humano se siente atraído por el individualismo o el colectivismo, entendiendo que cada persona es impactada por, y responde a la otra. Una relación *Yo-Tú* y *Yo-Ello*, es decir, un ser humano puede pensarse en relación con los otros.

El humano puede manifestarse con ambas actitudes (yo-tú, yo-ello). El Ello es cosificado a partir del Yo, relación basada en el interés. El Yo-Tú, es la auténtica relación de persona a persona, en donde lo que se valora son los sentimientos, con el interés único de percibir –las emociones–. Lo que resulta que el fundamento de la existencia humana es la relación de «el hombre con el hombre».

Por otro lado, Sartre (París, 1905) se mantenía en la posición de que el comportamiento humano está determinado por un propósito o meta situados en el futuro. El individuo tiene la elección de vincular entre lo inexistente y sus acciones momentáneas, argumentando que las situaciones del pasado son hechos y no pueden cambiar, pero el significado repercute en los instantes sobre el futuro<sup>11</sup>.

Estas teorías formaron parte de lo que ahora conocemos como leyes de la Gestalt. El conocimiento de ellas nos internalizan al mundo de la percepción humana, y para fines del diseño y la comunicación, son fundamentales para generar un mensaje en la resolución de una necesidad comunicativa.

---

<sup>11</sup> Pensamiento desarrollado por el autor en su libro *El Existencialismo es un Humanismo* (1946).



## LAS SEIS LEYES DEL DISEÑO.

Para entender la percepción, se formularon (por parte de la psicología), una serie de leyes que las explican partiendo de estímulos apoyados en el principio de que “el todo es algo más que la suma de sus partes.” Estas leyes demuestran que el cerebro humano organiza lo percibido en forma de «totalidades» para que estos se tornen en un todo coherente; objetos, personas, escenas, palabras, oraciones, etc.

El modo en el que percibimos sustenta la forma en que pensamos (isomorfismo –que se explicará más adelante–), y ese modo es influido por normas culturales de nuestras estructuras familiares o sociales. Los primeros aprendizajes de la infancia están basados en las cosas que nos rodean, y los adultos nos ayudan a organizar ese abarrotamiento de nueva información con conceptualizaciones desde su propia percepción; nos dan una reseña del mundo. Así, los seres humanos pueden interpretar significados diversos de una misma cosa.

Conforme vamos creciendo nuestras percepciones se convierten en totalidades complejas, a las que con el paso del tiempo se van agregando nuevos elementos convertidos en «realidades» del pensamiento adulto.

Jerarquizamos, nominamos, y categorizamos el mundo que nos rodea; así como también rechazamos, negamos, y anulamos algunas ‘realidades’ que no concuerdan con nuestro desarrollo cultural. O sea, que este proceso no solo es llevado a cabo en función de nosotros mismos (autopercepciones), sino que también depende del exterior.

El isomorfismo es la igualdad de forma en cuanto a las percepciones. Las configuraciones neuronales se constituyen con formas y patrones que se construyen a la par de la percepción.

Esta definición abrió la puerta a la nueva mirada sistémica, donde se observa que las organizaciones se reflejan también en un ámbito social, al igual que conforma paradigmas

actuales de pensamientos complejos sobre Ecosistemas, como la Teoría del Caos (evento de la mariposa), donde un pequeño acto puede alterar drásticamente un sistema amplio.

Las leyes de la Gestalt, aunque siempre se mencionan individualmente, actúan simultáneamente y se influyen unas con otras. En un principio éstas se aplicaban únicamente a cuestiones visuales, pero Köhler, en su libro *Psicología de la Forma*, planteó que las percepciones auditivas –ejemplificado con los acordes musicales– responden a estas mismas leyes. Se ajustan también a variables subjetivas (tiempo-espacio), y pueden seguir el proceso de aprendizaje, es decir, podemos aprender a percibir más allá de lo entendido.

LEY FIGURA-FONDO.

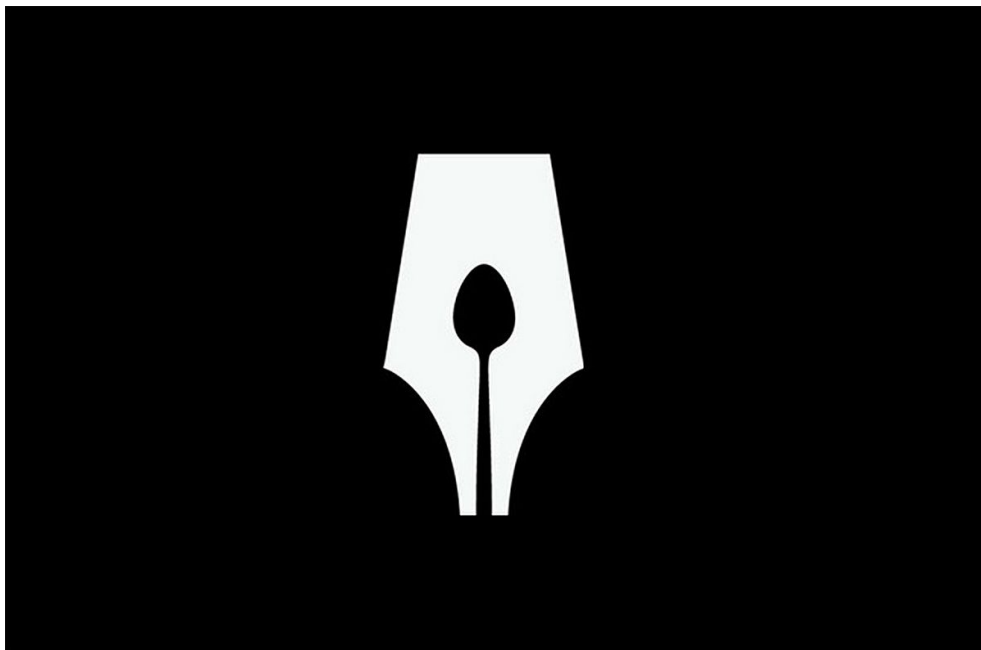


Figura 1.2 Logotipo Guild of Food Writers

Figura: Es un elemento que existe en un espacio, destacándose en su interrelación con otros elementos. Fondo: Todo aquello que no es figura. Es la zona que contiene los elementos interrelacionados que no son el centro de atención.

El fondo enmarca y sostiene la figura. Cuando nos encontramos con figuras con mucho contraste, tendemos a omitir o desaparecer el fondo. La percepción, en este caso, sucede en forma de “recortes”. Reconocemos la *figura* y enseguida las zonas circundantes que la rodean; el fondo posee una jerarquía menor.

Este fenómeno tiene una explicación biológica respecto la anatomía del ojo. Nuestra retina posee una mayor cantidad de receptores, comparado con la zona periférica, teniendo una mayor definición en el centro. La conciencia posee la misma función, clasificando naturalmente lo que es ‘el centro de atención’ de lo que no.

El conjunto ‘figura-fondo’ constituye una totalidad gestáltica; no existe figura sin un fondo que la sustente. No importa si en el proceso omitimos la presencia del fondo o este sea interpretado como un vacío. Según el lugar donde focalicemos nuestra atención, pueden rejerarquizarse los elementos saltando de uno a otro la figura principal, dividiendo a todo lo demás como fondo (aunque existan elementos dentro de él).

En ocasiones, la percepción de campos difusos provoca un efecto desestructurante de la psique. Al no reconocer una forma familiar, la mente se confunde y provoca un estado de ansiedad, ya que su naturaleza siempre intenta dar un ordenamiento a los elementos y una interpretación respecto a su propia experiencia. Cuanto menos clara es la figura, existe mayor cantidad de contenidos inconscientes para organizar la información.

El logotipo de Guild of Food Writers<sup>12</sup> (Véase Figura 1.2) se toma como ejemplo para esta ley ya que gracias al contraste de la figura con el fondo, logra transmitir dos mensajes a través de la misma forma: un plumín que en el mismo vacío de su estructura plasma una cuchara.

---

<sup>12</sup> Asociación profesional de escritores y difusores de alimentos del Reino Unido. Fue fundada en 1984.

## LEY GENERAL DE LA BUENA FORMA (O PREGNANCIA).

Los elementos son organizados en figuras lo más simples posibles: simétricas, regulares y estables. El concepto de «pregnancia» es derivado del acto de quedar «impregnados» a través de la forma cargada de información.

El cerebro intenta organizar la información de la mejor forma posible, prefiriendo las formas cerradas, continuas y simétricas (ley de cierre; ley de continuidad) y nítidas (figura-fondo).

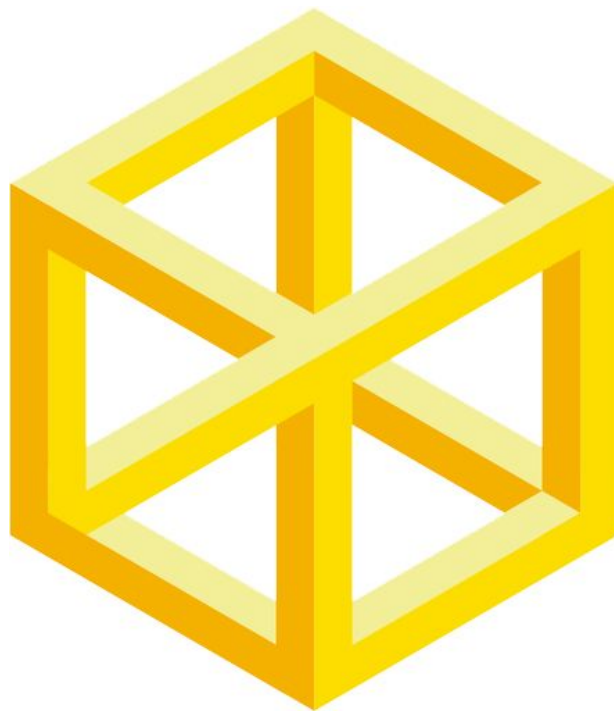


Figura 1.3 Representación cubo-estrella

Como se puede apreciar en la imagen de arriba (figura 1.3), el cerebro la interpreta como dos posibilidades, partiendo de la sintetización de la información para construir lo que ve como un elemento conocido. En este caso, ese proceso nos lleva a visualizar la imagen como una figura geométrica (cubo) y al mismo tiempo como un hexágono unido por sus

vértices. Uno de los elementos en lograr esta dualidad es la paleta de color, que asocia como luz y sombra, y da como resultado la interpretación de profundidad.

Así mismo en esta ley, se manifiestan con mayor énfasis las diferencias interpretativas del individuo, relacionado al aprendizaje infantil (mencionado en la sección pasada). Se expresa al nivel del pensamiento de cuando rechazamos algo; por ejemplo, algunas personas al entrar a una casa ven todas las cosas que podrían ser arregladas o reorganizadas, y otras ven solo lo que hay. Cada individuo posee tendencias de búsqueda de lo que significa “una buena forma” y lo que en él se expresa como faltante, se completa a través de la imaginación.

#### LEY DE CIERRE O DE LA COMPLETUD.

Los seres humanos hemos desarrollado la impresión de que las imágenes cerradas o acabadas son más estables, y cuando no es así, tenemos la tendencia de completar con la imaginación las partes faltantes de la imagen.

El logo de la asociación *World Wildlife Fund* (Véase figura 1.4), ejemplifica lo que esta ley refiere. Lo que se representa es una imagen conocida: un oso panda, y en esta representación la completud del color blanco es lograda a través del cerebro, con guía en las manchas negras del resto del cuerpo.

Las formas abiertas e inconclusas nos provocan incomodidad, y nuestro cerebro las completa para mitigar el malestar. La ansiedad de cierre/completud no está ligada únicamente a las imágenes, también está aplicada a acciones; como, por ejemplo, completar lo que el otro «está por decir». En este supuesto se lleva a cabo la ley de cierre expresada en el ámbito psíquico.



Figura 1.4 Logotipo WWF

#### LEY DE CONTRASTE.

La posición relativa de los elementos recae sobre la atribución de cualidades de los mismos, tal como lo puede ser el tamaño o la posición. Ejemplo de ello es la imagen que se presenta a continuación (figura 1.5), en ella encontramos cuadros negros y blancos delimitados en su parte superior e inferior por una línea irregular, lo cual brinda la sensación de movilidad en todas las secuencias.

Nuestras percepciones son a partir de diferencias; sin contrastes no podemos diferenciar. Se necesita de ellos para que el cerebro perciba y tenga una buena lectura hacia lo que se presenta. En el campo de lo psíquico esta ley se utiliza para la comparación de contextos y situaciones.

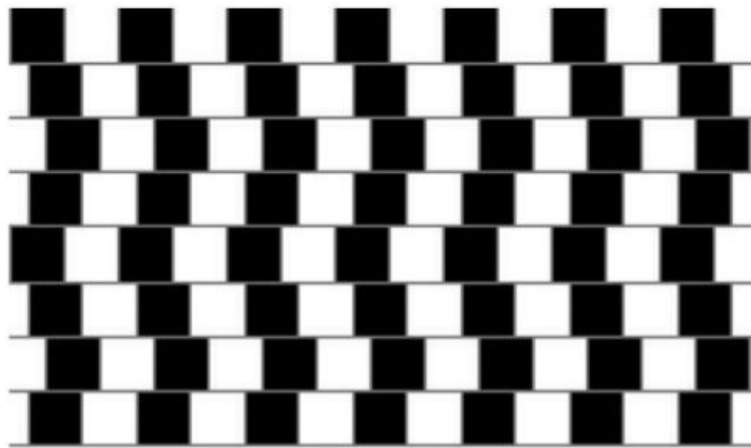


Figura 1.5 Representación Ley de contraste.

#### LEY DE LA SIMILARIDAD.

Los elementos similares tienden a ser agrupados y se pueden diferenciar claramente del resto. Buscamos la forma de hacer familiar un mundo desconocido, y tendemos a agrupar situaciones, personas, hechos u objetos.

Es la encargada también de explicar el por qué podemos entender oraciones, aunque estén mal escritas. (Véase Figura 1.6) Esto se produce gracias a que la mente resuelve lo desconocido con algo familiar, y el proceso cognitivo de la lectura es a partir del reconocimiento de las palabras, y no la individualidad de las letras.

*Sgeun un estduio de una unviersdiad inlgesa, no ipmotra el odren en el que las letars etsan escritas, la uncia csoa ipormtnate es que la pmrrea y la utlima lerta esetn ecsritas en la psiocion corcreta. El rsteo peuden etsar tatolemnte mal y aun pordas lerelo sin pobrleams. Etso es prouqe no lemeos cada lerta por si msima snio la paalbra en un tdo.*

Figura 1.6 Representación de Ley de similaridad

Esta ley representa también –en el campo psíquico– un escalón en la base del prejuicio. El prejuicio es aquel acto donde se toma un rasgo para generalizar un todo, y basado en la descripción anterior de esta ley, se tomaría entonces que el prejuicio es la forma de familiarizar lo desconocido; no obstante, en esta y cualquier otra circunstancia o principios de las leyes de percepción, el ser humano tiene la capacidad de elección, y lo que se plantea como «prejuicio» no se lleva a cabo como una manifestación natural irrevocable.

#### LEY DE LA PROXIMIDAD.

Consideramos como “un todo” a aquellos elementos que están más próximos. Existen diferentes calidades de distancias: físicas, emocionales, intelectuales, de clase, etc. Agrupamos los elementos que están visiblemente a menor distancia, incluso sin saber si lo que consideramos como “cercano” realmente lo es.

Muchas campañas publicitarias utilizan las bases de percepción como en el caso de la empresa Coca-Cola, que para la celebración del solsticio de verano, lanza la imagen de varias botellas de su producto posicionadas para formar una sonrisa, con título “el día más feliz de 2013” (véase figura 1.7). Analizando el mensaje de la campaña, queda clara la asociación que intentan hacer de su producto con las actividades que se realizan durante el verano.

Esta ley también se aplica a situaciones sociales. Cuando vemos dos personas próximas (físicamente), tendemos a relacionarlos con un lazo sentimental (emocional). Si el lazo existe, entonces creemos que debe de existir un acuerdo totalitario (intelectual). Estas tres vertientes no están relacionadas entre sí, es sólo producto de la forma en que aprendemos a relacionar los elementos con el mundo.





Figura 1.7 Promocional Coca-Cola 2013

La ley de figura y fondo, de la buena forma, de cierre, de contraste, de similaridad, y de continuidad, son solo algunas leyes de la Gestalt. Existen variedad de principios, pero para el análisis de esta investigación considero esenciales el uso de estas seis; elección que será ratificada en el desarrollo de esta investigación.

### **EL ENTRAMADO HUMANO: LA CULTURA.**

A través de los distintos recursos que se han abordado para conocer nuestros procesos mnésicos, pareciera que todos los caminos nos llevan al desarrollo de nuestro ser psico-bio-socio-cultural. La cultura, como parte fundamental de un individuo, no puede quedar sólo implícita como un proceso de memoria, de aprendizaje, de imagen, y/o de percepción.

Es el entramado humano que nos constituye, dando origen a aprendizajes que estructuran nuestras respectivas personalidades, los cuales pueden ser a través de historias,

anécdotas, leyendas, códigos familiares, ambiente, lengua, o experiencias; lo anterior construyéndose como un todo. Estos aprendizajes se constituyen a través del tiempo, así que la cultura no puede permanecer intacta. Así mismo, es el conjunto de particularidades que refiere nuestra *esencia*, estructuradas por el contexto en el que nos desarrollamos.

Todas nuestras capacidades cognitivas, emocionales, intelectuales, y físicas, se desarrollan a lo largo de nuestra vida, y todas poseen la misma jerarquía en nuestro rol como integrante de un grupo –o como individuo–. Gilberto Giménez (citado en Calderón, 2009, p. 95) determina que «la “cultura-significado” crea estructuras mentales en las personas, llevando a cabo las “representaciones sociales”, y éstas se almacenan como información básica en la memoria.»

Desde tiempos remotos, la cultura se ha visto como «posesión», seccionando en dos únicas partes a los individuos: los que tienen cultura, y los que no, siendo esta la primera falsedad planteada por el antropólogo Esteban Krotz (1994) en su texto *Cinco ideas falsas sobre la cultura*:

#### LA CULTURA COMO OBJETO.

La cultura no debe entenderse como signo de adquisiciones académicas o de índole intelectual, pero muchas veces se internalizan conceptos equivocados como éste. Ser simplemente un ser humano nos convierte en un ser cultural. No existen medios procesos en donde haya un principio y de un salto se llegue a un fin, sino que depende siempre de un desarrollo.

La información recibida a lo largo de nuestra vida no puede ser procesada como un igual. Los distintos lenguajes, contextos, estructuras familiares, y entornos sociales determinan creencias y/o tradiciones de manera colectiva, que después trascienden nuestra

individualidad. Las percepciones –como expliqué en la sección pasada–, dependen también de un aprendizaje de nuestros antepasados (como medio para su adaptación) y estas adaptaciones tienen características que dependen del medio en donde se desarrollan.

Ejemplo de ello son algunos aprendizajes que pude observar en mi estancia en (lo que fue) la Península de Yucatán. Existen infinidad de aprendizajes transmitidos a través de historias míticas –que se escuchan más fuera de las capitales–, donde la gran mayoría pertenecen a la cultura Maya. Entre las cientos que perduran, existe una que explica la dualidad del bien y el mal dentro de la naturaleza –cualidad de las divinidades mayas y sus creencias espirituales–.

El Sureste mexicano es reconocido por su biodiversidad –muchas veces endémica–, y dentro de ella encontramos a los protagonistas de la siguiente leyenda: El *Chechén* y El *Chacá*. Los habitantes, al mencionar uno, siempre lo acompañan del otro como si se tratara de uno solo.

Para entender las cualidades de ambos se recurre al siguiente relato –existen muchas interpretaciones, y la siguiente es una de ellas–: Se cuenta que existieron dos príncipes guerreros; los más grandes de todos los tiempos. Hermanos de fuerza y habilidades sin igual, pero de naturalezas opuestas. *Tizic*, el mayor, era iracundo y violento. *Kinich*, era de un espíritu noble y bondadoso.

Ambos, trágicamente se enamoraron de la princesa Maya *Nicté-Ha*; se enfrentaron a muerte por su amor. La Tierra se quebraba y los cielos se ocultaban durante su batalla, pero al final no hubo ganador pues ambos murieron en brazos del otro. En el mundo de los espíritus, suplicaron el perdón de los Dioses, y una oportunidad para regresar al mundo de los vivos para ver a su amada una vez más.

Fue así que *Tizic* resurgió como el árbol Chechén; que secreta veneno negro de sus ramas y quema todo lo que se le acerque. *Kinich* renació como el Chacá, cuyo néctar alivia el veneno de su hermano. Ambos resguardan solemnemente a *Nicté-Ha*, quien falleció de tristeza, pero fue regresada a la vida como una hermosa flor blanca. (Osuna, 2017)

En la actualidad, los dos árboles siempre nacen uno detrás del otro. Uno, como está plasmado en la historia, provoca serias quemaduras cutáneas al entrar en contacto con su corteza, el Chechén; el Chacá siempre está a unos pocos pasos de distancia, su resina es el antídoto a las quemaduras.

Las leyendas, tradiciones y mitos son parte del imaginario colectivo. Con este primer ejemplo, se reconoce que los distintos recursos imaginativos corresponden también a la conformación cultural de un sujeto.

La confusión de reconocer a la cultura como un elemento de posesión, es también un error de traducción de la “educación europea”. «El malentendido se produce por un uso muy restringido del significado de la palabra "cultura". En muchos idiomas de origen europeo, "cultura" significa a menudo algo así como "buena educación<sup>13</sup>» (Krotz, 1994 p. 32)

Las expresiones artísticas, como la música clásica, algún tipo de literatura, cine, arquitectura, entre otras, son catalogadas dentro de la concepción de cultura; sin embargo, carecer del conocimiento no es sinónimo de carecer de la facultad.

#### JERARQUIZACIÓN DE CULTURAS Y SUBCULTURAS.

Un país puede tener muchas culturas que lo conforman, compartidas entre el pasado y el presente. Pueden no ser iguales o quizá no compartir elementos en común, y aún con ello

---

<sup>13</sup> Este significado no es el mismo en todos los idiomas ni ha sido igual siempre. Un interesante relato de los cambios del término ocurridos precisamente en la época del surgimiento de las ciencias antropológicas se encuentra en la introducción del libro de R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Ed. Chatto, Londres 1958.

formar parte de un todo. En el mundo existen países multiculturales, donde también surgen subculturas que dependen del segmento social en el que se desarrollan, como lo pueden ser etnias, comunidades, grupos profesionales, entre otros.

México es un ejemplo de ello. Dentro de los casi dos millones de kilómetros cuadrados<sup>14</sup> de superficie terrestres, existen más de 120 millones de personas (INEGI, 2015) en donde el 93% de sus habitantes, tiene como lengua natural el Español, teniendo modismos y variaciones, dependiendo de la zona en donde se desarrollan.

Cada estado posee diferentes comunidades. Los territorios centro, norte y sur, se han desarrollado de forma distinta, cimentado en algunos casos por los límites colindantes del mismo, dando como resultado distintas formas de percepción de la naturaleza; por ejemplo, la conformación de comunidades que se identifica social y culturalmente con ciertas corrientes musicales, construyendo prácticas y representaciones autónomas alrededor de estas.

En el caso de subculturas, en nuestro país, encontramos las que se componen por una etnia. En México, 7 de cada 100 habitantes pertenecen a un grupo indígena, entre los cuales existen 68 distintas. Dentro de ellas se hablan con 291 lenguas que cuentan con 397 variaciones.

Los pueblos indígenas se encuentran distribuidos en 20 de los 32 estados federativos: Baja California, Chiapas, Guanajuato, Estado de México, Oaxaca, Sinaloa, Veracruz, Campeche, Chihuahua, Guerrero, Michoacán, Puebla, Sonora, Yucatán, Coahuila, Durango, Hidalgo, Nayarit, San Luis Potosí, y Tabasco. Siendo Oaxaca, Chiapas y Yucatán, los estados en donde hay más hablantes de lengua indígena. (INEGI, 2015)

---

<sup>14</sup> La estimación no contiene los kilómetros de la Zona Económica Exclusiva, que incluye islas y mar territorial.

En países multiplurales como el nuestro, se llegan a suscitar comparaciones entre culturas, catapultando una respecto a otra –en algunos casos como medio descalificante–, afirmando que una tiene más valor que otra, situación que recae también en las expresiones artísticas, en donde son descalificadas casi por completo como un elemento cultural. Las manifestaciones como la música son, en su mayoría, medio de comparación para los estudiosos –y no–, donde se descalifican a las más contemporáneas, o las que no cumplen con estándares de la «buena música.»

*Al interior de una sociedad, esta jerarquización de subculturas y de expresiones culturales va casi siempre a la par de la estratificación social: las clases ricas y poderosas determinan lo que debe ser llamado "alta" cultura y lo que es solamente cultura "baja"; la primera suele ser vista como la cultura propiamente dicha, mientras que la segunda casi no merece el nombre de cultura. Pero esta clasificación sólo refleja determinada distribución de poder en una sociedad y época dada, no tiene nada que ver con los contenidos culturales respectivos. (E. Krotz, p. 33)*

#### LAS CULTURAS “PURAS”.

Esta idea es un concepto que viene desde la colonización. Como parte de la “nueva” organización social, se descalificaba cualquier cultura precedente, e incluso la mezcla de la cultura peninsular con la nuevas formas era mal visto; descalificaciones irónicas pues el pueblo español surge de un dominio árabe que perduró siglos.

El principal factor que fomenta la idea de una “cultura pura” es cuando una persona la transmite a otra. La forma en que la presenta es como si fuese un todo integrado, y en ella busca la unicidad –u originalidad–, para con otras. La estructura nacional, no solo hablando de México, es una red compuesta por muchos elementos externos que se han adherido con el

tiempo, y los seres humanos somos la herramienta de transmisión. Muchos recursos culturales que hoy se entienden como mexicano, han sido parte de una resignificación de su origen .

La migración es una de las causas lógicas a las mezclas culturales actuales: en la cultura yucateca, pocos dan cuenta que su influencia es una mezcla maya, española, y libanesa, a la que se le suma también la cultura caribeña, africana y coreana. Extendiendo la lógica de la mezcla cultural a un conocimiento nacional. Así mismo, influye la re-interpretación de significados por cada región, percibiendo –en algunos casos–, elementos identitarios nacionales, reconocidos conforme las propias normas del contexto que nos rodea.

El mariachi, es un ejemplo de símbolo mexicano que ha trascendido los límites territoriales, y se ha catapultado como música representativa del continente americano; sin embargo, el nombre por el que se le conoce, y la incorporación o anulación de instrumentos, varían dependiendo la región.

*...el nombre mariachi/mariache se extiende desde Sonora hasta Guerrero, si bien en algunas zonas no es utilizado y al grupo musical se le denomina simplemente como “músicos” o “la música” y, de manera alternativa, Chirrines (en el norte de Sinaloa), Tamborazo (en el sur de Zacatecas), La Tambora (en el norte y los Altos de Jalisco), Conjunto de Arpa Grande (en la zona planeca [de Apatzingán] y en la zona calentana del río Tepalcatepec), Conjunto de Tamborita (en la zona calentana de la vertiente del río Balsas) y fandango de Varita (entre los mixtecos de la costa de Oaxaca); en cada caso se enfatiza la preponderancia melódica o rítmica del instrumento correspondiente. (Jauregui, p. 22)*

## LA CASA «ERUDITA».

Espacios como museos, teatros y bibliotecas, son considerados recintos salvaguardadores de la cultura. Con lo que se ha ido desarrollando a lo largo del capítulo, no es difícil encontrar que esta posición es equivocada. Catalogar estos espacios como poseedores de la cultura sería caer en la primer idea de que la *cultura* es elitista, pues el acceso a estos pertenece a un sector mínimo de la población. Caeríamos nuevamente en la idea de que sólo los académicos, y la sección poblacional que puede acceder al teatro y a los museos, son lo únicos que pueden desarrollarla como tal.

Es innegable la importancia que tienen estos recintos como “uno de los hogares” de la cultura, pero sus puertas no son *el acceso* a su vida, ya que como se ha planteado: este valor se lleva; es algo vivo, que se manifiesta, se transforma, y a veces incluso –después de un largo tiempo– puede desaparecer.

## LA DEPENDENCIA DEL ESTADO.

Los sectores gubernamentales tienen como objetivo resaltar las culturas emblemáticas, y conservación del patrimonio cultural, y las instituciones que las encabezan no dependen de los creadores culturales; sin embargo, estas dependencias poseen un presupuesto, y este subsidio, muchas veces es indispensables para el desarrollo de proyectos culturales.

Los gobiernos estatales siempre están inmersos en proyectos de patrimonio cultural, como forma de cohesión social; sin embargo, las fronteras culturales son inexistentes pues las culturas carecen de purezas o líneas divisorias.



## CAPÍTULO II. MEMORANDO: EL CINE DOCUMENTAL

### LOS PRIMEROS PASOS AL CINE: LA REPRESENTACIÓN DEL MOVIMIENTO.

Muchos adjudican el origen del cine con la invención del cinematógrafo, creado en el año de 1895 por los hermanos Lumiere, razón con la que algunos no están totalmente de acuerdo. Si bien, es verdad que el cine como hoy lo conocemos, surge gracias a esa primera proyección, lo cierto es que el cine nace casi cien años antes de que estos hermanos lo exhibieran ante el mundo.

Habría que empezar por desarticular lo que “el séptimo arte”, y cómo fue posible la transición de la imagen rígida hacia la *imagen en movimiento*. El cine no siempre tuvo un fin de entretenimiento, contrario a eso, surge como una herramienta de investigación científica en donde el principal motivo de estudio era «el movimiento». Estudiar las formas en sus múltiples etapas dentro del proceso de este, se construye como el elemento inspiracional para llegar al *cinematógrafo*.

En las civilizaciones antiguas, grupos o individuos se representaban por medio del dibujo, con el que posteriormente en algunos se construyeran formas de lenguaje. Se constituyen como muestras vivientes de lenguajes antiguos a “los frescos de Giotto, los bajorrelieves en la columna troyana, las representaciones en las vasijas griegas, los jeroglíficos de los papiros egipcios” (Tosi, 1993, p. 14) Considerando también a las «sombras chinas» –aunque estas últimas no entren en la estructura de un dibujo como tal, sino más bien, como una representación a la imagen con movimiento; sin embargo, hay quienes van más allá, planteando que la necesidad de crear el cine surge desde mucho antes de las grandes civilizaciones, argumentando que es desde la prehistoria que el ser humano busca constatar su propia vida; su historia.

La hipótesis se sustenta en el artista desconocido que dibujó un cuadrúpedo de 8 patas (Figura 2.1) en una de las bóvedas de la gruta de Altamira, España. La imagen fue motivo de



Figura 2.1 Cuadrúpedo de 8 patas en Altamira, España.

grandes discusiones desde su descubrimiento, y hasta ahora ambas áreas –científica y artística– siguen sin ceder ante sus planteamientos.

Una de ellas es que el resultado de tan histórico dibujo, es que el jabalí fue plasmado de esa forma como una representación a la dinámica del movimiento, tratando de asemejar la naturalidad no estática del jabalí, poniendo detalle en las patas que van a prisa, y que dejan el fantasma de su recorrido.

*Incluso algunos –que fueron los que bautizaron a la Gran Sala como la «Capilla Sixtina de la Prehistoria»– “la redescubren como toda una obra plástica, donde los dibujos toman parte de las mismas texturas y relieves de la cueva, para crear así, todo un movimiento a través de los treinta jabalís que podemos encontrar plasmados. (Cuenca, 1948) (Véase Figura 2.2)*

Sin embargo, hay hipótesis (Breuil, 1935) que desacreditan se trate de una representación intencional hacia el movimiento, pues el dibujo son dos imágenes yuxtapuestas con temporalidad distantes entre sí; las diferentes posiciones respecto al evento confluyen en múltiples debates de los cuales no se ha llegado a una misma resolución.



Figura 2.2 La Gran Sala, en Altamira, España

También están los que suponen que la necesidad de comprensión del movimiento, viene desde las primeras creaciones mecánicas y la Revolución Industrial (iniciada a mediados del siglo XVIII en Gran Bretaña), que forjó una brecha entre la economía basada en la agricultura y el comercio –la única que se había conocido desde el inicio de las grandes civilizaciones–, y lo que prosiguió con la invención de la locomotora de vapor, un paso sustancial para una economía industrializada y mecánica.

El barco de vapor y el ferrocarril (finales del siglo XVIII), trajeron consigo el descubrimiento de nuevas distancias, paisajes y velocidades, lo que contribuyó en gran

medida a alcances económicos impensables. El «imaginario social» de la época cambió drásticamente, y a partir de ello, la mayoría de sus *bellas artes* se verían corrompidas hasta llegar a una nueva forma de expresión pictórica, la cual se llamaría *impresionismo*.<sup>15</sup>

Las ideologías de este movimiento dejan atrás las representaciones racionalistas y la estética clásica del Renacimiento, para pasar a expresiones con más fluidez y abstraccionismo, donde la búsqueda de una estética ya no partía solo del hombre.

Para el impresionismo de la primera mitad del siglo XVIII, los paisajes son los primeros en articularse con movimiento expresado a través de la paleta de color y la soltura



Figura 2.3 Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway, J. M. Turner, 1844

en la pincelada. *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*<sup>16</sup> (véase imagen 2.3)

---

<sup>15</sup> Estilo pictórico originado en Francia, a mediados del siglo XIX.

<sup>16</sup> Obra del pintor Joseph M. William Turner (1775-1851). Fue uno de los precursores de la corriente artística del impresionismo, surgido en Francia.



transmite, a través de la composición ‘imprecisa’, la velocidad de la locomotora que va esparciendo a su paso una fumarola que se combina con el ambiente.

Es así como la imagen fija busca, desde entonces, un acercamiento al movimiento; las pinturas ya no expresan la escena de una historia humana, la cual estaba impregnada de signos y símbolos que daban cuenta de lo que se estaba escenificando.

### **EL CINE CIENTÍFICO ANTES DE LUMIERE.**

La necesidad de representar la imagen «animada» –nombre con el que se le conocería después a la *imagen en movimiento*–, lleva a la creación de elementos mecánicos de índole científico para, más allá de representar el movimiento, capturar el proceso en las múltiples facetas y posteriormente estudiarlo, objetivo distinto a lo que se había llevado a cabo, donde la principal búsqueda del movimiento era solo su representación.

Virgilio Tolsi (1993) retoma la fervorosa declaración de Anthony Micheaelis (1965) donde menciona que “muy frecuentemente se olvida que la cinematografía, para propósitos de investigación, nació con el gran fisiólogo francés Marey” (p.30). Afirmación que desempolva la disputa del reconocimiento de los fundadores del cine –ahora mediante sus creaciones mecánicas–, y porque la historia se ha focalizado en otros científicos como los antecesores del cinematógrafo, desplazando las numerosas investigaciones de Marey (que se desarrollarán en el transcurso de la investigación) que funcionaron como preámbulo para Muybridge y posteriormente los hermanos Lumiere.

En un orden cronológico, habremos de hacer mención de los instrumentos logrados para las ilusiones ópticas que se desarrollaron para representar la investigación científica del movimiento, que servirían como medio para el registro de imágenes en acción.

Los mecanismos para las ilusiones ópticas no son consideradas parte de los antecedentes para el descubrimiento del *cinematógrafo*; sin embargo, “son un pequeño embrión a lo que sería el espectáculo cinematográfico.” (Tosi, p.129)

Un primer instrumento para la ilusión óptica fue el *taumatropo* (1824): un «juguete» que reproduce el movimiento mediante un disco que tiene dos imágenes, una en cada cara. Cuando el disco gira a base de una presión con cuerdas, se reflejan ambas yuxtaponiéndose. Gracias al resultado de este instrumento surge una «identificación ilusoria» (Véase Figura 2.4).

Tiempo después se desarrolla el *fenaquistiscopio*<sup>17</sup> (Véase Imagen 2.5) diseñado por Plateau (1833) y el *zoótropo*<sup>18</sup> creado por William Hornes (1834) (Véase Imagen 2.6), donde la ilusión atrapa al observador como un testigo de la imagen animada.

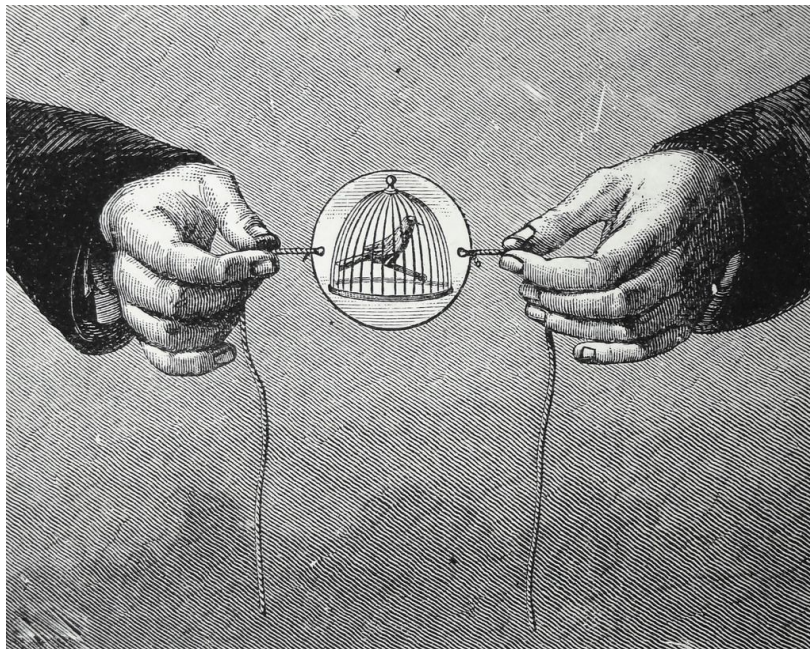


Imagen 2.4 Ilustración de un ejemplo de Taumatropo

---

<sup>17</sup> Disco giratorio enganchado a un mango, donde se muestran distintas posiciones de movimiento de una misma imagen, y entre cada una había una apertura vertical; el funcionamiento se desarrolla frente a un espejo.

<sup>18</sup> Máquina estroboscópica conformada por un tambor circular con cortes verticales, donde el observador fija la mirada a través de una rendija, mientras el tambor giraba, brindando la ilusión del movimiento a la tira de imágenes puesta en su interior.

Se destacan por poseer rendijas que funcionan como obturador, lo que generaba una imagen nítida; las pausas ayudan al cerebro a unir una imagen con otra sin perder nitidez en el movimiento.

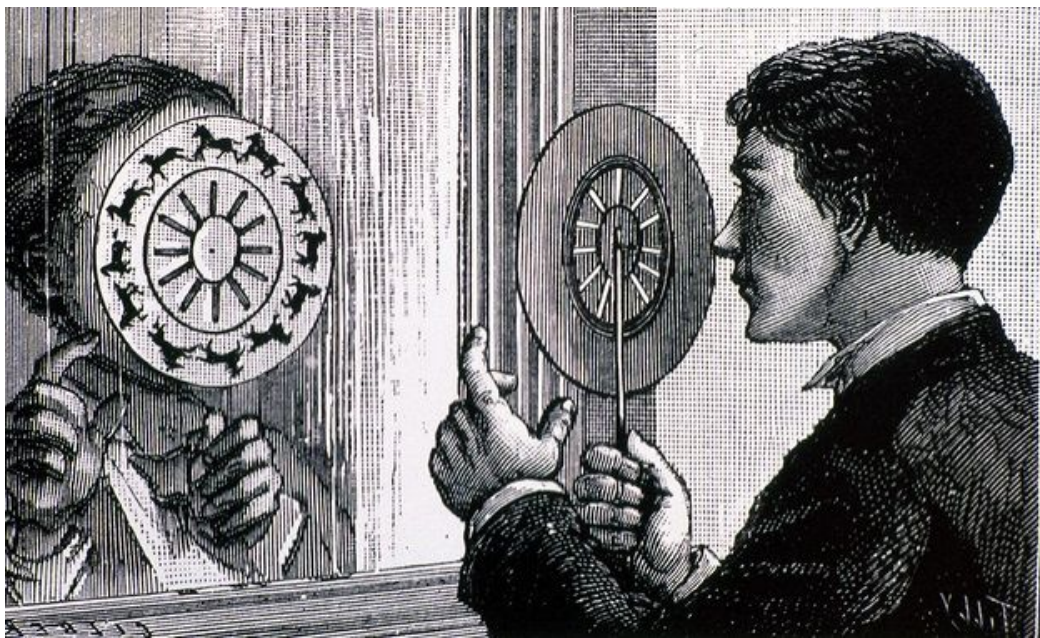


Imagen 2.5 Ilustración del funcionamiento de Fenaquistiscopio

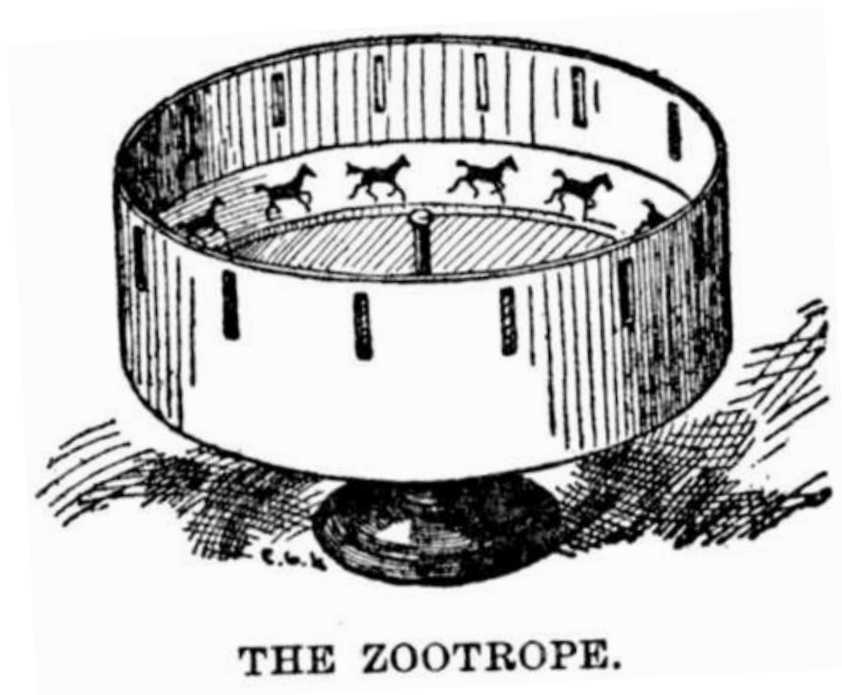


Imagen 2.6 Ilustración de un Zoótopo

Una década después, hace su aparición uno de los primeros aparatos mecánicos para el registro del movimiento de una imagen: el revólver fotográfico. Creado por Jules Jansson (Véase Imagen 2.7), fue construido específicamente para el registro del tránsito del planeta Venus por el Sol, que podía verse claramente desde Japón el año de 1874. El invento da origen a la *cronofotografía*<sup>19</sup>, técnica en la que se basan la mayoría de investigaciones de estudiosos de la imagen del movimiento.

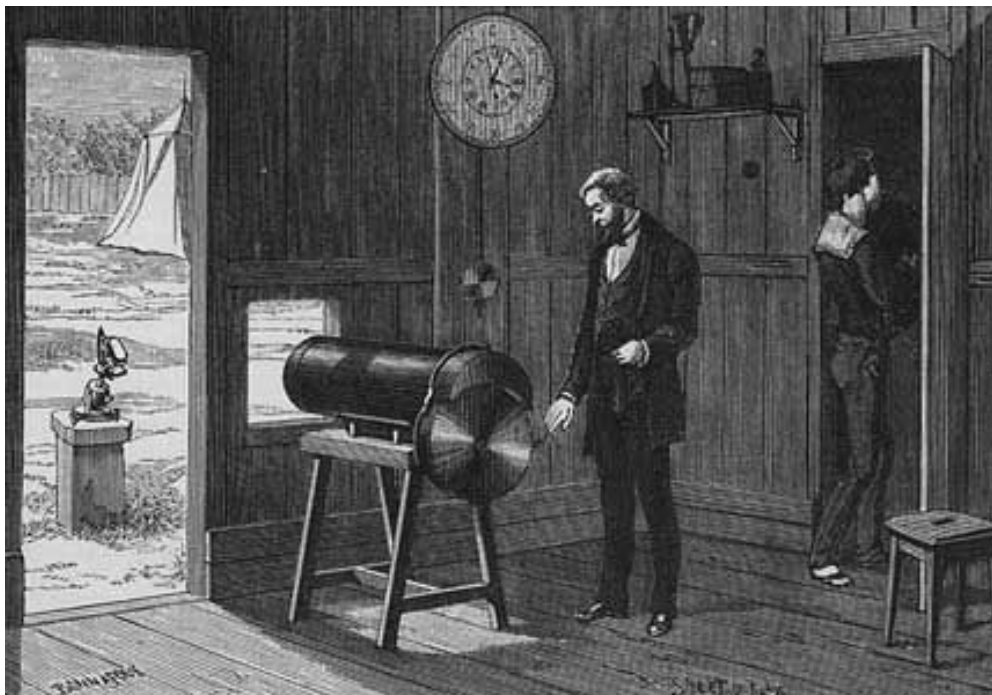


Imagen 2.7 Ilustración de Jansson con su revólver fotográfico.

Eadward J. Muybridge (1830-1904) es uno de los pioneros del cine científico, donde su investigación principal –y la que lo catapulta a la fama que logró construir a lo largo de su vida– es el movimiento de las extremidades de un caballo a galope. Es con este estudio que se catapulta como el «creador de la imagen en movimiento».

---

<sup>19</sup> Rama de la fotografía antigua, desarrollada en la época victoriana, la cual se basaba en capturar el movimiento a partir de una secuencia de imágenes para su posterior estudio.



En la primavera de 1872, se había reavivado la disputa entre propietarios de caballos de carreras: la hipótesis de que un caballo, a su máxima velocidad, tendría en cierto momento de la carrera sus cuatro patas sin contacto con el suelo.

Este grupo de hombres estaban conformados por políticos, intelectuales, y acaudalados del estado de California; Leland Stanford, gobernador del estado; Fred MacCrellish, director del periódico *Alta California*. La contra argumentación estaba conformada por el presidente de la bolsa de valores de San Francisco y dos editores de Nueva York. Para conocer la respuesta al debate, uno de ellos sugirió contactar a Muybridge por los trabajos previos de caballos que había logrado publicar gracias al apoyo de Stanford.

El proyecto fue designado como una investigación científica documental, y gracias al cuantioso presupuesto para el proyecto, en el año de 1878 Muybridge inicia la odisea de conseguir aquella foto que capturara el momento tan polémico. Cabe resaltar que utilizó el método gráfico de Marey –del que hablaremos más adelante– para llevar a cabo su experimento.

Para llegar a tan esperado resultado, fueron necesarias 24 cámaras fotográficas –para capturar el recorrido de un solo caballo–, al igual que se puso a disposición una pista de carrera en Palo Alto, CA, la cual fue intervenida por estructuras de madera, que servirían como soporte para las herramientas fotográficas.

Las fotografías que resultaron eran de mediana calidad, pero con un gran sentido de análisis, de las cuales se corroboró el resultado final. En una serie de seis a doce fotografías, se plasmaron todas las fases del ciclo completo del movimiento, dando como resultado que el caballo efectivamente, no tenía contacto con el suelo en un momento de su recorrido.

(Véase Imagen 2.8)

Más allá de estos grandes aportes hacia el entendimiento de la imagen con movimiento (investigaciones que también estaban llevándose a cabo al otro lado del mundo, pero con un enfoque más fisiológico), Muybridge es reconocido por la invención del *zoopraxiscopio* en 1879 (Véase Imagen 2.9). Este artefacto generó las primeras proyecciones de películas cinematográficas, mucho antes de la primera gran exhibición de los hermanos Lumière.

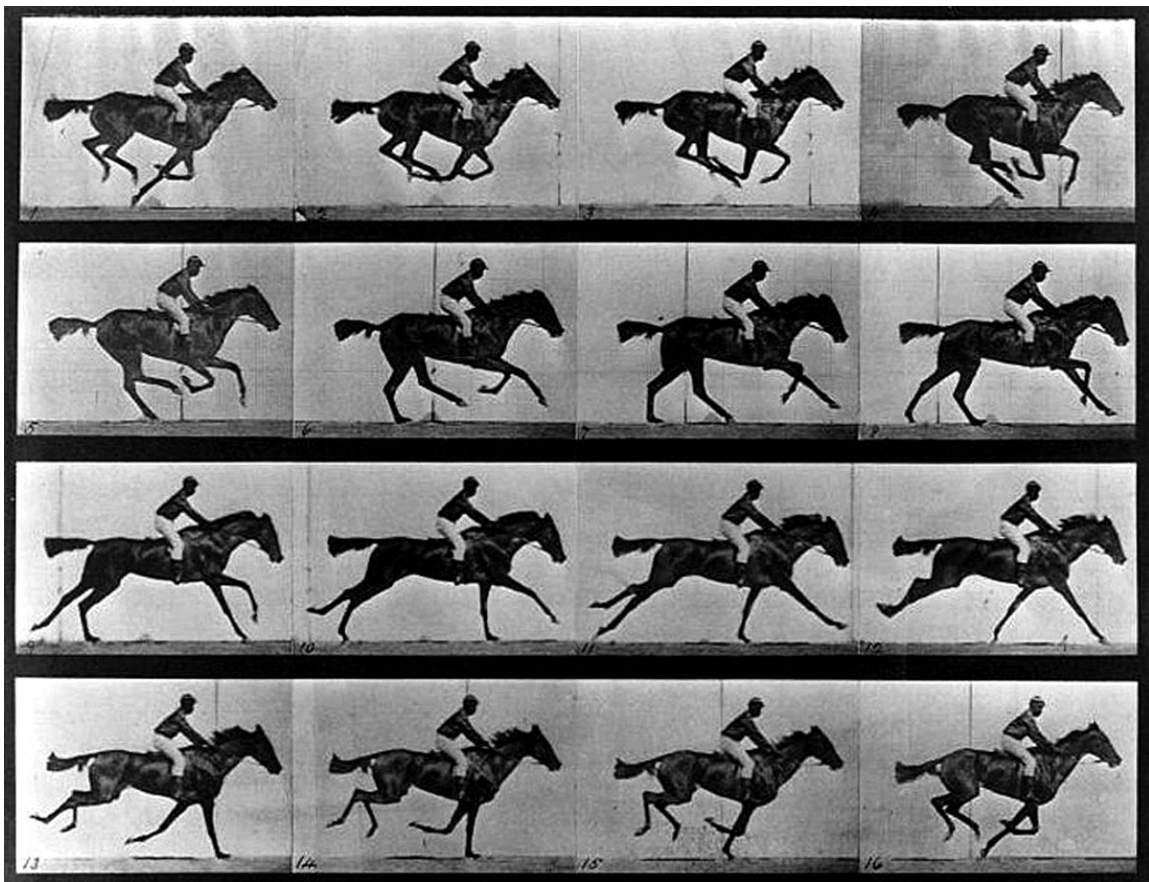


Imagen 2.8 Hoja de contacto de investigación de Muybridge

El *zoopraxiscopio* era una fusión de un juguete óptico con la linterna mágica; consistía en la proyección de imágenes a través de dos discos concéntricos que giran en sentidos opuestos (Véase imagen 2.9-2.9.1). Uno de los discos funcionaba como obturador; el otro llevaba las imágenes en secuencia que repetía cíclicamente en cada rotación, y eran

proyectadas por una fuerte luz que creaba la representación óptica de una fase completa de movimiento.

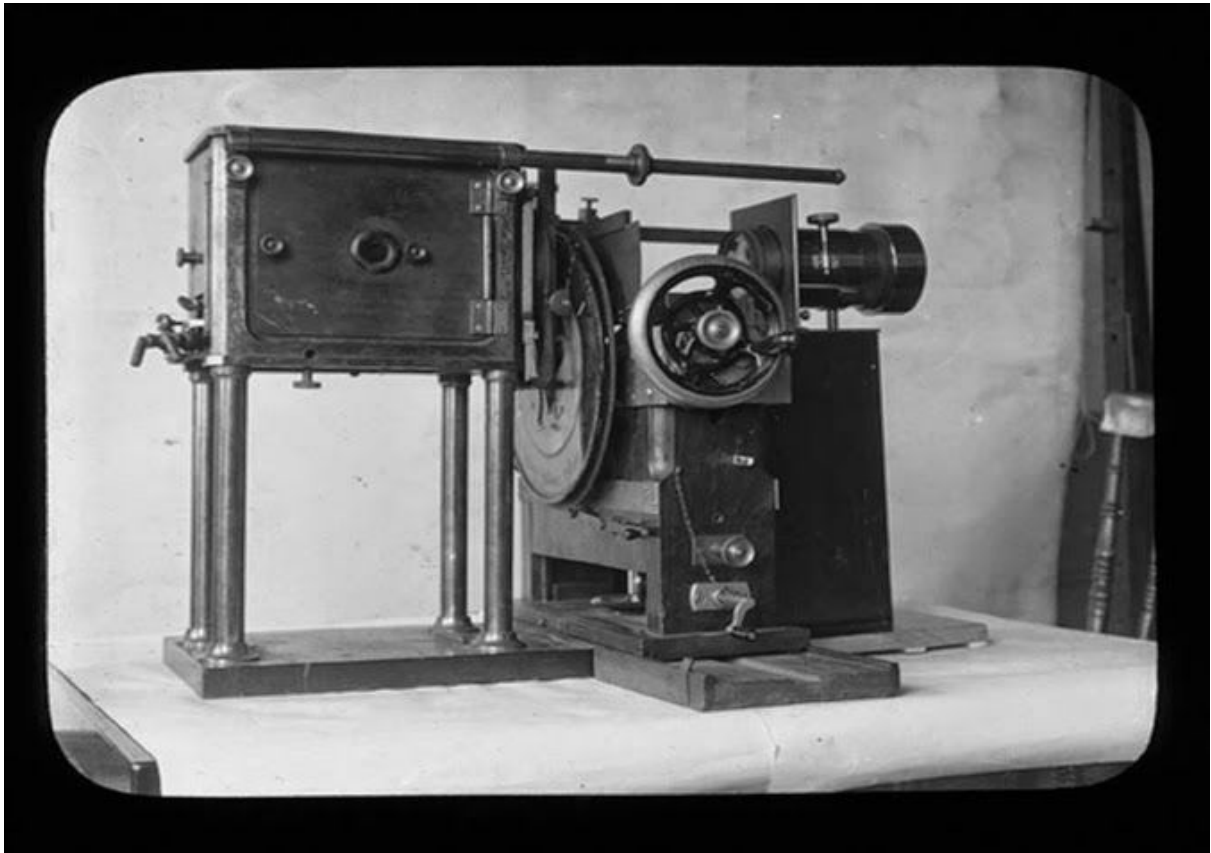


Imagen 2.9 Fotografía de un zoopraxiscopio



Imagen 2.9.1 Ejemplos de discos para zoopraxiscopio.

Etienne-Jules Marey (1830-1904) fue un médico, fisiólogo y sobre todo ingeniero, que realiza grandes aportes a lo que hoy se conoce como bioingeniería. Es el creador del *esfigmógrafo*<sup>20</sup> en 1860. que lo llevaría a seguir desarrollando investigaciones fisiológicas hasta lograr su investigación más reconocida en el área del estudio del movimiento.

Pese a su formación académica, Marey fue reconocido por sus creaciones de ingeniería y sus aportes al entendimiento de movimiento fisiológico (en humanos y animales), pero fundamentadas en leyes físicas de la mecánica. La preocupación de realizar los experimentos de manera efectiva, lo llevan a poner como prioridad la creación de instrumentación adecuada “que permitiera el análisis de los fenómenos mediante su registro y descomposición, la comparación entre diversas manifestaciones semejantes...” (Tolsi, p.197)

Sus estudios más reconocidos fueron *Determinación experimental de los movimientos del ala durante el vuelo* (1868); *Reproducción mecánica del vuelo de los insectos* (1869); *De la manera de utilizar el trabajo motor del hombre y de los animales* (1875); *Experiencias sobre la resistencia del aire, al servicio de la fisiología del vuelo de los pájaros* (1875), entre otros, que dieron cabida a la creación del área de Bioingeniería.

Dentro de éstas investigaciones, Marey logró superar los impedimentos que él mismo mencionó acerca de las investigaciones del movimiento

Hacia hincapié en que los dos obstáculos para avanzar en el estudio de los procesos fisiológicos del movimiento eran los límites y las imprecisiones de nuestros sentidos, así como lo inadecuado del lenguaje verbal y escrito para describir, documentar y explicar dichos fenómenos. El método gráfico y las técnicas neumáticas le parecieron la mejor vía para afrontar las dificultades del análisis del hombre, e incluso para intentar comprender las leyes de vuelo de las aves. (Tolsi, p. 263)

---

<sup>20</sup> Instrumento médico empleado para medir la presión sanguínea, el cual es predecesor del esfigmomanómetro.

Fue entonces que para 1878, Marey publica *La Méthode graphique (el método gráfico)*; un tratado donde demuestra con exactitud y calidad, que su método hacia el análisis de los humanos y animales, fue uno de los más apropiados para superar las limitaciones sensoriales.

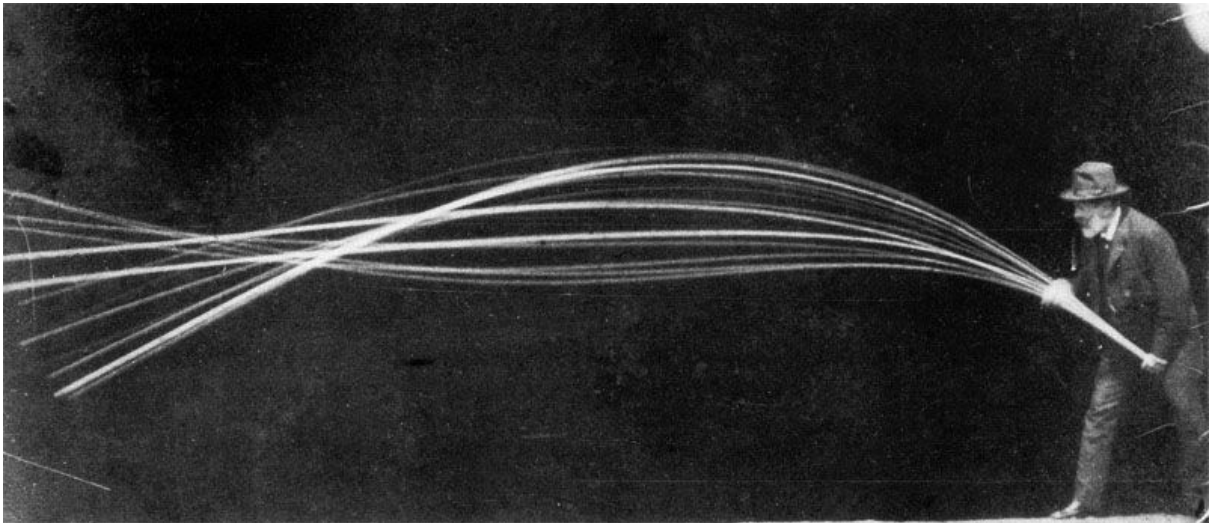


Imagen 2.10 Fotografía de Marey manipulando una varilla

Los aportes hacia el entendimiento del movimiento fueron revolucionarios (realizados casi a la par en ambos hemisferios del mundo), sin embargo, no solo se destacan por los fines científicos y fisiológicos del movimiento, sino se descubren los nuevos conocimientos estéticos y artísticos que eran posibles de retratar gracias a las nuevas tecnologías.

(Véase Imagen 2.11-2.12)



Imagen 2.11 Registro de vuelo de un ave

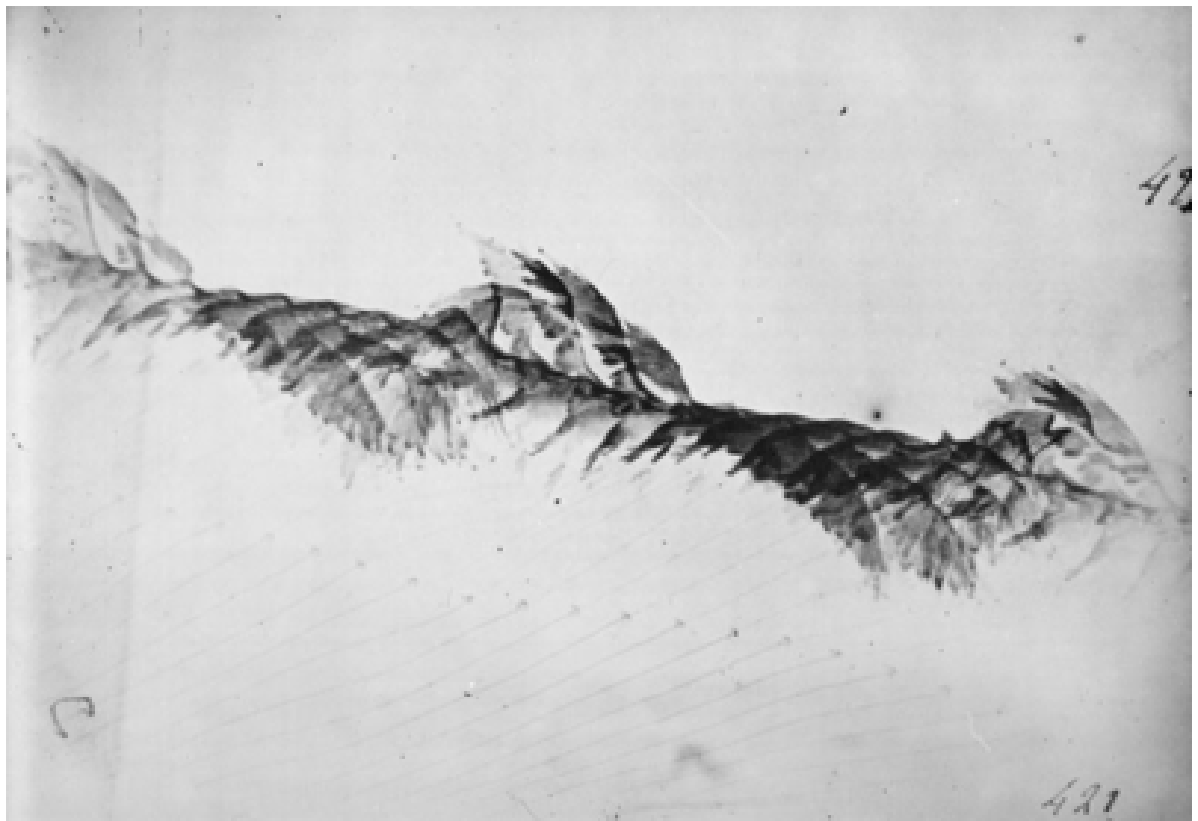


Imagen 2.11.1 Registro del vuelo de un ave

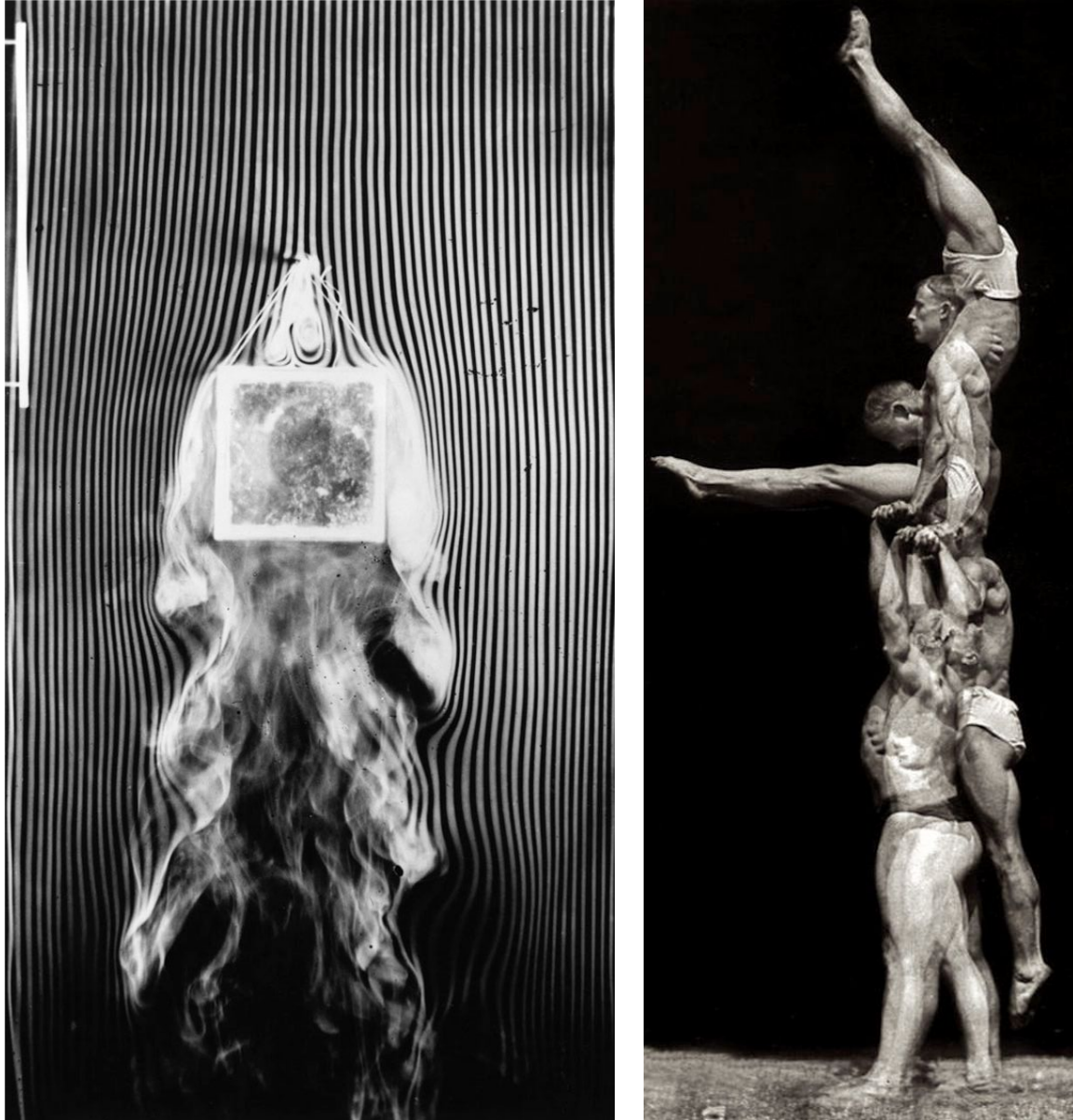


Imagen 2.12 Variaciones de movimiento; registro del humo; acróbatas en posición.

### **DESPUÉS DEL CINEMATÓGRAFO; EL GÉNERO DOCUMENTAL.**

Los científicos -ya reconocidos- de la imagen en movimiento, se encontraban interesados en seguir desarrollando sus investigaciones; y entre las ambiciones que existían entre Marey y Muybridge, era lograr fusionar sus proyecciones de imagen al mundo del sonido. Aquí toma fuerza la figura de Thomas A. Edison, que habría que destacar que para ese momento era



considerablemente acaudalado gracias a sus múltiples inventos, en especial el del fonógrafo.<sup>21</sup>

Para ese entonces Muybridge se había convertido en un conferencista famoso –por la necesidad de liquidar deudas de sus investigaciones, más que por cuestiones de trascendencia académica–, y es en una de sus numerosas conferencias, que en 1888 se encuentra con Edison, al cual intentó convencerlo de fusionar su zoopraxiscopio y el fonógrafo (que serían los principios del cine sonoro); sin embargo...

*Edison estaba en aquella época ocupado con el perfeccionamiento de su reciente invento, como para atender las perspectivas de Muybridge (...) Estaríamos ofendiendo la inteligencia de Edison si no subrayásemos la importancia que para él debió tener el encuentro con Muybridge y sus fotografías en movimiento, que cinco años más tarde de ese encuentro Edison lanzaría comercialmente su kinetoscope, el primer aparato industrial para la visualización individual del filmes breves.*

(Tosi, p. 186)

Para 1895, los hermanos Lumiere habían descifrado un problema técnico en el que Marey se había estancado en el sistema de la cronofotografía<sup>22</sup>, y retoman –perfeccionando– la técnica de perforación de la película, que Edison había desarrollado tiempo atrás.

En un local de París, en diciembre del mismo año, los hermanos Lumiere exhiben su primer película a través de su cinematógrafo; *La llegada del tren de la estación de La Ciotat*, la cual causó gran sobresalto por la imposibilidad, en aquel entonces, de reproducir una

---

<sup>21</sup> Creado en colaboración de Eldridge R. Johnson y Emile Berliner, fue el primer dispositivo para la reproducción de sonido grabados, desde 1870. Las formas de onda de vibración se originan a través de una ranura física, mientras la superficie gira, y se lee a partir de un lápiz de reproducción que vibra por el recorrido de éstas ranuras, emitiendo un débil sonido grabado.

<sup>22</sup> Problema resuelto con la perforación de la película de plata, para que esta se sostuviera en el mecanismo de avance de cinta del cinematógrafo.



escena de la vida cotidiana y tener la oportunidad de verla –y repetirla– en un espacio totalmente ajeno al que se observaba en pantalla.

A partir de esa fecha, empieza el proceso de distribución para la comercialización del cinematógrafo. Los hermanos Lumière provenían de una familia de alta alcurnia de París, así que la creación de tan revolucionario invento debía ser un negocio rentable a nivel global, es así como llega a México en 1896 –tan solo un año después de haber sido exhibido en Francia–.

La mecánica de distribución era simple: un cinematógrafo, un operador y un camarógrafo (o asistente), los cuales tenían como misión persuadir con las películas que se tomaron antes de partir de Francia, la adquisición de un cinematógrafo por país. En México el encargado de promoverlo fue Gabriel Veyre, que filmó junto con Bon Bernard (como asistente de cámara) 35 películas que mostraban la vida cotidiana en México, muchas de las cuales se destacan por presentar al presidente de la época: Porfirio Díaz.

Películas como *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*; *Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil*; *Pelea de gallos*; *El canal de la Viga*; *Carmen Romero Rubio de Díaz y familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma*; *El presidente de la república saliendo a pie al castillo de Chapultepec*, *Jarabe tapatío*; entre otras, fueron las primeras cintas hechas en México, como retrato de la vida cotidiana. Con ello caemos en cuenta que las producciones –formalmente para la proyección cinematográfica–, en México, en París y en los países donde fue bien recibido el cinematógrafo, fueron de naturaleza documental.

El cine se posiciona también como método de comunicación y como herramienta para el intercambio cultural de distintas sociedades.. Es a partir de 1896 que nuestro país, por primera vez, concibe las formas y costumbres de los parisinos, y viceversa. Es esta

circunstancia la que nos permite construir el imaginario colectivo que podía tener cada sociedad respecto al resto del mundo.

Ya puesto en marcha, surgen los primeros documentalistas con películas ya no solo con un minuto de duración, si no que ya empieza a ser posible la filmación de largometrajes –arriba de 45 minutos– con contenido de gran peso para el descubrimiento cultural del mundo. La representación de las sociedades lejanas empieza a ser tema clave para las primeras películas documentales. “El documental nace oponiéndose al cine de ficción, que fue denostado por algunos de los primeros impulsores de aquél, pues lo encontraban banal e inútil, y de ahí que proclamasen la necesidad de hacer filmes más comprometidos socialmente...” (Mendoza, 2015, p. 145)

Es de esta idea que parten las primeras estructuras del cine documental. Películas como *Nanuk, el Esquimal*<sup>23</sup> (1922) y *Moana* (1926)<sup>24</sup> se hicieron populares por la fascinación de las sociedades lejos de la gran ciudad (las cuales reforzaban el sentido del «buen salvaje» –que veremos diluirse con las primeras producciones de cine etnográfico–). Así mismo, con el estreno de *Moana*, surge el subgénero de docuficción, donde el protagonista puede representarse a sí mismo con situaciones ficticias e improvisadas, todo ello sostenido en que “la realidad se puede confundir con la ficción” (Nichols, 2005b)

Dicho lo anterior, podemos entrar en el terreno de la ética y los objetivos de la película. Los valores morales de algunos realizadores, no son prescindibles para otros, y con ello la complejidad de hace 80 años se hace nuevamente presente: la “neutralidad” en el filme. Las percepciones, imaginarios, culturalidades y proyecciones de los realizadores son difíciles de *apaciguar*.

---

<sup>23</sup> Considerado el primer documental del cine, dirigido y producido por Robert J. Flaherty. Película que fue eje para debates e incluso descalificaciones desde su creación en 1922.

<sup>24</sup> Dirigida también por Robert J. Flaherty (1884-1951).

Para 1926 John Grierson, uno de los primeros y más emblemáticos documentalistas de la historia del cine, define a este género como «documental» a partir de uno de los filmes de Flaherty (*Moana*), al realizar una crítica que escribió en *The Sun*.<sup>25</sup> La definición fue inspirada del término en su traducción francesa: *documentaire*.

Pese a la gran impresión y admiración que tuvo al observar esta película, no existió afinidad por el cine de Flaherty. Grierson sostenía que «la vida cotidiana también era merecedora de hacerse cine» (Tosi, p.76) y con esa premisa, decide producir su primer película llamada *Drifters* (1926), un documental insonoro<sup>26</sup> donde retrata la vida de la clase obrera de Inglaterra, específicamente a los pescadores de arenque. Estuvo filmada en su totalidad en aquel país—donde radicaba—, reforzando que el cine documental es también para la vida común en la ciudad.

Uno de sus contemporáneos fue Dziga Vértov, que se convertiría en uno de los íconos vanguardistas del cine documental. Experimentó a través del montaje, la producción, e incluso los alcances de la percepción humana (la fisiología del ojo). Formó un grupo de cineastas que publicarían diversos manifiestos, en donde repelaban a los elementos de las producciones de cine convencional: iluminación, guión, actores profesionales, renta de estudios, decoraciones, entre otros. Este grupo se hizo llamar «cine-ojo», el cual defendía la objetividad al grabar y rechazar la anticipación creativa para el filme, como un guión o puesta en escena.

De las películas que realizó, la que más trascendió fue *El hombre de la Cámara* (1929). Un filme realizado con diversas técnicas experimentales tanto en su producción como

---

<sup>25</sup> Fue un periódico de Nueva York, publicado desde 1833 hasta 1950. Fue considerado un periódico serio, como los dos periódicos de gran formato más exitosos de la ciudad, el *The New York Times* y el *New York Herald Tribune*.

<sup>26</sup> Refiriendo a la ausencia del sonido sincrónico.

en su montaje, con el fin de generar «un lenguaje auténtico absoluto del cine, separándolo de la estructura del teatro y la literatura.» (Vértov, 1929)

### **LA MIRADA ANTROPOLÓGICA; EL CINE ETNOGRÁFICO.**

Los principios del cine etnográfico se remontan desde la invención del cronofotógrafo. Pese a la brevedad de las películas, el aparato fue utilizado en 1895 por el antropólogo Félix Regnault, con el propósito de documentar la fabricación artesanal de un florero en la Exposición Colonial de París. (Tosi, p. 276)

Su trabajo documental de los años posteriores –en una población de color, estudiado por el modo de trepar árboles–, lo llevaron a una exhibición de sus filmes. Para 1900, el Congreso Etnológico Internacional, en París, aprobó uno de sus manifiestos, que decía:

*Todos los museos de Antropología deberían agregar archivos cinematográficos idóneo a sus colecciones. La simple presencia de un torno de alfarero, de alguna armas o de un telar primitivo, no bastan para una plena comprensión de su uso funcional; esto puede ser transmitido a la posteridad sólo por medio de registros cinematográficos precisos* (Hockings, 1995, p. 421)

Ahora bien, para abordar el tema de cine etnográfico me parece necesario mencionar a la Antropología visual, y desmenuzar en la medida de lo posible, sus bases y las formas en que aborda la representación de la cultura y a sus participantes, a partir de un medio audiovisual (o visual en el caso de fotografías).

John Marshall fue uno de los precursores en el cine etnográfico gracias al compromiso que tuvo con la tribu ju/'hoansi, al filmarlos durante años (de 1950 a 1958 aprox.) y difundir su material para apoyar su causa –aunque ésta posición trajo consecuencias

políticas, lo que resultó en una expulsión de Marshall por parte del gobierno de África del Sudoeste, por lo cual no pudo volver durante muchos años—.

Su cine se define por ser de carácter humano, empático y solidario, y se desarrolla como meramente antropológico por su acercamiento dialógico, polifónico y reflexivo, y con ayuda de estos recursos buscaba desmitificar a ésta y otra etnias africanas para desestigmatizar el concepto del «buen salvaje» que se había logrado imponer con el cine de ficción, como lo fue con la película *Los Dioses deben de estar Locos*, en 1980.

La aportación de Marshall al mundo del cine etnográfico es sustancial no sólo por el contenido de sus películas, sino también por la forma en que creó sus textos. Recurrió a diversas técnicas de investigación documental, que se describen más adelante, como la *de observación*, y la *participativa* “yo me veía a mi mismo como un participante-observador con mi cámara (...) cinema verité y el lenguaje filmico dejan que la gente hable y actúe por sí misma” (Marshall 1993 p. 13)

Utilizó el lenguaje cinematográfico dando énfasis a la composición fotográfica; pero era en el montaje donde reforzaba el fin de su argumento, y muchas veces él mismo producía la voz en off.

*Filmar bien tiene que ver totalmente con el respeto. Esta fue la lección principal que aprendí al trabajar durante cinco años con John—comenta Karma Foley. Las pocas veces que discutimos dicha idea, criticaba el uso del zoom, la grabación clandestina y otra técnicas que según él, se relacionaban con el espionaje.* (Marshall 1993 p. 18)

## **MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN DOCUMENTAL.**

Las distintas formas de representar la realidad fueron la piedra angular para empezar una

«catalogación» –que en realidad no es una como tal, es más una forma de objetivar las fortalezas de cada género– de las modalidades para el documental.

Cada modalidad ha pasado por una temporada de predominio en países o regiones determinadas. Surgen también de historias políticas, cuando los «textos<sup>27</sup>» que han sido aceptados, no son los adecuados para representar el mundo histórico del momento; “la representación de la realidad debe contrarrestarse con un cuestionamiento de la realidad de representación. Solo de este modo, se puede llegar a una transformación política significativa.” (Nichols, 1997a)

No obstante, tienden a combinarse y/o alterarse dentro de algunas producciones. Lo anterior siempre depende de las necesidades del proyecto y los fines comunicativos de director; ¿qué vas a contar? ¿cómo? ¿por qué? ¿para qué y para quién?

Retratar y narrar las variantes que se desarrollan en la vida cotidiana conlleva conocer también la forma en que el director percibe el mundo, y la forma en que logra manifestarlo en la película; no obstante, las modalidades que se presentan en la siguiente investigación, son cuestiones de credibilidad y autoridad, por lo que no se erige únicamente la manifestación del realizador.

Las principales modalidades del documental son: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo, definidas por Bill Nichols (1997) y surgen como una forma de actualización para la fiabilidad de la película respecto al contexto histórico en el que se desarrolla.

*Son [las modalidades] prácticas cinematográficas que los propios realizadores reconocen como enfoques característicos de la representación de la realidad (...) cada modalidad ha tenido un periodo de predominio en regiones o países*

---

<sup>27</sup> Refiero a la palabra “texto” a la descripción del argumento determinado para cada modalidad, planteado por Nichols en su libro *La Representación de la Realidad*.

*determinados, pero las modalidades también tienden a combinarse o alterarse dentro de películas determinadas.* (Mendoza, 2015c, p. 146)

Cada una utiliza de forma distinta los recursos narrativos y «el realismo», por lo que podemos encontrar infinidad de temas repetidos; enfatizando que la forma de abordarlo será distinta en cada uno, no solo por las variantes en cuestiones de ética, sino también en el tipo de estructuras textuales y características del futuro espectador.

La forma que tiene el documental es una situación parecida a lo expuesto en el párrafo pasado: forma parte de los recursos de diferenciación. La elaboración de la película no depende estrictamente de un solo *texto*; los documentales pueden ser híbridos conteniendo uno o más, donde uno suele predominar sobre el otro, enfatizando que la prioridad en la producción es la de saber cómo se quiere contar la historia para el buen entendimiento del mensaje.

Bill Nichols plantea cuatro modalidades para el documental (donde agregaría dos posteriormente a su primera edición –pero que no se desarrollarán en esta investigación–), en su libro *La Representación de la Realidad* (1997).

#### DOCUMENTAL EXPOSITIVO.

Esta modalidad surge por el desencanto en la diversión exacerbada del cine de ficción. Son generalmente históricos, y uno de los recursos principales es la «voz omnisciente/omnipresente», que funge como guía en la narración de la película.

Tiene un énfasis a la palabra hablada contrario a las demás modalidades. Las imágenes son ilustrativas para lo que se escucha; hay un guión previo. El espectador no tiene libertad de interpretación por el argumento histórico-didáctico que lo erige.

Es la modalidad más cercana al informe expositivo clásico (desde la década de los veintes). La lógica del documental expositivo es subordinada pues la persuasión llega a invalidar los estándares más estrictos del razonamiento. La retórica es un dominante textual.

El siguiente documental se reconoce como ejemplo de la modalidad expositiva, ya que cuenta con sus elementos característicos: un narrador omnipresente, imágenes como medio ilustrativo del texto (entendiendo 'texto' como discurso), y la retórica textual.

*Cuba Libre*, es una serie documental de la productora Netflix, dirigido por Emmanuel Amara, Kai Christiansen, y Florian Dedio. En ella se cuenta los «sueños de libertad» de la isla más grande de latinoamérica: Cuba. A través de una narrativa histórica que abarca desde la colonia española en el siglo XIX, absuelta por una revolución dirigida por José Martí, hasta la revolución que derrocó a Baptista en el siglo XX liderada por Fidel Castro.

En 8 capítulos, conocemos la historia del pueblo cubano por alcanzar su libertad, todo ello a través de comentarios de historiadores, exiliados, periodistas, ex revolucionarios, publicistas, ex funcionarios y politólogos, que demuestran la forma en que las promesas de cambio han jugado con los sueños de crecimiento de su pueblo.

El recurso principal del proyecto es la voz omnipresente que al mismo tiempo se construye como actor omnisciente del texto. Como se dijo, es este recurso el que nos da a conocer el «discurso verdadero», donde no hay cabida para poner en entredicho la información que se presenta; es una verdad absoluta para el espectador.

#### DOCUMENTAL DE OBSERVACIÓN.

Conocido también como «cine directo», *cinema verité* e incluso también es asociado con el



*free cinema*<sup>28</sup>, esta última por la búsqueda en la naturalidad del cine (como en el documental) sin que pareciera producción de estudio.

Surge gracias al avance tecnológico; los equipos se vuelven más ligeros, agregado el sonido sincrónico ya creado para ese momento. Las nuevas tecnologías facilitan el transporte a diversas locaciones brindando no solo una libertad para ese entonces desconocida para el realizador, sino también libera al protagonista y al espectador.

*El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones.*

(Nichols, 1997a, p. 186)

Para el caso del director, brindó más posibilidades creativas gracias a que el equipo permite el registro en la película sin inmiscuirse estrictamente en la cámara; el protagonista establece un vínculo con ésta [la cámara] de una forma más sencilla gracias a que se retratan las acciones tal cual se están realizando; y el público disfruta una narrativa de observación en la cual pasa a ser un individuo más en la escena (como espectador). “En su variante más genuina, el comentario en *voice over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.”

(Mendoza, 2016a, p. 64)

El documental de observación tiene una característica muy particular en cuanto a inflexiones de ética, las cuales pueden provocar debates entre el espectador de lo que debió -o

---

<sup>28</sup> Movimiento cinematográfico surgido en 1956 en Gran Bretaña que busca retratar la vida cotidiana sin caer en un cine observacional e informativo. Dentro del movimiento, el director «firmaba» sus ideales siempre comprometido con el retrato de la realidad social de aquel entonces.

no- hacerse para evitar «el suceso», las cuales pueden arrojar algunas incógnitas ¿cuál es el límite ético del director? ¿cuándo se debe suspender la filmación para evitar riesgos a los protagonistas?

La película *Toro Negro*<sup>29</sup> es un documental rodado en una de las poblaciones de Yucatán. En él se retrata la ambivalencia de su protagonista, Fernando Pacheco. Un joven apasionado de la tradición taurina –siendo un participante activo en las vaquerías<sup>30</sup>– y al mismo tiempo un hombre violento, y con problemas de alcohol.

Más allá de la narrativa del proyecto, se destaca el debate que surge en el espectador a partir del desarrollo de algunas escenas donde la violencia verbal concluye en agresiones físicas contra su pareja, la cual pide el auxilio del director ¿debía intervenir antes o “el fin justifica los medios”?

En la revista digital Letras Libres, la película es resaltada por la visión narrativa de sus directores, y por ser también una de los cuatro filmes que representaron a México en el Festival de San Sebastián (2005)<sup>31</sup> resultando ganadora del premio Horizontes Latinos:

*...el premio fue un reconocimiento justo a uno de los documentales más inteligentes y equilibrados de los últimos años [...] Conservando un equilibrio ético que en teoría se antoja imposible, los directores hacen el retrato de un personaje heroico y repudiable a la vez. (Letras libres, 2005)*

La construcción del personaje de Fernando no es tarea fácil, pues el director lidia con sus propias normas de ética y valor contra la realidad que conlleva un proyecto de esta

---

<sup>29</sup> Documental mexicano (2005) dirigido por Pedro González Rubio y Carlos Armella. Ganadora del premio Horizontes Latinoamericanos, con exhibición en el FICM ese mismo año.

<sup>30</sup> Nombre con el que se conoce la fiesta popular yucateca que su origen se remonta a la época colonial, donde una de las principales actividades son la danza regional y las corridas taurinas.

<sup>31</sup> El Festival de San Sebastián es un certamen cinematográfico de la máxima categoría (A) acreditada por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF). Se celebra cada año en España desde septiembre de 1953.

magnitud. Es una lucha de cuestiones ideológicas con los matices que dan las múltiples realidades de la vida, sin dejar de lado el factor «cámara».

La cámara es un arma que influye en la narrativa para el documental, y uno de ellos es la forma en que puede enaltecer o potencializar la personalidad del «actor social». En el caso de Fernando, es evidente las facetas que va tomando durante el desarrollo de la película, incluso se puede apreciar su altivez cada que la cámara es testigo de sus riñas (y él concientiza que están ahí).

#### DOCUMENTAL INTERACTIVO O PARTICIPATIVO.

Se hace más evidente la perspectiva del director; es decir, tiene un argumento totalmente subjetivo. El director está inmerso en toda la película, lo que puede ocasionar que el hecho se altere por esta misma razón.

El surgimiento de este documental toma importancia con el filme de Jean Rouch y Edgar Morin: *Chronique d'un été* (1961), que fue catalogado, por ellos mismos, como *cinéma vérité*. La base de esta forma de representación es (al igual que el cine directo) la creación de equipos de filmación muy ligeros y con sonido sincrónico, que ayudaban a una interacción más factible entre espectador y director. Es lo que Dziga Vértov planteó como kino-pravda.

*El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta.* (Mendoza, 2015c, p. 15)

El texto interactivo siempre nos lleva a la conversación entre los actores sociales (protagonistas). Como vimos en la modalidad expositiva, la voz omnisciente siempre se

dirige al espectador como «guía» en la demostración de la investigación que se aborda; sin embargo, en el caso del texto interactivo, la voz no sale del círculo de conversación entre actor y director.

Las imágenes son recursos que demuestran la validez o lo debatible en cuestión, siendo uno de los recursos de más importancia en el desarrollo sólido del argumento. Pueden ser de intercambio verbal, de demostración o de testimonio. Se crean nuevas formas de entrevista y tácticas de intervención para que el director pueda participar activamente en los sucesos, haciéndose partícipe activo de la historia e incluso protagonista, lo que significa que es posible que aparezca directamente a cuadro o se escuche su voz.

La película *Amazona* (2016) de los directores Clare Weiskopf y Nicolás Van Hemelryck, es un documental que materializa esta modalidad en toda su expresión. Claire retrata la vida de su madre, y a partir de ella también su propia historia.

Valerie Melker, protagonista del documental y madre de la directora, deja a su familia para adentrarse en la selva amazónica después de la pérdida de su primera hija en la tragedia de Armero<sup>32</sup>. Dentro del documental, Claire trata de entender las decisiones de su madre, y las cuestiona en múltiples debates sobre las responsabilidades de la maternidad y los sacrificios que deben -o no- llevarse a cabo (debates desarrollados en entrevistas a cuadro o en subjetiva).

A través de material de archivo, en donde vislumbramos el desarrollo de Claire desde vídeos de su infancia hasta visitas que le hizo a su madre, el argumento de la directora va tomando fuerza, y convierte al espectador en testigo del dilema moral entre responsabilidad y

---

<sup>32</sup>La Tragedia de Armero fue un desastre natural producido por la erupción del volcán Nevado del Ruiz, en Colombia. La erupción tomó por sorpresa a las poblaciones cercanas, siendo Armero una de las más trágicas dejando 20,000 muertos de 29.000 personas que habitaban la zona.

libertad; Valerie por un lado, repelando la maternidad sacrificada, y Claire por el otro, resolviendo las interrogantes para su propia concepción como madre.

Claire responde a ser una de las actrices sociales del proyecto (a cuadro), encabezando el protagónico indirecto, y su voz es la guía dentro de la historia. Así mismo se enrola en el segundo protagónico de la película.

#### DOCUMENTAL REFLEXIVO.

Es un documental que aumenta la conciencia sobre los temas vinculados a los otros. La película está narrada desde el punto de vista del realizador, pero, a diferencia de otras modalidades, el objetivo es que pese a que se está abordando el tema de una manera subjetiva, el espectador tiene la oportunidad de hacer una reflexión acerca de lo que ve.

El mundo histórico es el tema de meditación cinematográfica de la modalidad. Aborda la cuestión del «cómo» hablamos acerca de ese mundo, y así mismo, el realizador refiere al metacomentario.

A través de la representación física y la transferencia de la psicología del personaje, la estructura narrativa y las técnicas subjetivas en representación del mismo, ofrece una vía de acceso libre de problemas al mundo.

Películas reflexivas como *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris, y el cortometraje *No Lies* (1973) de Mitchell Block, son proyectos que recurren a la interpretación de actores para representar lo que el documental hubiese sido capaz de transmitir si se hubiera orillado a los “actores sociales” a personificar papeles y subjetividades que no son las propias “(...) ponen un énfasis reflexivo en la cuestión de “utilizar” a la gente al mismo tiempo que evitan algunas de las dificultades éticas de usar actores sociales con este propósito” (Gajá, 2015)

El cortometraje *No Lies* aborda explícitamente sobre los recursos utilizados en cuanto al uso de actores para la reflexión de un tema. Trata sobre la ética de la interacción realizador/sujeto e inminentemente la relación texto/espectador. En esta película no solo cuestiona el voyeurismo, sino que manipula y traiciona al espectador de la misma forma que es traicionada la protagonista. En los créditos se da a conocer que en realidad no fuimos testigo de un acto violento, ni del corrompimiento de la confianza en una amistad; ambos personajes son actores.

Con este resultado queda en evidencia la naturaleza del ser humano en las dinámicas de confianza: damos por hecho que lo que se muestra, por ser catalogado como documental, es la verdad absoluta. El documental reflexivo se enfoca en la relación de realizador con espectador, contrario en otras modalidades donde se basa en la relación del realizador con sujeto. Es la última de las modalidades en aparecer gracias a que es “la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas.” (Mendoza, 2016a, p. 23)

El conocimiento no está solo focalizado con la presencia del director. El modo viene estructurado con cuestiones de naturaleza del mundo, función del lenguaje, autenticidad de sonido y la evidencia empírica de la cultura occidental, y todo ello para que el espectador alcance un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de lo que éste representa; el montaje incrementa esta emoción.

Todo lo relacionado en cuanto a la percepción en la modalidad reflexiva, nos lleva a las sensaciones experimentadas por el espectador, (y éste, al ser un individuo independiente al proyecto –es decir, que no participaron en el desarrollo–), construidas desde el campo interpretativo.

## RECURSOS NARRATIVOS.

Antes de enunciar los recursos que conforman el desarrollo «técnico y teórico» del documental, quisiera resaltar la importancia que tienen estos elementos al momento de iniciar un proyecto de este tipo.

Los elementos que se citan a continuación, en su mayoría, se requieren para 1) la limitación del tema, 2) la forma, 3) el mensaje, 4) el manejo de recursos, 5) recolección de material, 6) presupuesto, y este último nos lleva a la creación de un plan de trabajo.

El conjunto de éstos conforman la carpeta de la película, la cual tiene fines prácticos, aunque su función principal es ser una guía para el director. Es el medio físico en que aterrizan las realidades del documental y las formas para llevarlo a cabo hasta el día de su exhibición.

Retomando la idea de párrafos pasados sobre la “dinámica de confianza” del ser humano, el género documental tiende a creerse como una verdad absoluta: el espectador cree que lo que ve es «la realidad», –una vez más la imagen se entromete entre el campo de lo real y el imaginario–. Ya sea un documental *informativo* o *de observación*, la posición del director es una, y es esa la que se proyecta a lo largo de la película. Existen muchas vertientes para la demostración de la historia, y todas son viables, pero ninguna nos podrá dar una realidad más “acertada” ya que cualquier imagen está sustentada en la psique y en la cultura, y a partir de ello tienen resultados de percepciones variables.

Es entonces que la postura se concibe como «eje central de comunicación», y también donde se ponen en marcha los recursos para que «la forma» dé claridad al mensaje.

## RETÓRICA.

Si bien, la retórica no es un elemento que se describa físicamente dentro de la carpeta, sí es uno de los cimientos con más peso dentro del proyecto. Gracias a este, se sabe con qué voz y de qué forma el director llevará a cabo su discurso, o sea, de qué forma abordará la historia.

Es un cúmulo de reglas o principios aplicados a la forma y las propiedades de un discurso, pero este no está limitado a ser únicamente de carácter oral o escrito. El «arte de la retórica» fue desarrollado por Aristóteles en su obra *Ars Rhetorica*, escrita en el siglo IV a. C.

Su uso no está limitado a ser solo un recurso literario, ya que abarca incluso aspectos de la vida cotidiana, como anuncios, películas, o una simple conversación.

### Triángulo Retórico de Aristóteles:

1. Orador: Es la persona que desarrollará el argumento. Éste debe tener en cuenta las tres formas para llevar a cabo la persuasión (apelaciones retóricas). Debe tener clara la intención o el objetivo del proyecto, para así, transmitir una idea clara a su futura audiencia.
2. Tema: Conocer el tema es solo una faceta de la composición. El “orador” debe evaluar qué es lo que sabe –y lo que no–, junto con las perspectivas, y con ello evaluar los tipos de recursos (o evidencias) que le serán más útiles a la hora de elaborar su argumento.
3. Audiencia: Siempre deberá ser considerada. Delimitarla significa especular acerca de las expectativas del lector –en este caso espectador–, y su disposición respecto a los temas que el orador (director) propone explorar.



Aristóteles observó estos elementos como resultantes de la experiencia de vida del orador. Los desarrolladores del discurso –orador-director– saben comunicarse porque interactúan con el mundo: escuchan, hablan y experimentan con lo que los rodea.

*Apelaciones retóricas:* Para la sistematización de un argumento, es necesario conocer exactamente el tono y la forma en que será llevada la información. Los distintos «tonos» de un argumento son conocidos, en la retórica, como los «modos de apelación», y están clasificados en: Logos, Ethos y Pathos. Estos modos trabajan en conjunto, aunque uno siempre predomina en el argumento.

- Logos: Éste refiere al sentido del público o espectador. Contiene premisas claras y razonables cuando se desarrollan las ideas, y el espectador pueda seguir la progresión del contenido.
- Ethos: Referente al sentido del director. Éste se debe mostrar fiable y conocedor del tema abordado. En esta apelación el director conecta sus creencias éticas y morales con el público, reflejadas en el proyecto.
- Pathos: Es la apelación más poderosa e inmediata. Apela a las emociones e intereses del espectador. Muchos de los desarrollos comerciales –y culturales como la escritura– utilizan un argumento casi en su totalidad del Pathos, empleando lenguajes figurados para aumentar los lazos emocionales del público.

Estos modos discursivos se desarrollan dentro de un contexto –o propósito– de la historia. El contexto es un elemento que nos ubica en tiempo y espacio, y con ello facilita aún más la interpretación del argumento.

La retórica cumple una de las principales –si no la principal– función(es) del documental, pues gracias a ello se conforma un mensaje claro y, sobre todo, una comunicación asertiva.

Una sola historia puede contarse y apreciarse desde distintos ángulos, para ello debo mencionar algunos de los elementos denominados como «recursos narrativos», o sea, los elementos que nos permiten contar nuestra película.

Algunos de los recursos principales en el desarrollo de una historia son 1) los protagonistas; 2) sentimientos/emociones, que según Carlos Mendoza (2015) se encuentran en «el gancho» y el «remate» del documental; 3) la acción, que corrobora el argumento que se está desarrollando; y 4) la entrevista, llevadas a cabo «a cuadro», o utilizadas en montaje como «voz en off» –también puede efectuarse mientras la acción se desenvuelve–.

#### ESCALETA.

La escaleta es una herramienta que nos ayuda al ordenamiento de ideas. A diferencia del guión, éste es un punteo estructural parecido a lo que sería un índice. Es el orden de la película; de escenarios, atmósferas, diálogos (los que serían probables que exprese cada protagonista respecto el “rol” que tiene en la película), pero no una descripción como tal (no se profundiza).

Se describe por «secuencias», entendiendo éstas como el momento y lugar en el que se recolecta el material.

#### GUIÓN.

“Escribir el guion de un documental es llevar a cabo un ejercicio de prospectiva en blanco y

negro; anticipar con palabras lo que se terminará relatando con imágenes que frecuentemente necesitarán de las palabras.” (Mendoza, 2017b, p. 75)

El guion es la confluencia entre la investigación y la estructuración de la película, donde se procesa toda información al lenguaje audiovisual. Muchas veces suele determinarse en la postproducción; es decir, ya con el material sobre la «mesa de trabajo». Por ejemplo, la antes citada película de Pedro Gonzáles y Carlos Armella: *Toro Negro*, funciona también para la representación del guión y las vertientes que puede tener un solo proyecto.

En el objetivo y posteriormente escaleta del proyecto, se enfocaba en el retrato de las corridas taurinas de algunas localidades del estado de Yucatán; sin embargo, hacia las primeras visitas de investigación y desarrollo de escaleta, descubrieron a su protagonista principal, y el guión terminó en un proyecto distinto: la historia de vida de *El Negro* (Fernando Pacheco).

#### DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.

Pese a que el documental es diverso en cuanto a temáticas y sus respectivas formas de abordarlo, una de los principales cimientos para un “buen documental” es la investigación.

Algunas «nuevas tendencias» han puesto en segundo plano al desarrollo documental y el mundo histórico, resultando en la apatía por el quehacer de indagación.

El guionista es el responsable de la información y datos que se presentan en el contenido de la película. La investigación nos provee de la herramienta de la “selección”, en donde por más confiable que resulte una fuente informativa, la indagación asegura la confiabilidad de éstos “...seremos los responsables absolutos de toda falsedad que haya

quedado plasmada en el guión, misma que se verá reproducida en las pantallas” (Mendoza, 2015c, p. 156)

#### DE LOS VISUAL Y LO SONORO.

El lenguaje audiovisual, como su nombre lo indica, es una convergencia entre la imagen y el sonido, ambos siendo complemento del otro, pero que también en su uso singular puede enviar múltiples mensajes.

En 2015, en el *Festival de Cine de Campeche; cine entre murallas*, Leonardo Heiblum<sup>33</sup> mostraba la fuerza del sonido dentro de la narración de un proyecto. La imagen para él, aunque era un recurso poderoso, era comunicativa dentro el cine sin el complemento del sonido. En la cinematografía, el discurso narrativo depende de ambas herramientas para lograr entender el argumento del director.

Sin el sonido el conocimiento queda sesgado, ya que éste nos ayuda a corroborar las intenciones de la imagen que presenta. Una imagen –como hemos visto– puede interpretarse de muchas formas, y es a través de la música y el sonido que le da la intencionalidad y forma.

En el entender de la imagen cinematográfica, su uso tiene referentes de composición de cuadro, color, proporción, ángulo, movimiento y encuadre. Estos elementos son los que conforman el *lenguaje audiovisual*.

---

<sup>33</sup> Leonardo Heiblum (México, 1970), es uno de los compositores mexicanos más reconocidos en el medio cinematográfico. Ha participado en numerosas películas, de las cuales ha sido galardonado con premios como Ariel y Fénix.

### **CAPÍTULO III: CARPETA POMUCH. RELATOS PENINSULARES I**

*De nada se hacen tantas fotos o películas como de aquello  
que se sabe está amenazado de desaparición:  
personajes, fachadas, naturaleza, objetos.  
Con la ansiedad de quien tiene los días contados  
se agranda el furor del documental.*

Debray, Régis (1994) *Vida y muerte de la imagen.*

El presente capítulo está dedicado a la redacción del proyecto «Relatos Peninsulares», así como la descripción de su primera entrega “Pomuch”. Se desarrollan los elementos de la carpeta de producción, así como algunos agregados (elementos que, dependiendo las finalidades de uso, pueden desarrollarse u omitirse).

#### LOG LINE.

El pueblo de Pomuch es un municipio ubicado en el estado de Campeche. En él, las tradiciones mayas siguen imperando dentro de la comunidad, reuniendo la vida y la muerte en su celebración del Hanal Pixán.

#### SINOPSIS.

Pomuch es un poblado ubicado en la región de Hecelchakán, Campeche.

Este poblado es el escenario de la conjugación entre las raíces mayas y la modernidad del siglo XXI de sus pobladores; la exhumación de cadáveres al tercer año de sepultura, forma

parte de la cotidianidad de la población, siendo una de sus actividades más representativas y antiguas.

#### MOTIVOS DEL DIRECTOR.

Después de vivir toda mi carrera profesional en la Ciudad de México, encontré la oportunidad de realizar mi servicio social fuera de la urbe, y sin profundizar en mi decisión, envié solicitud a Trecevisión ubicado en la ciudad de Mérida, Yucatán.

Mi arribo fue sorprendente pues la ciudad la había construido solo de mi imaginario basado en las múltiples historias que había escuchado de “ese lado” del país.

Las primeras semanas fueron de novedad, entendiendo la localidad como la visión del ser ajeno; el turista que ve por primera vez la “ciudad blanca”, pero después de unos meses lo que se constituía a mi alrededor era confuso y un tanto difícil de entender; formas de expresión, acentos, modismos, percepciones laborales, sociales, culturales... Muchas veces me comunicaba y no había entendimiento por parte del receptor; la misma situación era a la inversa.

Mi estancia se había proyectado de seis meses, pero mi curiosidad a aquello desconocido me había atrapado.

En los meses que siguieron, todo lo cotidiano me resultaba ajeno y al mismo tiempo un medio de aprendizaje. Con las oportunidades que tuve de salir del estado, se confirmaba la magnitud cultural de la zona que muchas veces me hacía “topar con pared” por el desarrollo de vida del lugar, sustentado por una vasta historia con la que se construyó la Península de Yucatán.

Es este reconocimiento cultural el que da origen al proyecto Relatos Peninsulares. Surge de la necesidad imperante al entendimiento de la multiculturalidad y multipluralidad de

mi país: México. La extensión territorial y el centralismo son factores que nos alejan del conocimiento de las diversas estructuras culturales que existen, y que sin el conocimiento de ellas terminarían en el olvido.

El proyecto se constituye por tres documentales donde cada uno refleja un aspecto cultural de cada estado que conformó la antigua República de Yucatán<sup>34</sup>: Campeche, Yucatán y Quintana Roo.

La premisa de cada uno consiste en retratar modos, costumbres y/o tradiciones de estos tres estados. Los recursos a representar, como se ha planteado en esta investigación, son los que consideré más representativos durante mi estancia en la península del sureste mexicano.

Pomuch, es el primer documental que se desprende de este proyecto. Representa al estado de Campeche y se desarrolla con la tradición del Hanal Pixán.

#### ARGUMENTO.

En Pomuch se retrata la tradición del pueblo –mismo nombre que lleva el documental–, donde la cultura maya impera sobre la católica, y aunque se desconoce el inicio de la práctica, se hereda de generación en generación. Es esta la tradición por la cual, cada año, Pomuch se convierte en el centro de atención de comunidades aledañas, y curiosos connacionales y extranjeros que arriban al pueblo en el mes de octubre.

El cementerio es el escenario de diversas familias que realizan la limpieza de «sus difuntos», en el transcurso del décimo mes del año. La tradición conlleva en limpiar las

---

<sup>34</sup> Se reconoce en el siglo XIX y es conformada por los estados de Campeche, Yucatán y Quintana Roo. Se independiza de la federación en 1840 y se reintegra para el año de 1848, gracias al pedimento de apoyo militar por parte de los gobernantes yucatecos durante la Guerra de Castas. (Reed, Nelson, 2011)

osamentas –hueso por hueso– para que la «esencia» de los que vuelven puedan disfrutar de su festejo en pulcritud: al igual, el «vestido» que los adorna, es sustituido por uno nuevo.

Este poblado es la representación de la dualidad entre la vida y la muerte; elementos universales e inminentes en el ciclo de vida. La tristeza colectiva culmina en la celebración por los que han quedado, y la alegría toma forma en el papel maché, las flores de cempasúchil y las sonrisas de sus habitantes que inundan a la avenida principal.

#### ESCALETA.

La escaleta de este proyecto en particular, estuvo creada en dos partes. La primera se crea el día en que se conoce la existencia del pueblo y de la idea de ir a grabar la tradición. fueron las imágenes recolectadas de Internet, las que abrieron las primeras posibilidades de construcción de la escaleta. El recorrido visual con las diversas fotografías y publicaciones acerca de la tradición fueron la pauta de inicio de la idea creativa del proyecto.

La segunda parte se resuelve de una forma más concreta una vez hecho el *scouting*. La lista general de ideas se extiende por las realidades que brinda el poblado, y las posibilidades técnicas (equipo) con las que contábamos.

No obstante, es la naturalidad del proyecto las que nos lleva a resolver cosas de último minuto. Como se ha explicado a lo largo de esta investigación, el documental es un género que, sí es cierto se produce con una previa investigación y pre-producción, la mayoría de la composición es resuelta en el transcurso de su realización.

La escaleta, como se ve a continuación, es elaborada a partir de los escenarios principales de la zona donde cada «secuencia» refiere al lugar donde se desarrollaría el levantamiento audiovisual.



## Secuencia 1

### EXT. CEMENTERIO. DÍA

Vemos la entrada al cementerio de Pomuch. Se nota el calor de la tarde, y la gente pasar.

Audio: Sonido directo.

### EXT. CEMENTERIO. DÍA

Vemos la arquitectura del cementerio (varias tomas a detalle y abiertas). Audio: Sonido directo.

### EXT. CEMENTERIO. DÍA

Se ven las urnas expuestas en los osarios; los restos rebasan la caja de madera. Audio: Entrevista de algún familiar que realiza el proceso de limpieza.

### EXT. CEMENTERIO. DÍA

Vemos los distintos osarios que existen en el cementerio: diversos colores, frases, esculturas (tomas a detalle y abiertas). Audio: Entrevista de algún familiar que realiza el proceso de limpieza.

### EXT. CEMENTERIO. DÍA

La cámara va en subjetiva a través de uno de los pasillos del cementerio. Se nota lo angosto que son y da a entender que existe un roce entre las osamentas y el que camina en el pasillo.

Audio: Entrevista de algún familiar que realiza el proceso de limpieza.

### EXT. CEMENTERIO. DÍA

La familia de José está limpiando los restos de su bisabuela. Detalle a las manos de José y a los instrumentos que utiliza para limpiar cada hueso. Vemos el sudor caer el sudor de su rostro.. Audio: Sonido directo: entrevista de José

### EXT. CEMENTERIO. DÍA.

Vemos a Jaime haciendo una limpieza. Se nota una coloración distinta en los huesos

(comparado con los de José). Audio: Sonido directo: entrevista de Jaime. Se concluye con la explicación que el tono de los huesos es distinto porque su abuelo recibe la primera limpieza.

EXT. CEMENTERIO. DÍA

Hay una mujer de avanzada edad con Jaime. Nos vamos a detalle de su rostro y manos.

Audio: Sonido directo: entrevista de Jaime. Explica que es su abuela (y esposa del difunto).

EXT. CEMENTERIO. DÍA

Vemos los distintos ángulos del cementerio: pasillos, criptas, urnas, esculturas. Al mismo tiempo vemos entre estos distintos elementos, las osamentas. Audio: Entrevista de alguno de los que realizan la limpieza.

EXT. CEMENTERIO. DÍA

Vemos a Benancio haciendo una limpieza. Vemos su rostro y manos percutidas por el atizante sol. Audio: Sonido directo: entrevista de Benancio.

EXT. CEMENTERIO. DÍA

Jaime, Benancio, Reina y José, posan a la cámara como si fuese una fotografía.

Audio: Sonido directo.

Secuencia 2

EXT. MERCADO MUNICIPAL. DÍA

Es de mañana y vemos cómo los dueños de los puestos ambulantes empiezan a posicionarse para la venta del día. Audio: Sonido directo y música.

EXT. MERCADO MUNICIPAL. DÍA

Detalles de lo que está a la venta en el mercado: carnicerías, florerías, comida, entre otras.

Audio: Sonido directo y música.

EXT. MERCADO MUNICIPAL. DÍA

Vemos a Humberto en su carrito de yuca. Audio: Sonido directo / entrevista a Humberto.

INT. MERCADO MUNICIPAL. DÍA

Detalle de los distintos puestos del mercado, y sus respectivos dueños.

Audio: Sonido directo.

Secuencia 3

EXT. CENTRO DEL PUEBLO. DÍA

Vemos la iglesia del pueblo y sus alrededores. Audio: Música

INT. IGLESIA DEL PUEBLO. DÍA

Vemos el atrio de la iglesia, y hacemos énfasis en el Jesucristo colgado en medio. Vemos detalles de los objetos que hay dentro de ella. Audio: Música

EXT. CENTRO DEL PUEBLO. DÍA

La explanada del pueblo está decorada con papel multicolor, y una cruz gigante en medio de la plaza, es el adorno principal. Audio: Música

EXT. CENTRO DEL PUEBLO. DÍA

El quiosco adorna la plaza principal. Se notan sus alrededores. Audio: Música.

Secuencia 4

EXT. CALLE PRINCIPAL. NOCHE

Los danzantes empiezan a alistarse para la danza. Audio: Música

EXT. CALLE PRINCIPAL. NOCHE

Niñas y niños se preparan para comenzar la caminata nocturna. Audio: Música

EXT. CALLE PRINCIPAL. NOCHE

El pueblo empieza a reunirse. Puestos de comida y ofrendas adornan la calle. Audio: Música.

EXT. CALLE PRINCIPAL. NOCHE

La danza inicia en la entrada del cementerio, y mientras bailan avanzan hacia el Ayuntamiento. Audio: Música.

EXT. CALLE PRINCIPAL. NOCHE

Vemos a los músicos que armonizan la danza. Audio: Música.

EXT. CALLE PRINCIPAL. NOCHE

La gente del pueblo se nota entusiasmada; los niños tienen las caras pintadas. Audio: Música

EXT. CALLE PRINCIPAL. NOCHE

El “cochino” (danzante) danza al ritmo de la música, agitando la estructura que trae sobre los hombros. Audio: Música

Secuencia 5.

EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Uno de los pasillos del cementerio se nota oscuro y apenas iluminado por las veladoras de los osarios. Audio: Entrevista a persona que habla sobre los recuerdos.

EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Las veladoras dentro de los osarios reflejan una luz en la pared. Los cráneos están ligeramente iluminados. Audio: Entrevista a persona que habla sobre los recuerdos.

EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Las distintas esculturas se ven iluminadas con una luz directa (lámpara directa, filtro blanco). Audio: Entrevista a persona que habla sobre los recuerdos.

EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Las urnas se aprecian de tonos naranjas. Están adornadas por flores y veladoras.

Audio: Música

## EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Vemos al cementerio muy solitario. Audio: Música

## EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Hay insectos merodeando las urnas. Audio: Música

## GUION.

El guion de Pomuch se resuelve en la mesa de trabajo meses después. Después de su producción, por motivos de presupuesto, el proyecto queda en discos duros un tiempo. Es meses después de mi regreso a la CDMX, que Pomuch empieza a ser una realidad tangible.

En la selección de material “a profundidad”, se toman decisiones para la estructura narrativa, siempre teniendo contempladas las ideas narrativas planteadas durante el rodaje.

Para consulta del guion del proyecto ver Tabla 3.1

Tabla 3.1 - Guion POMUCH. RELATOS PENINSULARES I				
SECUENCIA	PLANO	IMAGEN	AUDIO	
			SONIDO	TEXTO
Entrada/Introducción		Cortinilla negra	Sonidos matutinos rurales (pájaros, voces lejanas, carros)	
		En México el Día de los Muertos o el Día de los Santos Difuntos, es una tradición emblemática conocida a nivel mundial	Sonidos matutinos rurales	
		En la Península de Yucatán, a estas fechas se les conoce como el Hanal Pixán, que en castellano significaría "Comida de las Almas"	Sonidos matutinos rurales	
		El Hanal Pixán se desarrolla en distintas formas, y algunas celebraciones asombran a extranjeros y connacionales	Sonidos matutinos rurales	
		como es el caso de un pueblo localizado en el pueblo de Hecelchacán, Campeche, México.	Sonidos matutinos rurales	
		Logotipos Exhibiciones	Sonidos matutinos rurales	
Esc. 1: Exterior. Mercado municipal. Día		Plano abierto del mercado municipal. Vemos trabajadores ambulantes	Sonidos matutinos rurales	
		Plano medio a señora que se ve armando su puesto		Es que cuando pasaba la gente por acá, según el cuento, que había muchos charcos. En ese tiempo había partes hondas, había muchos charcos y allí...
		Plano abierto a puesto de verduras, y podemos ver a a las trabajadoras limpiando		estaban los sapos. Entonces de noche gritan los sapos. Hay unos sapos grandotes que hacen "guo, guo...

Esc. 2: Exterior. Camino de terracería. Día		Vemos una calle sin pavimentar, y campos rodeándolo. Entra por la toma un señor en bicicleta	Inicia Pista 1	...guo" Entonces pasaron... y acá ¿qué nombre le ponemos?
Esc. 3: Exterior. Casas y molino. Día		Plano abierto de vivienda con techo de palma. Vemos un molino de viento en acción	Pista 1	
Esc 4: Exterior. Sitio de bicitaxis. Día		Plano abierto a sitio de bicitaxis sobre una calle sin pavimentar. Vemos en el fondo la iglesia dle pueblo	Pista 1	
Esc. 5: Interior. Mercado. Día		Plano medio del interior de mercado. Vemos a una señora arreglando sus flores. Hay múltiples ventiladores encendidos	Pista 1	
Esc. 6 Ext. Calle de mercado. Día		Plano cerrado a un perro callejero.	Pista 1 (disminuye intensidad de volúmen)	Muchos creen que...
Esc. 7 Ext. Carnicería del mercado. Día		Plano medio a la carnicería del mercado municipal. Vemos a personas atendiendo y comprando.	Pista 1	las almas vienen pero yo no lo creo; sin embrago, yo salgo a vender porque es mi trabajo, pero para festejar...
Esc. 8 Ext. Plaza del pueblo. Día		Vemos la plaza del pueblo hasta el Ayuntamiento, desde dentro de una ventana	Pista 1	vamos a ponerle algo allá, es una simple tradición porque no lo come. Por eso...
Esc. 9 Interior. Mercado. Día		Hay dos mujeres haciendo limpieza de flores, y platicando	Pista 1	cuando uno está vivo que coma lo que puede, lo que quiere y cuando tiene, pero ahorita...
Esc 10 Int. Atrio de la iglesia. Día		Vemos el atrio de la iglesia, con una imagen del cristo crucificado	Psita 1	muerto es una tradición nada más porque no hay ninguno que regrese.
		Plano cerrado a la imagen del Cristo	Pista 1	
Esc. 11 Ext. Pasillo 2 de cementerio. Día		Vemos a una persona (hombre, 35 años aprox, piel morena, playera negra) acomodando la osamenta apenas visible en la toma. Se va a cortinilla negra	Pista 1	
Esc. 12 Ext. Cielo Pomuch. Día		Plano abierto a nubes avanzando rápidamente	Canto de pájaros	
Esc. 13 Ext. Entrada al cementerio. Día		Plano medio al cementerio de Pomuch. Entran a plano el hombre, y una mujer mayor (cabello blanco, vetsido de manta, chal rosa, joroba)	Canto de pájaros	Audio Oswaldo: Siempre hemos venido al cementerio. Desde pequeños tenemos esa...
Esc. 14 Interior. Pasillo 2 cementerio. Día	P1	Vemos la escultura de una ángel de concreto, y un pasillo donde, al nivel del suelo, se encuentra el hombre limpiando osamentas		costumbres, esa tradición que han tenido mis abuelos, luego con mi mamá, y esperemos nosotros...
	P2	Plano cerrado de las osamentas que son limpiadas. Vemos un cráneo y varios huesos		continuar con esta tradición que se hace cada año. Es la primera vez que se arregla, pues apenas pues apenas se sacó el año pasado.
	p3	Plano cerrado de la escultura del ángel de concreto		Audio Reina Alicia: Me siento contenta con satisfacción
	P4	Plano medio de los osarios del cementerio. Vemos una cruz de concreto entre ellas		porque pues éramos muy unidos y...
Esc. 15 Interior. Pasillo 1 cementerio. Día		Plano medio de la limpieza de unos huesos hecha por un hombre (playera gris, tez morena, regordete, 50 años aprox)		pues así como estamos acostumbrados, pues así nos acostumbramos. Yo cada 8 días vengo a ponerle sus florecitas su veladora; cada ocho días
Esc. 16 Interior. Pasillo 2 cementerio. Día		Plano cerrado a cráneo sobre un mantel, con restos de hueso a su alrededor.		aquí estoy, pero la limpieza la hago cada año. Audio Oswaldo: Por aquí andan dos o tres señores haciendo la limpieza...
Esc. 17 Interior. Osario cementerio. Día		Recorrido de tres osarios alineados verticalmente, y se ven los detalles de los bordados del mantel		las personas que vienen por uno u otro motivo no pueden hacer la limpieza, se les pide el favor a ellos, y ya, se les paga
Esc. 18 Ext. Pasillo de osarios multicolores. Día		Vemos un pasillo lleno de osarios de diferentes colores, y al fondo personas con alguna actividad.		Audio Benancio: Cuando entré se quedé un tal don Adolfo Cogó, un viejito. Que ya lleva fallecido ahorita como---
Esc. 19 Ext. Pasillo multicolor. Día	P1	Plano medio de un hombre (60 años aprox, tez morena, gorra naranja) tomando huesos y limpiándolos con un pequeño cepillo		ocho años, 10 años de fallecido. Él fue mi personal que más me enseñó después porque yo aprendí con mi tío pero él estaba acá, y me enseñó...
	P2	El hombre limpia el fragmento de brazo aún unido con la mano		más toda la forma para que yo pueda aprender como debe de ser...

Esc. 20 Interior. Cementerio osario. Día		Plano cerrado a cráneo apenas visible dentro del osario. Se leja para dejar ver unas rejas	Sonido de espátula contra pared	Audio Oswaldo: Este es el primer año que lo hago. Hemos ocupado el servicio de ellos...
Esc. 21 Int. Osario vertical. Día		Vemos un osario con tres osamentas, dentro de un espacio con rejas negras		pero por ejemplo, para enterrarlos. Cuando se sacó mi abuelo a los tres años que se había enterrado... el sepulturero, una persona vino. Lo sacó y abrió la caja y limpió todos los huesos y los dejó así
Esc. 22 Ext. Pasillo 1 cementerio. Día		José limpia y acomoda la osamenta dentro de una caja de madera.	Empieza a escucharse Pista 2	se encargó de limpiarlo todo. Todavía estaba mojado... tenía residuos de cabello, de piel.
Esc. 23 Interior. Osario cementerio. Día		Plano medio de urnas de diversos colores, y con rejas en la entrada.	Pista 2	
Esc. 24 Ext. Osario con cráneo. Día		Vemos la ofrenda completa de una osamenta; veladora, flores y un mantel limpio	Pista 2	
Esc. 25 Ext. Pasillo 2 cementerio. Día	P1	Plano cerrado de José. Se le ve sudado mientras limpia los huesos	Pista 2	
	P2	Plano cerrado a manos de José mientras limpia	Pista 2	
Esc. 26 Interior. Osario cementerio. Día		Vemos un osario con solo los huesos dentro de la urna	Pista 2	
Esc. 27 Ext. Plaza cívica. Día		Plano medio de la plaza cívica de Pomuch. vemos adornos coloridos y una gran cruz de madera al centro	Pista 2	
Esc. 28 Interior. Osario cementerio. Día		Plano cerrado a una escultura de libro abierto. Se puede notar que a un lado está limando pintura	Pista 2	Audio Reina Alicia: Ella fue una rezadora antigua... ella rezaba y yo la acompañaba. Me acuerdo desde chica ella nos llevaba
Esc. 29 Interior. Cementerio osario. Día		Plano medio a un osario que se nota descuidado y abandonado.	Pista 2	
Esc. 30 Interior. Cementerio osario. Día		Plano cerrado a cráneo con tejidos, aún vemos sus dientes	Pista 2	
Esc. 31 Interior. Cementerio osario. Día		Plano medio a osario, que tiene evidencia de desgaste en su marco	Pista 2	
Esc. 32 Interior. Cementerio osario. Día		Plano cerrado a una osamenta aún con tejido. Vemos un último diente en la mandíbula	Pista 2	
Esc. 33 Ext. Cementerio osario. Día	P1	Plano medio de manos limpiando con cepillo un cráneo	Pista 2	Audio Benancio: Pos... nimodos... así es la vida, hoy (ahorita) estoy haciendo la limpieza, mañana-pasado el que se quede...
	P2	Plano cerrado a manos acomodando un esternón aún con tejidos	Pista 2	a aprender diga "mira, falleció don Benancio. Ahora me dejó, ahora estoy aquí haciendo también la limpieza."
	P3	Plano cerrado a osamenta acomodada en osario de madera	Pista 2	
Esc. 34 Ext. Cementerio fachada osario. Día		Plano medio a rótulo de osario	Pista 2	
Esc. 35 Ext. Cementerio osamentas niño. Día	P1	Plano medio a pequeños huesos puestos en un mantel blanco.	Pista 2	Audio Benancio: ...unos niñitos que estamos...
	P2	Plano cerrado a mano con pequeños huesos en la palma	Pista 2	cambiandoles sus paños para que ellos también en esas fechas esten limpiicos sus ropas...
	P3	Plano medio a huesos acomodados en el osario	Pista 2	para esperar el 2 de noviembre los fieles Difuntos. Toda su familia se siente contento, satisfecho...
Esc. 36 Ext. Pasillo cementerio. Día		Plano medio a pasillo de cementerio. Vemos al fondo un osario	Pista 2	contento porque saben...
Esc. 37 Ext. Osario cementerio. Día		Plano medio a osario.	Pista 2	sus obligaciones. Ya se sienten tranquilos sus mentes ya se cambian...
Ext. 38 Ext. Crucifijo cementerio. Día		Plano cerrado a crucifijo de concreto	Pista 2	sus mantas.
Esc. 39 Ext. Cementerio fachada osario. Día		Plano medio a rótulo de virgen caricaturizada en osario	Pista 2	
Et. 40. Ext. Osario cementerio. Día		Plano medio a osario de madera solitario	Pista 2	
Esc. 41. Ext. Cementerio. Día		Plano medio a esculturas a lo alto del cementerio.	Pista 2	Audio Oswaldo: pues...
Esc. 42 Ext. Cementerio Pasillo 2. Día	P1	Plano cerrado a manos limpiando con una toalla un pedazo de hueso	Pista 2	ahorita, terminar con la limpieza, acomodarlo nuevamente aquí dentro del osario, y este...
	P2	Plano medio a Oswaldo y los restos corpóreos en el piso. Vemos la parte baja de alguien en un costado.	Pista 2	ponerle sus flores, su veladora, y aquí mi abuelita pues está, este... está ella está aquí sentada pero ella nomás está
	P3	Plano medio de abuela viendo los restos de su esposo	Pista 2	se podría pensando de forma silenciosa o...

	P4	Plano cerrado al rostro de la abuela de Oswaldo	Pista 2	esta pensando mil cosas. Y ella aquí hay momentos en que derrepente se pone a llorar. Son sentimientos que ella tiene...
	P5	Plano cerrado al rostro de Oswaldo mientras platica con Entrevistado	Pista 2	Y ella, particularmente es la más insistente que se haga esto, pues fue su esposo.
	P6	Plano cerrado a la abuela de Oswaldo	Pista 2	
Esc. 43 Ext. Cementerio. Pasillo central. Día-noche		Plano medio de pasillo central de cementerio. Recorrido	Pista 2	

		Plano medio de pasillo central recorriendo el cementerio de noche	Pista 2	Audio Oswaldo: Agradecer de alguna manera todo lo bueno o malo que se recibió.
Esc. 44 Ext. Cementerio. Noche	P1	Plano cerrado a hormigas caminando por la pared	Pista 2	
	P2	Plano cerrado a hormigas caminando por la pared cargando un pedazo de hueso	Pista 2	Audio Oswaldo: Nos vamos haciendo polvo
Esc. 45 Ext. Cementerio osario. Noche	P1	Plano medio a osario con una veladora encendida. Apenas ilumina una parte del "vestido"	Pista 2	
	P2	Plano cerrado a osario con veladora, se vislumbra un cráneo	Pista 2	
Esc. 46 Ext. Cementerio osario. Noche		Plano medio a osario con dos urnas iluminadas	Pista 2	Audio Oswaldo: Uno pues va adoptando esas costumbres, esas tradiciones
Esc. 47 Ext. Cementerio Osario. Noche		Plano cerrado a osario iluminado solo por la mitad	Pista 2	esa cultura que nuestros antepasados ya...
Esc. 48 Ext. Cementerio. Noche		Plano abierto al cementerio, vemos de fondo la escultura de un ángel	Pista 2	ya traían.
Esc. 50 Ext. Cementerio Osario. Noche		Plano cerrado a osario con flores en primer plano	Pista 2	
Esc. 51 Ext. Cementerio osario. Noche		Plano medio a osario con tres urnas. Son iluminadas verticalmente	Pista 2	Audio Oswaldo: Es una tradición de la región... de la cultura que aquí el pueblo tiene, y más que nada
Esc. 52 Ext. Cementerio. Noche		Plano medio recorridio por los osarios. Vemos múltiples urnas con cráneos en su interior	Pista 2	como es una festividad para los fieles difuntos que se hace cada año, es una fiesta para ellos. La gente tiene arraigado... desde hace muchos años adoptó la costumbre de venir...
Esc. 53 Ext. Cementerio osario. Noche		Plano medio de osario con dos urnas	Pista 2	a arreglarlos a limpiarlos, como si los estuvieran bañando, y vestirlos...
Esc. 54 Ext. Cementerio osario. Noche		Plano medio con urna, y vemos a detalle el "vestido" que lo adorna; flores naranjas bordadas	Pista 2	lo que le llaman vestir es cambiarle el mantel por el que le pusieron cuando lo sacaron...
Esc. 55 Ext. Cementerio. Noche		Plano medio de escultura en forma de arco, iluminada	Pista 2	ahorita lo cambian por uno nuevo.
Esc. 56 Ext. Cementerio. Noche		Plano medio de ángel iluminado	Pista 2	
Esc. 57 Ext. Cementerio. Noche		Plano cerrado a veladora	Pista 2	

Esc. 58 Ext. Calle principal. Noche	P1	Plano cerrado a rostro de niña pintada de calavera	Pista 2. Entrada de Pista 3	
	P2	Plano medio a gente (altura de pies) danzando	Pista 3	
	P3	Plano medio a músicos tocando instrumentos	Pista 3	Audio Músico: Es la tradición de los muertos, de que los muertos están con nosotros. Y apartir del 30 de octubre
	P4	Plano medio a danzante con una escultura de metate en la cabeza	Pista 3	los muertos ya los soltaron, y se vuelven hasta el 30 de noviembre. O sea, que este mes es su mes de ellos.
	P5	Insert a pies danzando, termina en dolly inferior a superior de chica con vestido	Pista 3	
	P6	Back medium shot de danzantes	Pista 3	Audio Humberto: Sí, lo reconocemos...
	P7	Close up a cabeza de cochino mientras danza	Pista 3	es una tradición como el día de los padres, de los abuelos, de las madres. Hoy...
	P8	Medium shot a danzantes	Pista 3	es el día de los difuntos, se festeja también...
	P9	Close up a danzante con cara pintada de calavera	Pista 3	es muy bonito.
	P10	Medium shot a niñas con vestido yucateco y cara pintada	Pista 3	
	P11	Close up 3/4 a joven con la cara pintada	Pista 3	
	P12	Medium shot 3/4 a personas que entran y salen de cuadro	Pista 3	



	P13	Long shot Frontal a danzantes	Pista 3	
	P14	Close up Perfil a danzante bebiendo cerveza	Pista 3	
	P15	Medium shot 3/4 a danzantes	Pista 3	
	P16	Back medium shot de danzantes	Pista 3	
	P17	Medium shot a niñas con vestido yucateco a contra luz	Pista 3	
	P18	Medium shot Frontal a danzante principal de jarana, termina en Paneo a la derecha	Pista 3	
Esc. 59 Ext. Panteón. Día		Long shot a panteón desde avenida	Sonidos matutinos de pájaros	
Esc. 60 Ext. Mercado. Día		Medium shot con paneo a la izquierda, siguiendo a una persona de la tercera edad	Sonidos matutinos de pájaros	

## TRATAMIENTO DEL PROYECTO.

El principal objetivo del proyecto *Relatos Peninsulares* es retratar la cultura endémica del sureste mexicano a través de historias contadas por sus habitantes; tradiciones y prácticas muchas veces desconocida para el resto del país.

En el capítulo anterior se describen algunas de las categorías del documental planteadas por Bill Nichols: observacional, participativo, reflexivo, expresivo, poético y expositivo. No obstante, hay que recordar, que pese a que existen estos subgéneros del documental, no existen las categorías puras; hay híbridos.

Para el caso de Pomuch (primera entrega del proyecto), se plantea un documental de carácter observacional: donde las entrevistas brindan la sensación al espectador de estar “presente en el momento que se narra la historia, el cual se convierte también en cómplice de la tradición; un testigo.

Es observacional sólo en la búsqueda de la naturalidad y en la posición del director respecto a la película: se inmiscuye más en la entrevista y el acontecimiento, a diferencia de otros documentales donde su participación requiere estar casi por completo detrás de cámara. Ha sido reconocido en el ámbito de la Antropología, por el desarrollo de su contenido y el retrato de la tradición del pueblo. Como se mencionó en el apartado de cine etnográfico, el fin

de este documental en particular fue dar a conocer la práctica maya aún vigente; reconociendo el sincretismo y las diversas prácticas culturales que se desenvuelven en el sureste del país.

## DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.

### Ubicación.

El pueblo de Pomuch se ubica en la zona norte del estado de Campeche (véase imagen 3.2).

Se encuentra en el llamado Camino Real<sup>35</sup> entre San Francisco, Campeche y Mérida, en la localidad de Hecelchakán.



Figura 3.2 Ubicación de Pomuch, Campeche en mapa de México

El nombre «Camino Real» deriva de la visita de la emperatriz Carlota hacia finales del siglo XIX a la ciudad de Mérida, Yucatán (fundada por Francisco de Montejo en 1542), en donde para visitar el estado campechano, había que tomar ese único camino accesible para el carruaje (véase imagen 3.4).

La ruta fue construida por necesidades comerciales realizadas entre ambos estados. Actualmente ha dejado de ser su principal ruta de conexión; sin embargo, sigue funcionando como camino a las pequeñas poblaciones existentes.

---

<sup>35</sup> El Camino Real es un emblema de unión entre los dos estados: Campeche y Mérida. Fue el primer «camino» construido por los españoles para conectar a ambos estados.

En estos rumbos encontramos al municipio de Hecelchakán, el cual está conformado por 24 localidades, de entre ellas Pomuch.

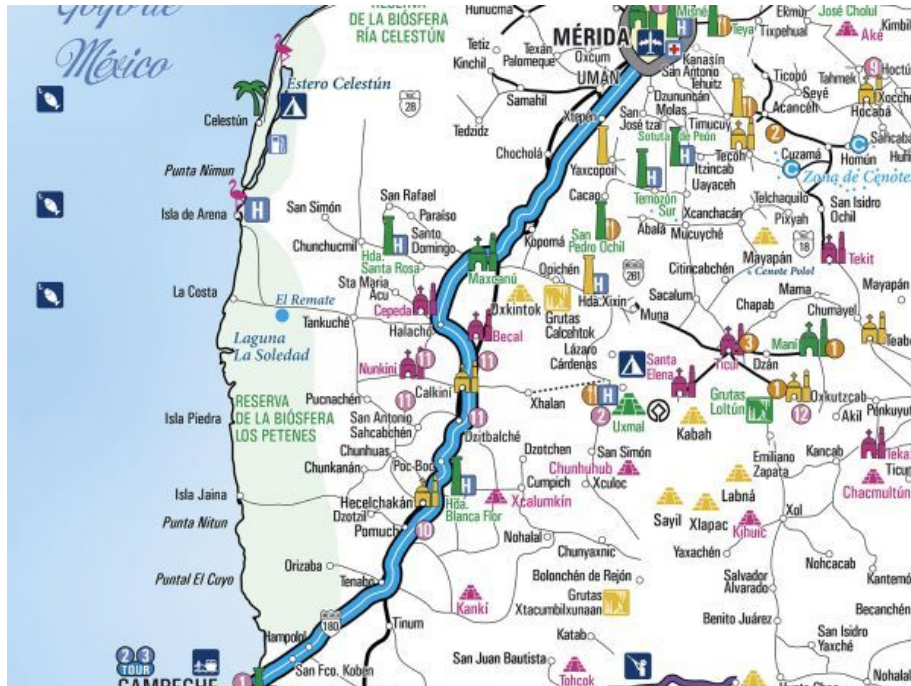


Figura 3.3 Mapa de la ruta Camino Real, en el estado de Yucatán y Campeche.

Día de Muertos en Campeche; el Hanal Pixán.

La celebración a los Muertos se construye como un símbolo de representación para el mundo; la forma en que se llevan a cabo distintas tradiciones para su reconocimiento y «fiesta» son fuente de curiosidad y *morbo* para turistas y extranjeros, como el caso del ritual llevado a cabo en Pomuch, Campeche.

El Hanal Pixán es una celebración con ascendencia maya, que conmemora a la muerte y sus fallecidos. El ritual denota un sincretismo cultural asociado con los ciclos agrícolas, donde la preparación de los alimentos es la representación de los rituales realizados en la muerte y las prácticas religiosas.

Es una celebración que alberga un numerosos significados y símbolos, siendo el recuerdo y la memoria los de más peso. A través del festejo, se «trae a la vida» el ser amado que ha partido, y se reconoce la muerte con el proceso de limpieza, para las almas que vuelven a su tan esperada visita anual.

Rememorar la vida desde la vivencia de la muerte ha sido un símbolo persistente en la cultura Mesoamericana, evocando siempre su relación estrecha para la estabilidad del universo.

En Pomuch, la celebración del Hanal Pixán es una oportunidad de práctica para las tradiciones que se han ido perdiendo por cuestiones 1) del inevitable arribo de turistas que ha sesgado la intimidad familiar durante el ritual, por lo cual las generaciones más jóvenes no quieren ser partícipes, eligiendo la cremación o la sepultura habitual; 2) las causas urbanas y capitalistas que alteran el orden de la producción y reproducción de las celebraciones, como el caso de la elaboración del *pibipollo* (que se explicará más adelante) o la situación actual de la población, donde los hablantes “maya” solo se ubican entre los más longevos, y sus descendientes de entre los 25 y 40 años no lo practican o aprendieron.

Símbolos y significados.

La muerte tiene una asociación con la cosecha agrícola de cada año; el Hanal Pixán se reproduce con la llegada de la última lluvia de octubre, con la cual se marca el término de la cosecha del maíz criollo, y permite la elaboración de la comida para las «almas que retornan».

*La creación del mundo y del hombre del maíz aparece ejemplificada en el Popol Vuh (...)* el maíz representaba la carne con que fue hecho el ser humano. Era la materia de

*la creación (...) hasta llegar al grado de hacerlo una divinidad.* (Hernández, Rea, Rodríguez, 2014 p. 14)

La comida tiene una significación simbólica en toda la celebración, incluso la palabra misma traducida al español; *Hanal* que significa «comida» y *Pixán* «alma», que significa entonces «comida de las almas». Uno de los resultados de esa significación es la elaboración de un producto que solo se prepara para la *celebración a los muertos: el pibipollo*.

El «pibipollo» es un platillo típico de la Península de Yucatán que se elabora únicamente durante la *celebración a los muertos* –festejo que se lleva a cabo durante todo el mes de octubre, siendo las fechas más importante 31 de octubre, y 1 y 2 de noviembre–.

Su elaboración alude a la forma del ritual antiguo donde los huesos eran extraídos desde la tierra en que fue depositado el individuo a descansar. Actualmente la exhumación se lleva a cabo desde la caja en la que fue sepultado, y los huesos son depositados en urnas que reposan en un osario. La preservación de la memoria construida a partir de recuerdos de los difuntos, resultan en construcciones culturales e ideológicas para el pueblo de Pomuch.

#### JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.

Para iniciar la justificación de Pomuch, habría que empezar por retomar los objetivos particulares de Relatos Peninsulares. Este proyecto surge por la necesidad natural de contar una historia; aquellas historias que nos identifican y nos hacen únicos, fue el impulso de este proyecto.

A principios de 2015 tuve la oportunidad de viajar 1300km de la Ciudad de México. Arribé al estado que colinda con Campeche y Quintana Roo, y desemboca en el caribe mexicano: el estado de Yucatán.

Bastaron unos cuantos días para entender que era una *extranjera* dentro de mi propio país. Español era nuestra lengua, pero aún con ello –muchas veces–, no nos entendimos. Nuestras costumbres eran una constante de choque ideológico; nuestro observar un debate que siempre debía concluir en un «empate». Esa brecha inexplicable fue el parteaguas del proyecto.

Empezó como empieza cualquier otro: por una inquietud. Enfrentar mi percepción del mundo y de lo que consideré –la mayor parte de mi vida– como mi país.

El primer objetivo era retratar lo que me rodeaba, como un medio de conocimiento hacia el Otro<sup>36</sup>, para así intentar disminuir aquella brecha que sentí, muchas veces, de dimensiones exorbitantes.

En *Relatos Peninsulares* cada documental se desenvuelve a través de un relato; una historia que refleja tradiciones, costumbres, oficios, o leyendas donde cada uno represente un estado de [lo que fue] la Península de Yucatán, quedando Pomuch como representante de Campeche; Polo Norte Panadería<sup>37</sup>, de Yucatán; y una historia de vida (aún por definirse) de Quintana Roo.

#### TRATAMIENTO VISUAL Y SONORO.

Para la primera entrega del proyecto, se plantea un tratamiento visual y sonoro que erradique “las primeras ideas” que generan las imágenes del cementerio. Lo anterior se llevará a cabo gracias al tratamiento visual, pero sobre todo el sonoro.

---

<sup>36</sup> Término técnico utilizado en la Filosofía, el Psicoanálisis y la Antropología. El Otro es también conocido como «alteridad». Es una idea opuesta a la identidad y se intenta referir, a aquello que es “otro” frente a la idea de ser considerado algo. El Otro, considerado siempre como algo diferente, alude a otro individuo más que a uno mismo.

<sup>37</sup> Es el segundo corto documental de *Relatos Peninsulares* y representa al estado de Yucatán. Se construye a partir de la cultura que existe en el estado alrededor del pan. A diferencia del centro –específicamente hablando de la zona metropolitana y CDMX– este tiene un peso mucho más dominante que la tortilla a la hora de «servir la mesa». Pese a que una gran parte del menú de platillos típicos yucatecos tienen de base el maíz, es el pan el que predomina en la cotidianidad de los habitantes del Estado. Polo Norte Panadería, es la representación de este desarrollo cultural, retratando también a una de las pocas panaderías tradicionales, donde la mano del hombre aún es la fuerza de trabajo para su realización.

Imagen.

La imagen se retratará en colores cálidos y áridos, como es a primera vista Pomuch –en la época en que se rodó el proyecto–, y en la post producción se trabajarán la gama tonal. Para las secuencias nocturnas, se eligió una iluminación directa acentuada con un filtro naranja y un difusor. Existen dos secuencias dentro de las tomas nocturnas: la danza y el cementerio (con sus múltiples recursos).

El cementerio y todos los elementos que lo conforman, se iluminarán en forma directa para crear sombras profundas; la propuesta de luz se dirigirá con series de movimientos para desarrollar un dinamismo dentro de las tomas, y evitar que –por rigidez natural de este escenario–, el montaje se perciba repetitivo. (Véase Imagen 3.1)

Los planos frontales predominarán en el proyecto, así como subjetivas para retratar algunos caminos. En el caso de las entrevistas, se desarrollarán de manera «natural» en el cementerio, es decir, no existirán escenarios predispuestos para su desarrollo de la misma, ni tampoco diálogos fuera de la actividad de limpieza en el cementerio (con excepción de los que participan en la Danza).

Audio.

1) Entrevistas: Las entrevistas se producirán durante la limpieza, esto con el fin de no romper con la naturalidad del ritual.

2) Sonido directo: Se grabará todo el entorno del cementerio y las actividades que se van realizando: fricción del cepillo, manejo de osamentas, limpieza de urnas, naturaleza circundante, entre otras.

En el caso de las tomas nocturnas, en especial la danza, no habrá sonido directo. En la edición se montarán imágenes con el audio que se usa para la danza.

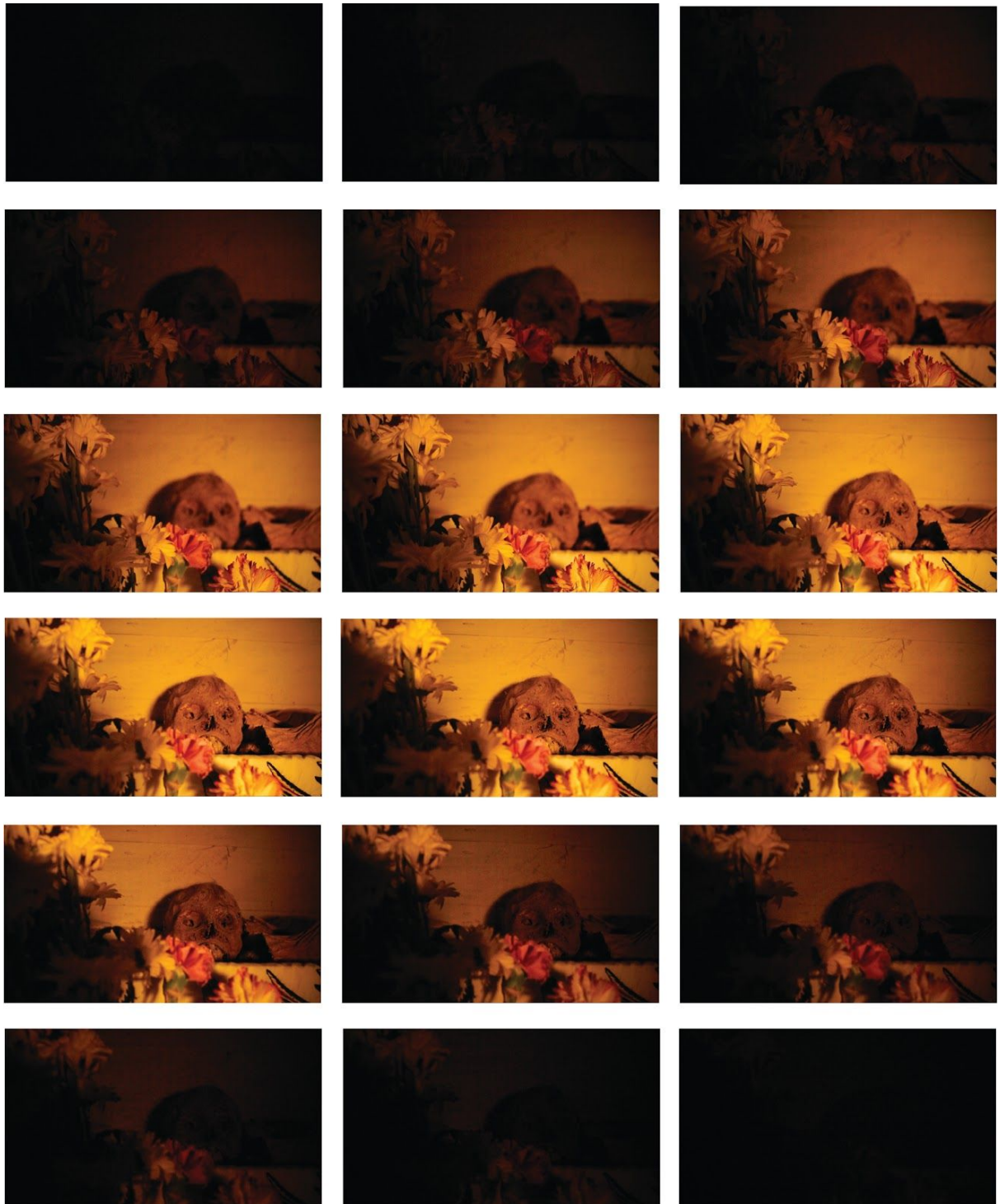


Imagen 3.5 Pruebas de iluminación en nicho de cementerio. Pomuch Parte I

3) Música: La música es una parte fundamental en el desarrollo del proyecto.

Como se abordó en el capítulo 2, el sonido es fundamental en cuanto a la recepción



del argumento que plantea el director. Para Pomuch, la música será un acompañante en, por lo menos, la mitad de la narración.

Las decisiones sonoras del documental surgen a partir de la experiencia personal del director, y los objetivos para este primer proyecto se plantean desde la primer mirada como espectador de la tradición y el ambiente de la población en esa época específica del año: el Hanal Pixán. Es una época de remembranza hacia la vida del que “se ha adelantado en el camino”. Pese a que, para el que recuerda pueda surgir la tristeza de la ausencia, este festejo es la conmemoración de la vida a través de la muerte, construyendo a este último como fuente de aprendizaje.

En la búsqueda de una una composición sonora que no aludiera a lo fúnebre, surge la inspiración a través de diversos grupos de música minimalista –dentro de los cuales podemos mencionar a Sigur Rós y a Aphex Twin–, donde sus elementos principales son el uso de sintetizadores, disklavier<sup>38</sup> e instrumentos de viento.

La creación musical estuvo a cargo de Adriana Mangas y Rodolfo Aguilar, y las pistas se dividieron en dos categorías: introductoria y cierre, y clímax del documental.

La pista introductoria debía ser de corta duración (1:30 min aprox.) y sería compuesta a partir de dos instrumentos: piano y armónica, predominando esta última para lograr acentuar, a través de su compás, el ritmo cotidiano de la población. La segunda pista a cargo de musicalizar la transición de tiempo y clímax, se logra a través de guitarras eléctricas manipuladas con sintetizadores, creando una escena contemplativa para descartar la

---

<sup>38</sup> Piano acústico equipado con sensores electrónicos para la grabación, así como solenoides electromecánicos para su reproducción. Los sensores registran los movimientos de las teclas, martillos y pedales durante una actuación, y el sistema guarda los datos de la interpretación como un archivo MIDI estándar (SMF). En la reproducción, los solenoides mueven las teclas y los pedales y, por lo tanto, reproducen la interpretación original.

percepción «morbo» que podría suscitarse en entre los espectadores (por su construcción ideológica y cultural).

En el caso de la danza, por cuestiones técnicas, se resuelve su musicalización con el uso de la pista de estudio de la jarana yucateca «La Danza del Cochino».

#### PROPUESTA DE PROTAGONISTAS.

*Sr. Jaime Oswaldo Chi.*

Nacido en Pomuch, Campeche, es uno de los más jóvenes de la selección de entrevistados. Tiene 35 años, y este año (2015) es la primera limpieza que realiza a un familiar: su abuelo. El abuelo de Jaime murió hace tres años, y ha sido exhumado como la tradición lo marca para que se le realice la primera limpieza por parte de la festividad del Hanal Pixán. La abuela de Jaime aún vive, y lo acompaña al ritual (véase imagen 3.6).

*Sr. José William.*

Edad: 52 años. También nacido en Pomuch, y aún residente, José ha hecho la limpieza de sus familiares desde que tenía 12 años. Cada año arriba al panteón para limpiar a su bisabuela, abuelos y uno de sus hijos. Es uno de los defensores de la tradición, y de los que intentan respetar el Hanal Pixán original, sin aceptar resignificaciones por las nuevas generaciones (véase imagen 3.7).

*Sr. Humberto Chi.*

Ha vivido siempre en Pomuch. Cuenta con 75 años y es un vendedor de *yuca* los fines de semana. Practica la religión del cristianismo, lo cual lo imposibilita a practicar las tradiciones de su pueblo; sin embargo, no está en contra de los que la practican y la representan (véase imagen 3.8).

*Sr. Benancio Tuu Xic.*

Edad: 55 años. Nacido en Campeche, Campeche, fue llevado a Pomuch en la pre-adolescencia por su tío, y aprendió el oficio de sepulturero gracias al que laboraba en el cementerio. Al fallecer su familiar, se queda con el puesto, y ha sido el sepulturero de Pomuch desde entonces; lleva 18 años de servicio en Pomuch (véase imagen 3.9).

*Sra. Reina Alicia Frasbos.*

Edad: 46 años. Mujer residente de Pomuch. Fue sobrina de una rezadora del pueblo, y en la actualidad es una de las responsables de cuidar la limpieza anual de sus familiares, así como la disposición de recursos para los adornos del año. Ella no lleva a cabo la limpieza (contrata a Benancio), pero está presente en el ritual junto a sus familiares (véase imagen 3.10).



Imagen 3.6 Jaime Oswaldo y su abuela de pie frente al nicho de su abuelo fallecido.



Imagen 3.7 José William en limpieza de osamentas.



Imagen 3.9 Benancio Tuu Xic sosteniendo el osario de un niño que le fue encargado.





Imagen 3.8 Humberto Chi en su triciclo donde vende Yuca.



Imagen 3.10 Reina Alicia y familiares con los restos de su abuela.

## PROPUESTA DE LOCACIONES.

La comunidad de Pomuch es muy pequeña, y sus escenarios más importantes son: el ayuntamiento, la iglesia, el centro (plaza con kiosco, y explanada), el mercado y el cementerio.

Todas las locaciones están unidas por la calle principal del pueblo, donde su extremo más alejado del centro es el cementerio (un kilómetro de distancia aprox.) En esta misma calle encontramos la explanada y el mercado, convirtiendo a esta calle en uno de los caminos principales, por ello, es uno de los pocos caminos que se encuentran pavimentados.

*Ayuntamiento y plaza central.* (véase imagen 3.11)

Se encuentra, como la mayoría, en el centro del pueblo. En la parte frontal de este se realizan actividades y festividades. Para el caso del Hanal Pixán, las actividades terminan en su plaza.

*Iglesia de la Purísima Concepción.*(véase imagen 3.12)

Está situada en la plaza principal de Pomuch. Fue construida alrededor de año 1636, y fue hecha a base de piedra, madera y ladrillo.

*Mercado Municipal.* (véase imagen 3.13)

Se sitúa entre la plaza principal y el cementerio. Es acreedor al comercio mayorista del poblado, y su comercio es vasto en productos de canasta básica y comercios variados.

*Avenida Principal: Calle 12.* (véase imagen 3.14)

Es la calle principal del pueblo. Conecta a la plaza central, mercado, y cementerio. Sobre esta se desarrolla la mayoría del comercio local. La festividad del Hanal Pixán concluye con una danza que recorre toda la avenida hasta el Ayuntamiento.

*Cementerio.* (véase imagen 3.15)

Es el escenario más importante del documental. Está ubicado al final de la avenida principal,



y es un emblema del pueblo para llevar a cabo su tradición. Aquí se encuentran las urnas con las osamentas de los fallecidos del pueblo.



Imagen 3.11 Fotograma de Ayuntamiento de Pomuch, Camp.



Imagen 3.11.1 Fotograma de la Plaza central de Pomuch, Camp.





Imagen 3.12 Fotograma de la Iglesia de Pomuch, Camp. vista desde calle principal



Imagen 3.13 Fotograma del interior del Mercado Municipal.





Imagen 3.13.1 Floristas al interior del Mercado de Pomuch, Camp.



Imagen 3.14 Fotograma de calle principal de Pomuch, Camp.



Imagen 3.14.1 Fotograma de carnicería sobre calle principal de Pomuch.



Imagen 3.15 Fotograma de cementerio de Pomuch, Camp.





Imagen 3.15.1 Fotograma de osarios del cementerio de Pomuch, Camp.

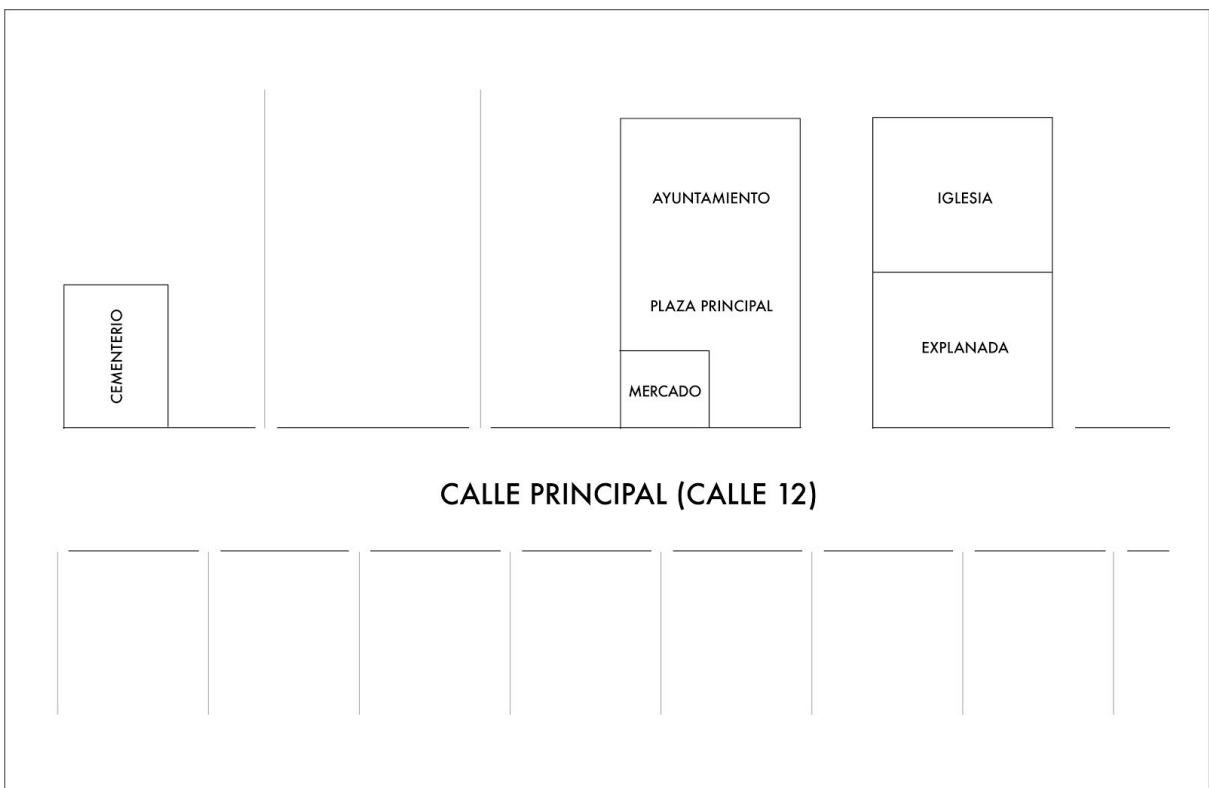


Imagen 3.16 Ubicación de locaciones en Pomuch

RUTA CRÍTICA O PLAN DE TRABAJO (Tabla 4.1)

TABLA 4.1 - RUTA CRÍTICA "POMUCH. RELATOS PENINSULARES I"																																					
ACTIVIDADES	SEMANAS PERIODO ( 2016 - 2017 )																																				
	SEPTIEMBRE				OCTUBRE				NOVIEMBRE				DICIEMBRE				ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	
<b>1 GUIÓN Y CARPETA</b>																																					
Investigación	■																																				
Escaleta				■																																	
Desarrollo de Carpeta (Guion)				■																																	
Scouting y Confirmación de personajes				■																																	
<b>2 PREPRODUCCIÓN</b>																																					
Permisos y aseguramiento de locaciones					■																																
Firma de cartas compromiso				■																																	
Compra de suministros (expandables)				■																																	
Renta de Equipo				■																																	
<b>3 RODAJE</b>																																					
Levantamiento de entrevistas									■																												
Levantamiento visual y sonoro									■																												

<b>4 POST PRODUCCIÓN IMAGEN</b>																																				
Calificación material												■																								
Armado de primer corte																		■																		
Ediciones hasta corte final																						■														
Corrección de color																									■											
<b>5 MÚSICA ORIGINAL</b>																																				
Composición																											■									
Ensayos y grabación																											■									
<b>6 POST-PRODUCCIÓN SONIDO</b>																																				
Diseño sonoro																															■					
Mezcla Estéreo																															■					
<b>7 MASTER</b>																																				
Diseño de video																																	■			
Diseño gráfico para publicidad																																	■			
Entrega Master																																	■		■	

PRESUPUESTO. (Tabla 4.2)

Tabla 4.2 - PRESUPUESTO DOCUMENTAL "POMUCH. RELATOS PENINSULARES I"							
PRODUCTOR: NY-Yesenia Novoa			GUIÓN: Yesenia Novoa Rodríguez, Isay Galicia				
DIRECTOR: Yesenia Novoa			POSTPRODUCTOR: Yesenia Novoa Rodríguez				
FOTOGRAFIA: Yesenia Novoa							
#	CONCEPTO	UNIDAD	TIPO	SUBTOTAL	TOTAL	IVA	TOTAL
1001	DESARROLLO DEL PROYECTO						
	ESCALETA	1		1.000,00	1.000,00	1.160,00	
	DERECHOS (REGISTRO DE AUTORES)	1		260	260	301,6	
	INVESTIGACIÓN			1.000,00	1.000,00	1.160,00	
					2.260,00		2.621,60
1002	SCOUTING						
	GASOLINA	1 1/2	TANQUE	1.000,00	1.000,00	1.160,00	
	PASAJES INTERNOS	3	VIAJES	300	900	1044	
	BATERIAS/ PILAS PARA CAMARAS	3		1.000,00	1.000,00	1.160,00	
					2.900,00		3.364,00



## REFLEXIONES ARTÍSTICAS Y PERSONALES DEL PROYECTO.

Pomuch inicio, como ya se ha expresado, por la curiosidad de retratar lo que había estado invisible durante mi desarrollo en el centro del país. Vivir en otro estado lejos de las estructuras conocidas, me brindó la posibilidad de llevar a cabo un proyecto que no solo serviría como medio de conocimiento, sino que en su construcción –desde la idea general– me regalaría la amplitud en mi panorama de lo que reconozco como mi país.

La producción de este primer proyecto, se construye un poco fuera de la metodología para elaborar una carpeta para convocatorias de apoyo a la producción<sup>39</sup>. Uno de los principales factores fue el tiempo.

Pese a que Relatos Peninsulares ya era una idea concreta y se contaban con objetivos puntuales, no había encontrado un tema que considerara cumpliera con lo que quería retratar hasta que tuve la charla con aquel marchante en el centro de Mérida<sup>40</sup>.

Mi llegada a Pomuch fue tan solo dos días después de esa conversación, lo que provocó tener que ir investigando y produciendo *sobre la marcha*; era aprovechar el momento, de lo contrario, habría que esperar hasta el siguiente año para poderlo llevar a cabo. Fue gracias a mi formación de diseñadora que se pudieron resolver las inminencias que se presentaban durante el rodaje. La capacidad de sintetizar información para la resolución efectiva a las necesidades que se presentaron, fueron fundamentales.

Con la premura del *scouting* realizado desde el momento de nuestro arribo, se tomaron decisiones de escenarios, composición de imagen e iluminación para la generación de ambientes. Para ese momento sabíamos que en el cementerio se realizaban ya los últimos cambios de “vestido”, y que por la noche habría un festejo.

---

<sup>39</sup> Convocatorias como las de IMCINE, FONCA, entre otras.

<sup>40</sup> Anécdota que puede consultarse en el anexo de esta investigación.

Al llegar al cementerio, la distribución no era como la de un panteón habitual: los pasillos eran sumamente angostos, con lo que el manejo de un tripié resultaba tortuoso e ineficiente; las osamentas no estaban en lo profundo del osario, la mayoría se exponían casi al borde del muro de concreto; el espacio de la limpieza eran los pasillos, por lo que había que tomar camino tratando de no profanar nada; y por supuesto, las familias estaban en un proceso íntimo.

Todo lo que se había pronosticado, que no había sido posible de ver previamente en un *scouting* (más profundo) se tenía que desarticular y reestructurar en función del escenario que teníamos y de lo que era posible lograr con el equipo técnico –y humano– con el que contábamos.

Durante las entrevistas la composición fotográfica se resolvía, pues con anticipación le solicitamos a los familiares no se detuvieran para brindárnosla. Era significativo para mí respetar el espacio y la tradición; el proyecto era importante, pero lo era aún más el respeto a la memoria de las familias y su intimidad.

Después de recolectar el material de la tarde (y el más relevante en cuanto a contenido), di paso a la revisión y primera selección del material de audio. Las entrevistas eran una pieza clave en el desarrollo de la estructura del documental ya que se había planteado desarrollar una pieza expositiva, donde las historias a través de las voces de los familiares fuesen la guía hacia el entendimiento de los futuros espectadores.

Para mí, no hay mejor forma del conocimiento de lo ajeno, que leído a través de la voz y la imagen del que precede la ceremonia.

Las decisiones de composición para la noche se resolvieron con algunos bocetos previos de iluminación. El diseñador tiene como herramienta de trabajo el color, y conoce la diversidad que en él puede existir, incluyendo los significados de su aplicación. Su aplicación

depende también del contexto cultural en el que se desarrolla (como se describe en secciones pasadas), y la elección de estos (en pantalla) resulta en el buen entender del mensaje.

*Debido a la bidimensionalidad del mensaje, el diseño debe de aprovechar que los colores cálidos son salientes, es decir, parecen ubicarse más cerca, y que los fríos son entrantes, parecen estar más distantes (...) a los que se les ha añadido el negro son más pesados, y dan por ello la impresión de estar anclados más a la base de la pantalla que los que tienen blanco en su composición y parecen ser más livianos o volátiles. (Zavala, 2008, p.20)*

Las elecciones en color e iluminación para Pomuch, fueron resueltas de esa forma por dos razones: la primera, aunque caiga en la obviedad, fue lograr la suficiente iluminación en un espacio tan oscuro como lo era el cementerio. Lo único que nos apartaba de una casi penumbra era la luz parpadeante de las veladoras en los nichos, así que había que resolver en un espacio angosto y sin posibilidades eléctricas cercanas, la luz suficiente para la cámara, la cual concluyó en luz directa acompañada de un filtro naranja (para imitar el color de las luces naturales de la escena) y un difusor.

La iluminación de la “Danza del Cochino” se resuelve casi de la misma forma. La organización del baile contaba con dos tipos de luz: una color blanco montada sobre un automóvil que precedía a los danzantes. La otra se trataba de las “luces largas” de un auto que avanzaba por detrás de todos los que acompañaron el festejo de la danza.

La segunda fue la selección del color, y como se ha mencionado, este es uno de los factores que permiten que el mensaje del director (o realizador) sea transmitido; la creación de ambientes para dar pie a la transmisión de emociones (por mencionar uno de los



resultados). En Pomuch, la idea era que el espectador se adentrara en la cotidianidad de la población. Esta idea se lograría gracias a 1) las entrevistas en *off* de las distintas familias, y 2) lograr la representación de la escena como la había percibido desde mi arribo.

La época de otoño tiene un aspecto árido en la población. El sol de mediodía reverbera en las calles y explanadas del centro, y pese a que los verdes en la periferia no están extintos, predomina la sensación calurosa y desértica.

La gama tonal de la población tiende a los amarillos y ocres en gradaciones pálidas. En la corrección de color del proyecto se matizan los amarillos nivelando los contrastes e intensificando los azules del ambiente.

La estructura narrativa fue compuesta desde la intención del mensaje del proyecto. El sincretismo de la población era evidente desde nuestro arribo: una cruz alta de madera se erigía en el centro de la plaza principal, teniendo detrás de ella la iglesia de la Purísima Concepción. Reconocer los símbolos de fe de la población nos abrió paso al reconocimiento tangible de su dualidad. Eran estos recursos de creencias los que darían pie a la construcción del contexto del pueblo y las creencias de sus habitantes.

## CONCLUSIONES.

Pomuch. Relatos Peninsulares I, terminó de editarse en junio de 2016. Un mes después es seleccionado para participar en el 4o Encuentro de Antropología Visual. Imágenes sin fronteras. Realizado por la Red de Antropología Visual en colaboración con la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), sede Ensenada, Baja California. Se presenta en la mesa “Ritualidades. Entre la tradición y la modernidad” en el mes de octubre del mismo año.

En marzo de 2017 es elegido para participar en el 2o Congreso Cultura en América Latina: prácticas, significados, cartografías y discusiones. Realizado por la misma

universidad pero sede Mexicali, Baja California. Se presenta en la mesa “Narrativas Audiovisuales en contextos culturales complejos II” y la ponencia se desarrolla a partir del ensayo *Memoria, estética y sonido en el desarrollo documental*, que alude al proyecto general «Relatos Peninsulares».

Conforma la sección oficial del IV Festival Cinemística, en Madrid, España. Se exhibe el 29 de noviembre de 2017, en el Ateneo de Madrid como parte de la muestra “Cinemística, Agua y Antropología”. En ese mismo mes, en la ciudad de México, participa el proyecto Relatos Peninsulares así como Pomuch, en la FILIJ (Feria de Libros Infantil y Juvenil) por parte del programa «Puntos de Encuentro», organizado por parte de la Red creativa de vinculación MUÉGANXS.

Para el año 2018 participa en la “Celebración a los Muertos” por parte del gobierno de la CDMX. Forma parte del programa “*Ninín*”, organizado por la Fábrica de Artes y Oficios (FARO)-Aragón. Así mismo es invitado a exponer en una de las ponencias organizadas para la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) sede Centro Histórico, como parte de esta misma celebración.

En los diversos puntos de encuentro en que se ha exhibido el proyecto, Pomuch ha recibido distintas comentarios en cuanto a su contenido y construcción. De las principales reacciones del público, no importando la región en donde se reproduzca ni la construcción profesional del que lo observa –dicho esto por los congresos de Antropología en los que se expuso–, son de desconcierto hacia la tradición de la limpieza.

Desafortunadamente el proyecto no ha podido ser mostrado en la población por circunstancias económicas. El término del documental, como se mencionó, fue en la ciudad de México meses después de haberse filmado y pese a que una de las ambiciones del proyecto era ser mostrado en la población donde se originó, no se ha podido llevar a cabo.

Actualmente se encuentra en preproducción la segunda entrega de Relatos Peninsulares:  
Panadería Polo Norte, en representación del estado de Yucatán, México.

DOCUMENTAL POMUCH. RELATOS PENINSULARES.

Link de consulta: <https://vimeo.com/yesenianovoa.com>

Proyecto: Pomuch. Relatos Peninsulares I

## ANÁLISIS Y CONCLUSIONES GENERALES.

La imagen se ha proliferado como un testigo ecuánime de la verdad. Si lo pensamos lingüísticamente, nos encontramos de inmediato con el dicho popular mexicano de “una imagen vale más que mil palabras”. Pareciera que esta se razona como una verdad absoluta (por encima de cualquier otra circunstancia) y concebirla no da pie a la duda; sin embargo, después de lo expuesto en esta investigación, es un planteamiento un tanto difícil de concernir.

Las percepciones desarrolladas por cada sujeto individualizan los significados, los cuales construyen realidades singulares que terminan muchas veces en resoluciones morales. Los seres humanos somos un organismo conformado por diversos elementos, los cuales nos constituyen como individuos multilaterales, y nuestro conocimiento interno depende del mundo exterior y viceversa. La unión de nuestros diversos componentes (psicológicos, biológicos y culturales) estructuran lo que conocemos como memoria.

Las imágenes aprendidas en el desarrollo son, con el tiempo, reconocidas como símbolos, y la articulación de cada una dentro de un contexto determinado, moldea la forma en que podemos percibir un mensaje.

A lo largo del tiempo, la imagen ha ido tomando fuerza en cuanto a la jerarquía en comunicación se trata. La tecnología ha reconstruido las bases del conocimiento donde el texto se ha posicionado como complemento –que por muchos siglos fue a la inversa ya que el contenido sustancial del tema a investigar se encontraba entre los párrafos del libro y la imagen se consolidaba como un apoyo del que se podía prescindir–.

La representación de la vida podría comprobarse a través de las cuevas de Altamira, donde a pesar de las hipótesis en cuanto a la búsqueda plástica por parte de los creadores, el principal objetivo de esos modelos era la representación del exterior. La adquisición de

conocimiento del mundo fuera de la cueva, era mediante la percepción del cazador (del «otro»).

En la actualidad la situación se torna compleja por el abarrotamiento de imágenes vagando en el mundo. Estas coinciden en lecturas de conocimientos generales de representámenes, las cuales pueden ser de carácter ideológico, religioso, político, informativo, comercial... todo depende de su fin comunicativo.

Con la llegada de Internet, la estructura en la adquisición de conocimiento trascendió para reestructurar los recursos informativos y posicionó a la imagen como el eje central de esta nueva comunicación mediática. En la antigüedad ésta se situaba como un complemento del texto del cual se podía prescindir.

Son las nuevas tecnologías las que promueven la ingesta de infinitas formas de información, las cuales alimentan a millones de personas alrededor del mundo desde una misma plataforma, lo que posiciona a la imagen como un recurso infalible en la comunicación global por prescindir de idiomas y lenguajes verbales. Su percepción tiene implicaciones de aprendizaje colectivo siempre implícitos en los referentes individuales por las formas de construcción de pensamiento, cultura, prácticas y tradiciones.

Toda la información visual que se presenta se interpreta a través de lo ya aprendido, donde lo que vemos se lee como un «efecto espejo», como el que demuestra René Magritte con su obra *Esto no es una pipa*; construye al objeto de la forma en que él lo concibe dadas sus referencias culturales, lo que implica ser una representación aprendida de lo que es una pipa, pero ¿esa representación de pipa es una pipa para un yaqui, un mursi, o un chamicuro? ¿para la tribu ju/'hoansi que retrató John Marshall? Quizá no. Las imágenes están cimentadas en la cultura del sujeto, si no es compartida con la representación pasa el proceso de asignación de significados propios.

Para el profesional del diseño, el trabajo de construcción de imágenes y la creación de estrategias comunicativas son cuestiones del día a día, en las que es necesario analizar las estructuras colectivas y los objetivos de comunicación para generar un mensaje efectivo.

Concluyendo que el diseñador se posiciona como *constructor* de signos. Es también en la producciones audiovisuales una de las áreas de oportunidad para el desarrollo de esta profesión.

Pese a que este documento se ha focalizado en las bases teóricas del diseño como los son fundamentos de distintas áreas sociales como la psicología y la antropología (muy puntuales), también ha mostrado los aportes en el área cinematográfica, específicamente en el proyecto que impulsó el desarrollo de esta investigación.

La posición del diseñador en las producciones audiovisuales se desarrolla dentro del cumplimiento de la semiosis, con lo que recurre a la creación de significados alrededor de un signo. A través de diversos recursos, como lo es la estructura, el color, la forma y línea, y la composición –elementos que se usan también en la producción gráfica– se desenvuelve como constructor de emociones a través de la dirección artística, como lo es el uso del color para la creación de atmósferas narrativas.

El cine surge como consecuencia de la insuficiencia del lenguaje tradicional y de la ambición de ver “todo el proceso” del movimiento y no solo una parte de él. La vida nunca es estática: el jabalí no permanecía fijo; los cazadores no se quedaban estupefactos ante su presa. La brecha entre el principio y el fin parecía imposible a ser representada, y mucho menos repetida.

Es con la imagen que nuestro pensamiento se desarrolla, y por ello se manifiesta como precursor de acción e interés social, primeros valores que tenían los documentales en sus inicios. Las características de descubrimiento de “nuevas culturas” dieron pie a que se

constituyera como una herramienta didáctica. Una asociación que permanece hasta el día de hoy y la limita.

A través de la imagen documental, se puede transmitir una historia que sostiene siempre un argumento; el argumento toma forma con los mundos que se construyen ante nuestros ojos; ojos que alimentan a un único cerebro; cerebro que se va construyendo en un solo individuo; individuo que crece en una única realidad. Es este entramado circunstancial el que sostiene lo que vemos en la pantalla. La historia es contada desde el mundo interno del que la cuenta y apreciada desde el otro que la percibe.

Es una herramienta versátil que puede utilizarse con distintos medios de representación, en donde la estructura narrativa tiene como eje la estructura semiótica perceiana, que para este caso sería: director-imagen-espectador. O sea, el cine es también un creador de signos al generar significados alrededor de las representaciones que constituye.

El documental particularmente sostiene a un mundo dentro de otro y el espectador se asoma a las emociones encontradas en la historia; temporalmente siente y vive a través de lo que ve, siempre dentro de la inevitable subjetividad del que lo construyó. Es por ello que la idea de creer que lo que vemos –en el documental– es la realidad de las cosas, es inaudito.

Si bien, tiene la sensibilidad de ser un medio de preservación a la memoria de las culturas –y la vida misma–, también tiene la parte del entendimiento subjetivo de lo que se retrata. Aquí recae la responsabilidad en contar «una historia», ya que mientras el espectador contempla recurre al aprendizaje adquirido de la imagen: “lo que se construye ante mis ojos es la realidad.”

Haciendo una reflexión de ellos, me es inevitable pensar en una de las pláticas de Chimamanda Ngozi Adichie, escritora, activista y dramaturga feminista nigeriana, que

expone los peligros del conocimiento de una sola historia. Catalogar una narración como la verdad absoluta es también cesgar el conocimiento hacia el entendimiento del “otro” y del mundo exterior.

Percibir el mundo es un hecho histórico-bio-psico-socio-cultural, donde por un lado se percibe el mundo, y por el otro las imágenes del mundo, que son signos de una singularidad semiótica.

En particular, el cine documental es una fuente de resistencia cultural. Pone en escena las tradiciones y modos de vida como medio de legitimación, dando pie al diálogo y la acción social para erradicar la monoculturalidad y sucumbir la alteridad. Con las constantes de cambios naturales en un grupo o individuo, si no existe el registro del hoy el futuro trasciende a un olvido inminente.

Con todo ello, habría que hacer una autoreflexión en nuestro consumo visual, y en la forma que adoptamos la ideología de alguien más como nuestra. Si bien es verdad que el documental tiene implicaciones para con la memoria, el rescate de tradiciones, la belleza de lo cotidiano, la articulación sonora y visual de lo rutinario, también contiene estructuras ideológica, políticas y de posición que se desarrollan a través del argumento sostenido en una de las tantas representaciones de la realidad.

Habría que hacer una autoreflexión en cuanto a la concepción del documental y los documentalistas respecto a lo que se proyecta en pantalla. La realidad no es posible conocerla así como no es posible determinar una “verdad absoluta”, pues la comprensión de las imágenes y del mundo exterior depende de los razonamientos históricos y culturales individuales.



## FUENTES DE CONSULTA.

- Ardévol, Elisenda, (1995) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica*. Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Aumont, Jacques. (2002). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Barnouw, Erik. (1996) *El documental: historia y estilos*, Barcelona: Gedisa.
- Breuil, H., & Obermaier, H., (1935) *Las cuevas de Altamira a Santillana del Mar*, Madrid: Guía de Turista.
- Calderón, Humberto. (2009) *Introducción al conocimiento de la imagen*, México: Siglo XXI Editores.
- Castanedo, Celedonio. (1997) *Terapia Gestalt. Enfoque centrado en el aquí y ahora*, Barcelona: Herder.
- Cuenca, Carlos. (1948) *Historia del Cine*, Madrid: Afrodiseo Aguado.
- Debray, Régis. (1994) *Vida y Muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Argentina: Paidós Ibérica España
- Deleuze, Guilles. (1978). *Cuatro lecciones sobre Kant*, junio 2017, de Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS Sitio web:  
<https://www.yumpu.com/es/document/view/34613528/cuatro-lecciones-sobre-kant-p-hilosophiac>
- Fandiño, Yolanda. (2014). *La Otredad y la discriminación de géneros*. Revista ADVOCATUS, 11 No. 23, 49 - 57.
- Flores, Carlos. (2007). *La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico?* . Revista Nueva Antropología, vol. XX, núm. 67, 65-87.
- Fernández, Pablo. (2004) *La sociedad mental*, España: Anthropos.
- García, Juana. (2014). *El empirismo y la filosofía hoy*. Revista Internacional de Filosofía, 19, 159-177.
- Giménez, Gilberto. (1999). *Territorio, cultura e identidades la región sociocultural. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* , Época II. Vol. V. No. 9, 25-57.
- Godoy, Carmen. (2007). *Memoria Visual de una nación la identidad revisitada*. Revista Chilena de Antropología visual, No. 9, 120-144.
- González, Luis. (1999). *Los fundamentos de la filosofía idealista alemana: Kant, Fichte, Schelling*. Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades, 69, 357-383. Recuperado el 12 de septiembre de 2018 de: <https://doi.org/10.5377/realidad.v0i69.4819>
- Gubern, Román. (1987) *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gil.
- Hernández P., Rea M., Rodríguez., (2014) *Hanal Pixán: limpieza de huesos, tradición única*. Revista Debate, 3 No. 5, 2-11.
- Hockings, Paul (1995) *Principles of Visual Anthropology*, Berlín: Mouton de Gruyer.
- INEGI. (2015). *Territorio de México*. junio 2018, de INEGI Sitio web:  
<http://cuentame.inegi.org.mx/>

- Kraus, Arnoldo. (2015) *Recordar a los difuntos*, México: Sexto Piso.
- Krotz, Esteban. (1994). *Las 5 falsedades de la cultura*. Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán, vol. 9 No.191, 31-36.
- . (1994) *Alteridad y pregunta antropológica* Revista Alteridades, vol. 4, No. 8, p. 5-11.
- Leone, Guillermo. (2012). *Leyes de la Gestalt*. agosto 2018, de Guillermo Leone Sitio web: <https://guillermoleone.com.ar/>
- Mc Phail, Elsie. (2013) *Desplazamientos de la imagen* México: Siglo XXI Editores.
- Mendoza, Carlos. (2016) *Avatares del documental contemporáneo* México: CUEC-UNAM.
- . (2017) *El guión para cine documental* México: UNAM.
- . (2015) *La invención de la verdad. Ensayos del cine documental*. México: CUEC-UNAM.
- Nichols, Bill. (1997) *La representación de la realidad*, España: Paidós.
- . (2005). *What to Do About Documentary Distortion? Toward a Code of Ethics*. julio 2017, de IDA. International Documentary Association Sitio web: [Documentary.org](http://documentary.org)
- Osuna, Aida. (2017). *El Chechén y el Chacá*,. marzo 2018, de E ter Magazine Sitio web: <http://etermagazine.com/universo/el-chechen-y-el-chaca/>
- Peirce, Charles. (1987) *Obra lógico-semiótica*, Madrid: Taurus.
- Pérez, Pau. (2007) *Resistencias contra el olvido*. España: Gedisa.
- Pérez, Ruy [elcolegionacionalmx] (2018, marzo 23) *Muerte parte de la vida. Pensar la muerte*. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=MD39yjxqYw](http://www.youtube.com/watch?v=MD39yjxqYw)
- Plantinga, Carl. (2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción* México: UNAM.
- Reed, Nelson *La guerra de castas de Yucatán*, México: Era.
- Romero, Óscar. (2006). *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*, julio 2017, de Conaculta Cuadernos No. 16 Sitio web: [www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos.php](http://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos.php)
- Roseras, Elena. (2010). *Cine documental o el tratamiento creativo de la realidad* . mayo 2017, de DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación Sitio web: <http://catalogo.artium.org/>
- Ruesga, Alejandro. (2015). *Un paseo por la cueva de Altamira*. octubre 2018, de El País Sitio web: [https://elpais.com/cultura/2015/04/17/actualidad/1429273326\\_399161.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/17/actualidad/1429273326_399161.html)
- Sartre, Jean-Paul. (1982) *Lo imaginario. Psicología, fenomenología de la imaginación*, Argentina: Losada.
- . (1948) *El existencialismo es un humanismo*, Argentina: Edhasa.
- Segovia de Arana, Jose. (2003). *Memoria y Olvido*. Revista Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de la Universidad de la Rioja, N° 80, 631-648.
- Shweder, Richard. (1991) *Thinking Through Cultures. Expeditions in Cultural Psychology* Estados Unidos: Harvard University, Massachusetts.
- Tosi, Virgilio. (1993) *El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica*, México: UNAM.
- Tracey, Grant, (s/f) *Man With a Movie Camera*. Images, Recuperado de [imagesjournal.com](http://imagesjournal.com)
- Tarkovsky, Andréi. (2005) *Esculpir el tiempo*. México: CUEC-UNAM.

- Vitale, Alejandra. (2002) *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*, Argentina: Eudeba.
- Vitta, Maurizio. (2003) *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones*, España: Paidós.
- Zavala, Héctor. (2008) *El diseño en el cine. Proyectos de dirección artística*, México: UNAM-CUEC.
- Zirión, A., Sorin H., Martínez, R., Vega, V., Palma, F., Luna, A., Chávez, H., Martínez, J. (2012) *John Marshall. Patrimonio documental de la humanidad*, México: Etnoscopio AC

## CONGRESOS Y FOROS.

- Tamayo, R., & Kraus, A., & Álvarez, A., (octubre 2016). El Colegio Nacional. Muerte parte de la Vida. Pensar la muerte, llevado a cabo en CDMX, México
- Gajá, L., (marzo 2016). En Filey & Kino UADY & Cátedra Ingmar-Bergman & Universidad Autónoma de Yucatán. Construcción del documental, llevado a cabo en Mérida, Yucatán.
- Heredia, D., & Moreno, A., & Valenzuela, & M., Terrazas, K., & Carballo, M., (mayo 2017) En Academia Mexicana de las Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC)- Museo Rufino Tamayo. El Cine y el Derecho a la Cultura. Cultura e Imaginarios nacionales en el s. XXI, llevado a cabo en CDMX, México.
- Dirdamal, T., & Heiblum, L., & Hurtado, Carlos., (octubre, 2015). En 2do Festival Internacional de Cine en Campeche. Cine entre murallas. Las contradicciones al documentar, llevado a cabo en Campeche, México.
- CONGRESO CULTURA EN AMÉRICA LATINA: PRÁCTICAS, SIGNIFICADOS, CARTOGRAFÍAS Y DISCUSIONES. (2: 1-3, marzo, 2017: Mexicali, México) Narrativas Audiovisuales en contextos culturales complejos II - Memoria, estética y sonido en la elaboración de documentales. Mexicali: Red Mexicana de Antropología visual - Universidad Autónoma de Baja California. Mexicali, 2017.
- ENCUENTRO DE ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL. IMÁGENES SIN FRONTERAS. (4: 26-29 , octubre) Ritualidades. Entre la tradición y la modernidad. Ensenada: Red Mexicana de Antropología visual - Universidad Autónoma de Baja California, Ensenada, Baja California. Ensenada. 2016.
- Krotz, Esteban. Las 5 falsedades de la cultura. En: Mesa de la Cultura Popular Yucateca (1: 1, junio, 1994). Unidad Regional de Yucatán de Culturas Populares. Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán, volumen 9, de octubre-diciembre, 1994, núm. 191, págs. 31-36.

## FILMOGRAFÍA.

- Flaherty, Roberth, (1922). *Nanuk, el esquimal* [documental] Estados Unidos: Revillon Frères / Pathé Exchange.
- , (1926). *Moana* [documental] Estados Unidos: Famous Players-Lasky Corporation
- González-Rubio, P., & Romay, D., Armella, C., Gonzalez-Rubio, P. (2005) *Toro Negro* [documental] México: Acargo Producciones.
- Grierson, John. (1929). *Pescadores a la deriva* [documental]. Reino Unido: Empire Marketing Board / New Era Films
- Amara, E., & Christiansen, K., & Dedio, F., (2016) *The Cuba Libre Story* [documental] Estados Unidos: Interscoop / Looks Film+TV / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
- Hemelrick, V., Weiskopf, C. (2016) *Amazona* [documental] Colombia: Casa Tarántula.
- Vertov, Dziga. (1929) *El hombre de la cámara* [cinta cinematográfica] Unión Soviética: VUFKU
- Block, Mitchell. (1973) *No Lies* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Mitchell Block.
- Lipson, M., Morris, E., (1988) *The Thin Blue Line* [cinta cinematográfica] Estados Unidos-Reino Unido.
- Uys, Jamie. (1980) *Los dioses deben de estar locos* [cinta cinematográfica] Sudáfrica: 20th Century Fox.
- Veyre, Gabriel. (1896) *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* [documental] México.
- . (1896) *Pelea de gallos* [documental] México.
- . (1896) *Carmen Romero Rubio de Díaz y familiares en carruaje en el Paseo de la Reforma* [documental] México.
- . (1896) *El presidente de la república saliendo a pie al castillo de Chapultepec* [documental] México.
- . (1896) *Jarabe tapatío* [documental] México.
- . (1897) *Alumnos de Chapultepec con la esgrima del fusil* [documental] México.
- Tosi, Virgilio, (1998) *El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica* [documental] Alemania, Francia, Italia: IWF (institut für den wissenschaftlichen film) Göttingen en co-producción con CNRS-Audiovisual.

## IMÁGENES.

Magritte, R. (1929). *Esto no es una pipa* [pintura].

Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>

*Guild of Food Writers*. (1984). [logotipo]. Recuperado de <http://www.gfw.co.uk/>

*Pragnänz gestalt yellow cube*. (2015). [ilustración].

Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/18122387/Gestalt-Principles>

*WWF. Fondo Mundial para la Naturaleza*. (1961) [logotipo]

Recuperado de <http://www.wwf.org.mx/>

[faropaideia]. (2012). *¿Líneas paralelas?* [ilustración]

Recuperado de <https://es.slideshare.net/faropaideia/percepcin-14248073>

*Leyes de la Gestalt*. (2012). [ilustración] Recuperado de <https://guillermoleone.com.ar/>

*21st june, happiest day of 2013* (2017). [cartel]

Recuperado de <https://franciscotorreblanca.es/principio-de-proximidad-simetria/>

*Cuadrúpedo de 8 patas en Altamira* (2018) [fotografía] Recuperado de

[https://elpais.com/cultura/2015/04/17/actualidad/1429273326\\_399161.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/17/actualidad/1429273326_399161.html)

*La Gran Sala desde el punto de vista de un visitante actual*. (2013). [fotografía]

Recuperado de

Turner, J. (1844) *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway* [pintura] Recuperado

de <https://www.bbc.co.uk/programmes/p019pfjd/p019pfxw>

Tosi, Virgilio. (1993) *Taumatropo* [ilustración] Recuperado de *El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica*, México: UNAM.

———. (1993) *Fenaquistiscopio* [ilustración] Recuperado de *El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica*, México: UNAM.

———. (1993) *Zoótopo* [ilustración] Recuperado de *El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica*, México: UNAM.

———. (1993) *Jansson con su revólver fotográfico* [ilustración] Recuperado de *El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica*, México: UNAM.

———. (1993) *Hoja de contacto de Muybridge* [fotografía] Recuperado de El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica, México: UNAM.

———. (1993) *Zoopraxiscopio* [fotografía] Recuperado de El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica, México: UNAM.

———. (1993) *Discos para zoopraxiscopio* [ilustración] Recuperado de El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica, México: UNAM.

———. (1993) *Marey con pruebas de movimiento con varilla* [fotografía] Recuperado de El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica, México: UNAM.

———. (1993) *Registro de vuelo de aves* [fotografía] Recuperado de El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica, México: UNAM.

———. (1993) *Variaciones de movimiento: humo y acróbatas* [ilustración] Recuperado de El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica, México: UNAM.

———. (1993) *Zoótopo* [ilustración] Recuperado de El cine antes del cine: los orígenes de la cinematografía científica, México: UNAM.

*Camino Real Mérida-Campeche* (2017) [ilustración] Recuperado de [http://www.granpeninsulamaya.com/search.php?atr\\_id=27](http://www.granpeninsulamaya.com/search.php?atr_id=27)

Novoa, Yesenia. *Pruebas de iluminación* (2015) [fotogramas] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.

———. (2015) *Jaime Oswaldo y su abuela* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.

———. (2015) *José William* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.

———. (2015) *Humberto Chi* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.

———. (2015) *Benancio Tu Xic* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.

———. (2015) *Reina Alicia Frasbos* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.

- . (2015) *Ayuntamiento de Pomuch* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Plaza central de Pomuch* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Iglesia de la Purísima Concepción*[fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Mercado Municipal* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Floristas del mercado* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Calle principal de Pomuch* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Carnicería de calle* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Exterior del cementerio* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2015) *Osarios de cementerio* [fotograma] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.
- . (2018) *Mapa de ubicación de locaciones* [ilustración] Recuperado de Material de Archivo Pomuch, Relatos Peninsulares I.



## ANEXO

### **Pomuch. El descubrimiento.**

*por Yesenia Novoa*

– Hay un pueblo donde limpian los cadáveres de sus muertos en estas fechas. Siempre he querido ir, pero nunca puedo... creo que más bien me da miedo –

dijo el vendedor, cuando le pregunté si conocía de alguna celebración de Día de Muertos en los límites de la Península de Yucatán.

Mientras escuchaba con atención la mejor ruta para llegar al pueblo, sentía cómo pequeñas gotas de sudor caían de mi nuca hacia la espalda humedeciendo mi playera; era octubre, y pese a los pronósticos de mis José Luis, y Gladis (mis *roommates*), de que «este mes caería el fresco», todavía persistían los días calurosos en Mérida.

La tienda fotográfica en la que me encontraba era el tapanco de una pequeña imprenta de *offset*, maniobrada por un longevo hombre con una pronunciada joroba. Imaginaba que se le había formado por tantos años de ver devotamente el desarrollo de sus cientos y cientos de impresiones.

Cuando salía del lugar, el sonido del ventilador empezaba a disiparse para dar lugar al sonido de muchas voces y una música de fondo. La tienda estaba al cruzar la calle de una de las cantinas más famosas del centro: *La Negrita*. Me quedé unos segundos frente al lugar, reflexionando la información que acababa de recibir, mientras que a mi vista entraba un grupo de extranjeros fumando, con un color rojo doloroso en la piel.

Dos días después, Isay y yo estábamos formados en una larga fila de la central de autobuses. Isay era un antropólogo al que le había platicado el proyecto, y había accedido,

casi de inmediato, a ayudarme. No sabíamos qué esperar, y en realidad tampoco cómo llegar a nuestro destino. Solo habíamos preguntado con la vendedora de boletos, y ella nos dijo que esa línea era «nuestra fila».

Aún no amanecía cuando subimos al camión. Durante el trayecto dormimos en pausas por temor a que alguien tomara nuestras cosas sin darnos cuenta. Faltaba poco para que se cumplieran las tres horas, y decidimos preguntar si «faltaba mucho por llegar», a lo que respondió el señor que estaba de pie junto a nosotros: – ¡Aquí es Pomuch! –

–¿Sabe de algún lugar dónde renten cuartos? – pregunté en una panadería, sin saber en ese momento que Pomuch es también famoso por su pan.

La señora muy amable nos señaló hacia donde caminar. La plaza del centro y sus calles estaban solas. Recuerdo el crujir de nuestras pisadas sobre la tierra seca, mientras seguíamos las indicaciones de aquella mujer. Al llegar al lugar, tomamos un pequeño descanso y planteamos una estrategia de recolección de material. Isay se veía nervioso y emocionado mientras escribíamos la «guía de entrevista». Yo, trataba de estar lo más enfocada posible, y hacía una lista de lo que quería retratar, por el pequeño *scouting* que habíamos hecho a nuestra llegada, aunque también estaba nerviosa.

El panteón se encontraba sobre la misma avenida de dónde nos habíamos hospedado, pero a dos kilómetros de distancia (según el conductor de un triciclo), y decidimos caminarlo pese a que el calor ya había aumentado desde nuestra llegada. Mientras caminábamos, notaba cómo la gente nos miraba sin disimulo, y al hacer contacto visual con algunos, sonreían amablemente, y nos daban los «buenos días».

Cuando llegamos, el velador nos dijo que aún había familias haciendo la limpieza, y que había visto a unos «por allá» –haciendo notar como si el panteón fuera monumental, cuando en realidad era minúsculo–. La mezcla de los pasillos ceñidos y las numerosas urnas lo convertían en un espacio tan íntimo, que por un segundo sentí que lo que haríamos no era «lo correcto».

El pasillo que conectaba con la primera familia realizando la limpieza, fue el más estrecho en el que estuvimos. Tuve que girar un poco mi cuerpo para poder pasar, y recuerdo que, al subir la mirada, me topé –a menos de un metro de distancia– con los primeros restos mortales; sentí que mi corazón dio un gran salto cuando vi ese cuerpo aún en proceso de descomposición. Recuerdo que aún estaba unido el cráneo con el torso, y la posición que tenía en el osario era como de una persona aún durmiendo. Tenía una gran cavidad en donde algún día hubo labios y encía; sin embargo, aún conservaba un diente. Estaba adornado de unas flores rosáceas.

En la inmediatez del momento, seguí caminando. Para mí, ya había pasado lo peor. Desde que salimos a nuestro destino me inquietaba ese primer encuentro, y ahora que ya era un hecho, me sentí en calma.

En cuestión de pasos, estaba la primera familia a la que entrevistamos: la familia de José William. Nos acercamos temerosos, e Isay preguntó si era posible hacerle una entrevista y grabar el proceso de limpieza, José tardó en responder, y con una voz frágil y baja contestó que sí.

José era un hombre quieto y con devoción, se podía admirar con la forma en que tomaba cada hueso, cada vértebra, y la ponía dentro de su vestido nuevo. Recuerdo aún con tristeza, que con la voz entrecortada dijo

–También por allá está uno de mis “hijitos” que falleció. A él también le tocan sus flores y su veladora–.

Hubo un silencio después de eso.

Empezaba a tener una intensa jaqueca inducida por los diversos olores del panteón; el olor a muerte es algo inaudito. Es un olor que quema la garganta, y te hace permanecer callado. Entre nosotros solo había miradas, las palabras sobraban.

Estábamos conscientes que invadíamos la privacidad familiar, así que nos esforzábamos para que nuestra presencia no incomodara tanto, cosa que para los turistas extranjeros –y nacionales– era la menor de sus preocupaciones. Era irónico ver cómo las *selfies* con los cuerpos expuestos se volvía algo muy común al transcurrir el día. Mi humor se encontraba comprometido pues el sol ya había empezaba a causarme estragos, y presenciar este tipo de acciones, provocaba en mí un exorbitante sentimiento de desprecio hacia la humanidad.

Era pasado del medio día y el calor empezaba a ser insoportable. Ver a través del visor de la cámara, enfocar y encuadrar, era una lucha constante contra el sudor cayendo desmedidamente, y la calcinación visual que llegaba a tener en espacios muy blancos. Me sorprendía cómo a José el calor, la falta de sombra, y el sol castigando la piel, le eran ajenos, y continuaba fervoroso con el ritual de limpieza a su abuela.

Pasados ya algunos minutos de la entrevista, empezó a tomar confianza, y traía mucho a la conversación a su sobrina –que ahí se encontraba. Ella era, curiosamente, el ejemplo de los que se van de su pueblo y vuelven para seguir con la tradición, y así mismo, una de las partícipes en la resignificación de la misma.

Al preguntarle si a él le gustaría que hicieran lo mismo el día que muriera, contestó:

–Claro, pero eso depende mucho de mis hijos, y los hijos de ellos. Ahorita ya la juventud no ve igual la tradición. Para ellos todo es más fiesta, y yo les digo que no, que así no es la tradición de nuestro pueblo – mientras la sobrina sonreía incómoda.

Al término de la entrevista, nos despedimos, y seguimos caminando sobre el pasillo, buscando a alguna otra familia llevando a cabo la limpieza.

Jaime era un hombre lozano que no pasaba de los 35 años, y a su lado, sentada en un banco diminuto, estaba su abuela; era la mujer más serena del lugar. Sentada, sin hacer movimiento, observaba cómo su nieto limpiaba los restos de aquel cuerpo que un día fue su esposo. Vestía un traje de manta bordado de flores y un chal rosado. Su piel parecía un fino terciopelo teñido de manchas y arrugas; prueba fiel de la vida recorrida. Su cara estaba dibujada de tristeza, y el viento de vez en cuando movía sus cabellos blancos que salían de aquella trenza hecha moño. Ella, sin decir una palabra, me reveló el verdadero significado de la tradición del pueblo: la resistencia contra el olvido.

Jaime nos contó que su abuelo había muerto tres años atrás, y por ello era la primera limpieza que tenía que realizar. Había sido exhumado hacía tan solo unos meses, y el cuerpo, ya fragmentado, fue puesto en el nicho en espera de las fechas del Hanal Pixán, para recibir la limpieza del periodo en que retornaría al mundo de los vivos.

– Nos vamos haciendo polvo – comentó mientras terminaba de limpiar un hueso pequeño y lo ponía dentro del osario.

Imaginaba cada recuerdo que debía pasar por la mente de su abuela: los primeros encuentros, su primera casa, la llegada de los hijos, las risas, los disgustos, las fiestas, los

primeros nietos... toda la vida junto a él, y ahora solo con su ausencia. Me dio la sensación que el duelo se reviviría año con año.

Y mientras imaginaba mil cosas, una voz femenina me interrumpió: «¿y no te da ‘cosa’ limpiar los huesos?» Regresé de golpe a la realidad, para ver a aquellas dos personas que se habían acercado para tomar una foto. No pasó mucho tiempo de la llegada de las visitas para despedirnos.

Benancio Tuu Xic fue el último en aparecer. Había heredado el oficio de sepulturero, y era el encargado de limpiar los restos cuando las familias se lo solicitaban; las tradiciones se convierten en obligaciones morales. Así que, aunque la familia no viva más en el pueblo, no “encuentre tiempo”, o alguna otra circunstancia, él cubre el trabajo.

Benancio era un hombre de edad mayor con piel atezada, supongo por su larga vida en el cementerio. Cepillos, brochas y trapos eran los instrumentos que utilizaba para limpiar cada hueso, para posteriormente colocarlo sobre el nuevo «vestido» que adornaba el osario. Nos dijo que aquel mantel bordado con flores, aves (en algunas ocasiones), y el nombre del difunto, era uno de los elementos que se procuraban, ya que este fungía como vestimenta de los restos.

Mientras lo entrevistábamos, fuimos interrumpidos un sin fin de veces por los visitantes que habían arribado al panteón; «¿cuánto tiene ese cuerpo?» «¿cuánto lleva limpiándolo?» Recuerdo haber estado haciendo una toma, cuando un fotógrafo con una gran cámara y un enorme flash, metió su equipo entre Benancio y el tramo de brazo que se encontraba limpiando; esta acción no lo perturbó en absoluto. Con 18 años en el oficio, parecía estar acostumbrado a los innumerables actos desapegados de los que arribaban cada año.

Me mantenía en calma pensando en que sería absurdo molestarme por ese tipo de actitudes nihilistas, porque al final, nosotros también estábamos ahí, y éramos ajenos a la comunidad.

Exhaustos, sudorosos, deshidratados, pero sobre todo asoleados, regresamos a nuestro cuarto para recargar energía, pues aún faltaba la grabación nocturna.

Arribamos al panteón cuando el día ya había cedido a la noche. El cementerio estaba solitario, comparado con el momento de las entrevistas. Los colores del panteón habían desaparecido para dar paso a las tonalidades de la noche. Las veladoras irradiaban destellos de luz dentro de cada urna, iluminando los cráneos como cuando alguien busca ser encontrado. Los nombres bordados parecían asidos a no perderse en la penumbra; daba la sensación que cada uno le anunciaba: «aquí estoy», a la esencia que arribaría en el transcurso de la noche.

Las hormigas cargando fragmentos de hueso y piel, entraban y salían silenciosas de las cavidades. Formaban líneas luminosas sobre las paredes, para luego ir desapareciendo una a una.

La paz que había permanecido durante todo el lapso de grabación, se empezaba a interrumpir por tamboreos y el sonido de varias voces en la lejanía. Salimos un rato después, para encontrarnos con todo el pueblo en la calle:

–Van a bailar la danza del Cochino hasta la plaza– nos respondieron al preguntar por qué tanto movimiento.

Los danzantes empezaban a posicionarse en medio de la calle, mientras que algunas mamás encendían las velas del grupo de niñas vestidas con *hipil*, y con la cara pintada de calavera.

El recorrido inició cuando la música arrancó. Los acordes y el zapateado me eran familiares... ¡se trataba de la misma música que se reproducía todos lunes en el Ayuntamiento de Mérida! Caí en cuenta que era la historia compartida de la Península: un territorio que, aunque ahora cuenta con divisiones territoriales, seguía preservando las raíces de aquella época en que unidos buscaban proclamarse como una «nación soberana e independiente».

Los habitantes aglomerados en las orillas de la calle, veían con alegría a los jaraneros marchar hacia la plaza. Entre ellos venía un hombre con una estructura hecha de, lo que parecía ser, mimbre, y sobre ella había una cabeza de cerdo mordiendo un pedazo de pan. Lo giraba al ritmo de la música, y pasado un tiempo se escuchaba:

–¡el cochino tiene sed, el cochino tiene sed!–

para que de inmediato, el danzante principal tomara una botella de licor para derramar un chorro en la boca del «cochino», en algunas ocasiones le daban a comer un pedazo de carne de puerco.

Detrás del grupo, venían jóvenes con la cara dibujada de calavera sosteniendo veladoras. Era ver el pasaje abrupto de la alegría del lugar hacia la seriedad actoral de todos los que precedían al baile. Ya en la plaza, los esperaban todos aquellos que prefirieron guardar un buen lugar para la fiesta, en lugar de seguir la procesión jaranera.

Nos sorprendió la multitud aglomerada que había en el pequeño centro. Músicos, triciclos, pibipollos, pan, papas fritas, elotes, y hasta algunos con sus chelas *discretas*, era el escenario de la plaza cívica; un contraste brutal de aquel pueblo tradicional “maya” con el que habíamos convivido horas antes. El festejo pasó a ser una fiesta colectiva mexicana, con



adornos de papel maché y pétalos de cempasúchil, que me despojaron de la sensación de estar lejos del lugar donde crecí.

Ya en el camión de regreso, pensaba en el discurso de aquél hombre que nos había abordado unas horas antes. Se había acercado con su triciclo vendiendo yuca, y nuestras caras “no conocidas” puede que hayan propiciado que se animara a iniciar la plática.

Su nombre era Humberto, y desde su nacimiento era habitante de Pomuch. Aún resuena su peculiar tono de voz por mi mente –hablaba con seguridad, pero a veces cohibido por la presencia de la cámara y la grabadora–. Era cristiano, y con firme convicción, nos dijo que él no creía en esas cosas:

– Es una simple tradición nadamas, porque no hay ninguno que regrese –, pero así mismo, defendía que era algo muy bonito de la población.

Humberto, José, Jaime, su abuela, el pueblo, el panteón, los muertos, los vivos, irrumpían en mi cabeza, y su coexistencia me arrojaba una y otra vez la misma pregunta: ¿quién es México? No dejaba de pensar en la falsedad casi centenaria de nuestras propias representaciones alejadas de lo que sí somos. Me recordaba yo de niña prendiendo el televisor de mi abuela, viendo a Pedro Infante, María Félix, y Dolores del Río como los modelos perfectos de lo “mexicano”.

Mientras atravesábamos pueblos con iglesias que parecían abandonadas, surgían más preguntas que respuestas, ¿en qué tipo de imaginario nacional hemos crecido? Si pensamos en cultura: “somos mayas”, “somos aztecas”, “son nuestras raíces precolombinas”, y la única asociación que logra vislumbrar la mayoría es la versión de Mel Gibson en *Apocalypto* (2006): un pueblo que se atacan entre sí, en una ciudad de hambre y perdición. Y si no es eso,

es decir que la unión de nuestra nación es a través de la bandera y el himno nacional. No me lo creo.

México es muchos países, muchas épocas, muchas etnias, muchas ideologías, muchas voces, donde coexiste la multiculturalidad y la diversidad. Y eso no puede etiquetarse a ser algo o no serlo. Entonces pensé en que, pese a que mis padres y mis abuelos comparten mi origen, compartir una misma “identidad nacional” es una fantasía.

Ya en suelo *meridense*, Isay y yo nos despedimos y cada uno tomó su rumbo.

– Pero qué barbaridad que viajó sólo para ver ese tipo de cosas. Cómo es que se siguen haciendo actos tan horribles, ¿y vio usted a los muertos?– dijo mi roomie, apenas crucé la puerta de la casa.

– Mmm... Sí, algo así.–

Y me fui a echar a mi hamaca hasta que el ruido del ventilador logró dormirme.