



Presunto culpable (2010) de Roberto Hernández et Geoffrey Smith

La tendencia a la
ficcionalización
en el **DOCUMENTAL**
MEXICANO reciente

Lauro Zavala

Al estudiar el cine mexicano producido durante la primera década del siglo XXI, es fácil comprobar el lugar destacado que tiene el cine documental, especialmente si se compara su diversidad temática con la relativa pobreza del cine documental producido a lo largo del siglo XX. La tradición dominante durante ese lapso fue de carácter periodístico, militante o indigenista y, sobre todo, adoptó un fuerte tono de denuncia. En cambio, en los años recientes los directores jóvenes exploran muchas otras posibilidades del documental, en términos de temas, formatos, estrategias de montaje y puesta en escena.

Al mismo tiempo, en estos últimos diez años se han creado al menos siete festivales de cine documental en el país, lo cual sin duda contribuye a crear un público más exigente, y a estimular la diversidad temática en el trabajo de los documentalistas. Por su parte, en el año 2006 la principal escuela de cine del país (el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) creó un programa de apoyo logístico y financiero para la producción de óperas primas de cine documental. Este programa es similar a los que se crearon en 1988 (en el CCC) y en 1999 (en el CUEC) para apoyar la producción de óperas primas en cine de ficción.

En los años recientes la producción de óperas primas de cine documental también ha recibido apoyo financiero del Instituto Mexicano de Cinematografía, el estímulo fiscal conocido como Eficine, así como del Foprocine (Fondo de Apoyo al Cine de Calidad), perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Aquí entiendo como *ópera prima* el trabajo de quien dirige por primera vez un *largometraje independiente*. En estas notas señalo las características generales de un grupo de 29 óperas primas de documentales mexicanos producidos en los últimos 10 años (de 2000 a 2010). Para ello seleccioné aquellos documentales que han producido la correspondiente versión digital en disco compacto con distribución comercial, ya que el acceso a este formato significa que la película ha logrado una audiencia considerable.

LAS FRONTERAS ENTRE DOCUMENTAL Y FICCIÓN

El cine documental ha ocupado un lugar marginal en las políticas de distribución y exhibición comercial, y ha sido entendido en oposición al cine de ficción. Sin embargo, ambas fronteras han empezado a ser relativizadas, lo mismo en la discusión teórica sobre el género que en la práctica de los productores. La creación de canales de televisión dedicados exclusivamente al documental ha contribuido a su redefinición en la percepción de los espectadores.

En las últimas décadas se ha intensificado la exploración teórica y práctica de las fronteras entre el cine llamado *de ficción* y las nuevas formas del *documental*. Aun

La tendencia a la *fictionnalisation* dans le documentaire mexicain récent

Si l'on étudie le cinéma mexicain produit pendant la première décennie du XXI^e siècle, on vérifiera aisément la place de choix tenue par le documentaire, en particulier si l'on compare sa diversité thématique avec la relative pauvreté des documentaires produits tout au long du XX^e. La tradition dominante pendant cette période avait un caractère journalistique, militant ou indigéniste, et surtout, adoptait un ton prononcé de dénonciation. En revanche, ces dernières années, les jeunes cinéastes explorent bien d'autres possibilités du documentaire, en termes de sujet, de formats, de stratégies de montage et de mise en scène.

En même temps, dans les dix dernières années, ont été créés au moins sept festivals de cinéma documentaire dans le pays, ce qui contribue sans aucun doute à la création d'un public plus exigeant et à la stimulation de la diversité thématique dans le travail des documentaristes. De son côté, en 2006, la principale école de cinéma du pays (le Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) a créé un programme d'aide logistique et financière pour la production de premières œuvres de cinéma documentaire. Ce programme est semblable à ceux créés en 1988 au CCC et en 1999 au CUEC pour soutenir la production de premières œuvres en cinéma de fiction.

Ces années passées, la production de premières œuvres de cinéma documentaire a aussi été soutenue financièrement par l'Instituto Mexicano de Cinematografía, l'aide fiscale connue comme Eficine, ainsi que par Foprocine (fonds d'aide au cinéma de qualité), qui appartient au Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

J'entends ici comme *première œuvre*, celle de quelqu'un qui réalise pour la première fois un *long-métrage indépendant*. Dans ces notes, je signale les caractéristiques générales d'un groupe de 29 premières œuvres de documentaires mexicains produits dans les dix dernières années (de 2000 à 2010). Dans ce but j'ai choisi ceux qui ont produit la version digitale en disque compact à distribution commerciale, puisque l'accès à ce format signifie que le film a atteint une audience considérable.

LES FRONTIÈRES ENTRE DOCUMENTAIRE ET FICCIÓN

Le cinéma documentaire a occupé une place marginale dans les politiques de distribution et de projection commerciale, et a toujours été considéré en opposition au cinéma de fiction. Cependant les deux limites



Michael Moore

cuando estas fronteras pueden parecer muy claras para un observador externo, y esta discusión ha dejado de ser exclusiva de los estudios sobre el documental para formar parte de la teoría del cine en general.

El núcleo de esta discusión se encuentra en la redefinición del concepto mismo de *ficción*, que ha dejado de estar opuesta al concepto de *realidad* para ser reconocida como su forma privilegiada –inevitable y productiva– de representación y entendimiento.

En la conclusión de su dilatado recorrido por los numerosos términos de esta discusión a lo largo de la historia del cine, François Niny nos recuerda que la imagen fotográfica no sólo registra y expresa, sino que *traduce y revela* (2009: 480). Y si toda ficción es traducción y revelación de una perspectiva construida con los recursos del dispositivo audiovisual, esto significa que lo que está en juego ya no es el grado de verosimilitud de cada película, sino el reconocimiento de sus *estrategias de ficcionalidad*.

El cine documental ha dejado de ser considerado como opuesto al cine de ficción, y su verdad ficcional es equiparable a la del resto del cine. El cine directo ya no aspira a ser prescriptivo sino sintomático (2009: 370). En esta discusión dos componentes se destacan como estratégicos para esta construcción de la verdad ficcional del cine documental: el montaje y la puesta en escena.

La autoridad del testimonio nunca deja de ser reconstruida por el solo hecho de haber sido registrado. Si el cine es el arte de la elipsis, el documental construye un enmarcamiento que suele mostrar sus propios límites en el caso de las formas autorreferenciales. Tal vez eso explica el éxito del cine de Michael Moore, pues los recursos que utiliza son los del cine de ficción, al espectacularizar lo que de otra manera sería un aparente registro impersonal.

ont commencé à se brouiller, tant dans la discussion théorique sur le genre que dans la pratique des producteurs. La création de chaînes de télévision spécialisées exclusivement dans le documentaire a contribué à sa redéfinition dans la perception du spectateur.

Ces dernières décennies ont vu une intensification de l'exploration théorique et technique des limites entre le cinéma dit *de fiction* et les nouvelles formes de *documentaire*. Quoique ces frontières peuvent sembler très claires à l'observateur extérieur, et que cette discussion a cessé de n'avoir lieu que dans les études sur le documentaire pour faire désormais partie de la théorie du cinéma en général.

Le noyau de la discussion se tient dans la redéfinition du concept même de *fiction*, qui a cessé de s'opposer à celui de *réalité* pour être reconnue comme sa forme privilégiée – inévitable et féconde – de représentation et de compréhension.

Dans la conclusion de son long parcours parmi les nombreux termes de cette discussion tout au long de l'histoire du cinéma, François Niny nous rappelle que l'image photographique ne fait pas qu'enregistrer et exprimer : elle *traduit et révèle* (2009 : 480). Et si toute fiction est traduction et révélation d'une perspective construite avec les ressources du dispositif audiovisuel, cela signifie que ce qui est en jeu n'est plus le degré de vraisemblance de chaque film mais la reconnaissance de *ses stratégies de fictionnalité*.

Le cinéma documentaire a cessé d'être considéré comme le contraire du cinéma de fiction, et sa vérité fictionnelle est équivalente à celle du reste du cinéma. Le cinéma direct n'aspire plus à être prescriptif, mais symptomatique (2009 : 370). Dans cette discussion on distingue deux composantes stratégiques pour cette construction de la vérité fictionnelle du cinéma documentaire : le montage et la mise en scène.

L'autorité du témoignage ne cesse jamais de se reconstruire du simple fait qu'il est enregistré. Si le cinéma est l'art de l'ellipse, le documentaire construit un encadrement qui peut montrer ses propres limites dans le cas des formes d'autoréférences. C'est peut-être ce qui explique le succès du cinéma de Michael Moore, car les ressources qu'il utilise sont celles du cinéma de fiction, transformant en spectacle ce qui d'une autre façon serait un enregistrement apparemment impersonnel.

Et c'est précisément cette limite du cadrage et du point de vue qui devient le thème dans la naissance du genre (et du langage du cinéma), déjà avec Flaherty lui-même et les stratégies formalistes de Vertov, les stratégies cubistes dans le montage chez Eisenstein et les ressources de montage découvertes par Kuleshov. Dans ces cas-là et dans d'autres, au cours de l'histoire du langage cinématographique, parmi les

Y es precisamente esta frontera del encuadre y del punto de vista lo que se tematiza en el nacimiento del género (y del lenguaje del cine), ya con el mismo Flaherty y las estrategias formalistas de Vertov, las estrategias cubistas en la edición de Eisenstein y los recursos del montaje descubiertos por Kuleshov. En estos y otros casos en la historia del lenguaje cinematográfico, dentro y fuera del documental, tanto en la puesta en escena como en la edición, la mirada de la cámara construye una *verdad ficcional* (M. A. González 2010) que es distinta de la que se encuentra frente a la cámara.

Los problemas del sujeto del relato son compartidos por el discurso cinematográfico y el resto de los lenguajes humanos. El cine documental es ahora el referente para explorar las fronteras de la ficción. La discusión sobre sus fronteras coincide con otras discusiones sobre la teoría del punto de vista, los mecanismos de identificación del espectador y el concepto mismo de verdad cinematográfica, del cine de género al spot político, y del *docu-soap* al noticiero (F. Niney 371).

Por otra parte, durante los últimos diez años se han incrementado los festivales de cine documental en todo el mundo, y hemos visto cómo los canales de televisión dedicados al género han crecido y se han multiplicado. Desde hace varios años, los canales de alcance internacional dedicados exclusivamente al cine documental con producción propia, como Discovery Channel y National Geographic, no sólo transmiten durante las 24 horas, sino que han dado lugar a otros canales también dedicados al género, concentrados en áreas de interés específico, como los viajes, la gastronomía, la arquitectura y otros terrenos del registro documental.

Los circuitos de televisión se multiplican, y los festivales internacionales de cine organizan su programación en tres grandes áreas, que ya incluyen al documental: largometrajes de ficción, cortometrajes y cine documental. A su vez, no sólo invitan a algunos documentalistas dándoles el mismo espacio que a las estrellas y a los directores de ficción, sino que organizan premios para el cine documental. De esta manera, el espacio dedicado al cine documental en su programación se ha incrementado notablemente.

En parte, este hecho tiene como antecedente inmediato el extraordinario éxito entre el público de los documentales de Michael Moore. Estos materiales tienen como característica central el empleo de numerosas estrategias provenientes del cine de ficción, la alternancia de materiales de archivo con series animadas de televisión (como *Los Simpson*), el empleo de toda clase de recursos didácticos y, sobre todo, la permanente editorialización del director, que así se convierte en el elemento focalizador de la atención de los espectadores.

documentaires et en dehors d'eux, tant dans la mise en scène que dans le montage, le regard de la caméra construit une *vérité fictionnelle* (M. A. González 2010) différente de celle qui se trouve devant la caméra.

Les problèmes de sujet du récit sont partagés par le discours cinématographique et les autres langages humains. Le cinéma documentaire est à présent le référent pour explorer les frontières de la fiction. La discussion sur ces frontières coïncide avec d'autres discussions sur la théorie du point de vue, les mécanismes d'identification du spectateur et le concept même de vérité cinématographique, du cinéma de genre au spot politique et du *feuilleton-documentaire* au journal filmé (F. Niney 371).

D'autre part, pendant les dix dernières années les festivals de cinéma documentaire ont augmenté dans le monde entier, et on a vu comment les chaînes de télévision consacrées à ce genre ont pris de l'importance et se sont multipliées. Depuis plusieurs années, les chaînes de portée internationale consacrées uniquement au cinéma documentaire de leur propre production, comme Discovery Channel et National Geographic, ne se contentent pas de diffuser 24h/24, mais en plus, elles ont ouvert la voie à d'autres chaînes dédiées, elles aussi, à ce genre, concentrées sur des domaines spécifiques tels que les voyages, la gastronomie, l'architecture, et d'autres domaines du registre documentaire.

Les circuits de télévision se multiplient et les festivals internationaux de cinéma organisent leur programmation en trois grandes sections, dont fait maintenant partie le documentaire : longs-métrages de fiction, courts-métrages et documentaires. En outre, non seulement ils invitent quelques documentaristes en leur donnant la même place qu'aux vedettes et aux cinéastes de fiction, mais ils organisent aussi des prix du cinéma documentaire. C'est ainsi que la place faite

Bowling for Columbine (2002) de Michael Moore





Masacre en Columbine (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004) son una referencia inevitable en el recuento de las últimas décadas del cine documental en el plano internacional, si bien el trabajo de este director ha tenido un efecto multiplicador (M. McCreddie 2008). El mismo Moore sigue activo y sus más recientes trabajos (*Sicko* y *Slacker Uprising*) han tenido un éxito reservado hasta hace poco al cine de ficción. En México, algo similar ocurrió a principios de 2011 con *Presunto culpable*, que llegó a ser noticia de primera plana y fue visto por un público muy amplio, si bien por razones externas al mismo documental.

Una de las fronteras entre documental y ficción se encuentra, precisamente, en el falso documental, que sigue vivo en el cine internacional, como en *Incidente en Loch Ness* (Zak Penn, 2004), *Borat* (Larry Charles, 2006), *Justo en la mira* (*Vantage Point*, Pete Travis, 2008) o *El asesinato del presidente* (Gabriel Range, 2006), donde se entremezclan materiales de archivo con otros elaborados *ex professo*. Entre los antecedentes de este peculiar género es necesario recordar películas como *Bye Bye Birdie* (George Sidney, 1963) y sobre todo la referencia infaltable de Orson Welles, *F for Fake* (1973).

Las otras formas del documental siguen sorprendiendo a los espectadores, desde el documental generado por computadora (*The Secret Plot to Kill Hitler*, David McNab, 2004) hasta el documental animado, que ya tiene una larga historia (en la que *Cita con Bashir*, de Ari Folman, 2008, es un ejemplo reciente). ¿Cuál es el grado de ficción presente en los documentales en internet, los documentales con guión, los diarios en video o los documentales IMAX?

au cinéma documentaire dans leur programmation s'est remarquablement accrue.

Ceci tient en partie au succès public extraordinaire, ces derniers temps, des documentaires de Michael Moore. Ces œuvres ont pour caractéristique essentielle l'emploi de nombreuses stratégies en provenance du cinéma de fiction, l'alternance d'images d'archives avec des séries animées de télévision (telles que *Les Simpson*, de Matt Groening), l'emploi de toutes sortes de ressources didactiques et surtout, la mise en avant permanente du réalisateur qui devient ainsi l'élément focalisateur de l'attention du spectateur.

Bowling for Columbine (2002) et *Fahrenheit 9/11* (2004) sont des références incontournables dans le décompte pour les dernières décennies du cinéma documentaire sur le plan international, même si l'on tient compte du fait que les œuvres de ce cinéaste ont eu un effet multiplicateur (M. McCreddie, 2008). Moore lui-même continue à travailler et ses œuvres les plus récentes (*Sicko* et *Slacker uprising*) ont eu un succès réservé jusqu'à une date récente au cinéma de fiction. Au Mexique, il est arrivé quelque chose de semblable début 2011 avec *Presunto culpable*, qui a fait les unes de la presse et a été vu par un public très large quoique pour des raisons externes au documentaire.

Une des frontières entre documentaire et fiction se trouve, précisément, dans le faux documentaire, qui est toujours vivant dans le cinéma international, comme dans *Incident au Loch Ness* (Zak Penn, 2004), *Borat* (Larry Charles, 2006), *Angles d'attaque* (Pete Travis, 2008) ou *Death of a President* (Gabriel Range, 2006), où l'on mélange les images d'archives avec d'autres élaborées spécialement. Parmi les antécédents du genre, il faut rappeler des films tels que *Bye bye Birdie* (George Sidney, 1963), et surtout la référence par excellence d'Orson Welles, *Vérités et mensonges* (1975).

Les autres formes de documentaire continuent d'étonner le spectateur, depuis le documentaire créé sur ordinateur (*The Secret Plot to Kill Hitler*, David McNab, 2004) jusqu'au documentaire animé, qui a maintenant une longue histoire (dont *Valse avec Bashir* d'Ari Folman, 2008, est un exemple récent). Quel est le degré de fiction présent dans les documentaires sur Internet, les documentaires avec scénario, les journaux en vidéo ou les documentaires IMAX ?

Voyons quelques-uns des moments les plus significatifs de l'évolution du cinéma documentaire au Mexique pendant la seconde moitié du XX^e siècle.

PRODUCTION ET DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE AU MEXIQUE

Au début de la seconde décennie du XXI^e siècle, la production et la diffusion du cinéma documentaire au Mexique jouit de conditions inédites jusqu'à présent.



Veamos algunos de los momentos más significativos en la evolución del cine documental en México durante la segunda mitad del siglo XX.

PRODUCCIÓN Y EXHIBICIÓN DEL DOCUMENTAL EN MÉXICO

Al iniciarse la segunda década del siglo XXI, la producción y exhibición del cine documental en México goza de condiciones inéditas hasta ahora. A ello han contribuido decisivamente dos iniciativas notables (de IMCINE y de la UNAM, respectivamente) para la producción y exhibición de documentales, y la creación de los festivales especializados que han surgido entre los años 2000 y 2007. Veamos en qué consisten.

La oficina de Apoyo a la Producción Cinematográfica del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) cuenta con el programa Foprocine, que consiste en apoyar con el 80% del costo de un documental en formato digital, lo cual ha tenido muy buenos resultados a partir del año 2006. Por su parte, el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la Universidad Nacional Autónoma de México) cuenta con el programa Ópera Prima Documental y con el Premio al Documental José Roviroso, en colaboración con la Filmoteca de la misma UNAM y el Festival DocsDF. Ya en su segunda edición, en 2007, se inscribieron más de 100 documentales¹. Por su parte, los materiales ganadores de todos estos concursos empiezan a tener acceso a los canales de televisión cultural, y a los festivales especializados.

En los primeros diez años del siglo XXI se han creado en el país al menos siete festivales dedicados a

Deux initiatives remarquables (d'IMCINE et de l'UNAM, respectivement) y ont contribué de façon décisive, ainsi que la création des festivals spécialisés qui sont nés entre les années 2000 et 2007. Voyons en quoi ils consistent.

Le Bureau d'aide à la production cinématographique d'IMCINE (Institut mexicain de cinématographie) offre le programme Foprocine, qui consiste à soutenir un documentaire en format numérique pour 80 % de son coût, ce qui a donné d'excellents résultats à partir de 2006. De son côté, le CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) a créé le programme de première œuvre documentaire doté du prix au documentaire José Roviroso, en partenariat avec la cinémathèque de l'UNAM elle-même et du festival DocsDF. Dans sa deuxième édition déjà, en 2007, se sont inscrits plus de 100 documentaires¹. D'autre part, les œuvres lauréates de tous ces concours commencent à avoir accès aux chaînes de télévision culturelle et aux festivals spécialisés.

Au cours des dix premières années du XXI^e siècle, au moins sept festivals consacrés à la diffusion du cinéma documentaire ont été créés : *Contra el Silencio Todas las Voces*, *Ambulante*, *DocsDF*, *Festival de la Memoria*, *BorDocs*, *Cinema Planeta* et le festival *In-Edit*.

En 2000 est né le festival *Contra el Silencio Todas las Voces*, à l'initiative du documentariste Cristián Calónico (professeur à l'UAM-X, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, à Mexico). En ce moment (2011), les organisateurs ont accumulé une réserve de 1 800 documentaires produits de façon indépendante sur des thèmes hispano-américains en cohérence avec les catégories convoquées qui comprennent : mouvements sociaux et organisation citoyenne ; droits humains ; indigènes ; femmes ; enfance, jeunesse et troisième âge ; frontières,





la difusión del cine documental: Contra el Silencio Todas las Voces, Ambulante, DocsDF, Festival de la Memoria, BorDocs, Cinema Planeta y el Festival In-Edit.

En el año 2000 se creó el festival Contra el Silencio Todas las Voces, a partir de una iniciativa del documentalista Cristián Calónico (profesor de la UAM-X, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, en la Ciudad de México). En este momento (2011) los organizadores cuentan con un acervo con 1,800 documentales producidos de forma independiente sobre temas hispanoamericanos coincidentes con las categorías convocadas, que incluyen: movimientos sociales y organización ciudadana; derechos humanos; indígenas; mujeres; infancia, juventud y tercera edad; fronteras, migrantes y exilios; medio ambiente y desarrollo sustentable; vida cotidiana y cambio social. La sede de esta Videoteca Documental Independiente se encuentra en Carrasco núm. 74, colonia Toriello Guerra, en el centro de Tlalpan. Estos materiales, lo mismo que su catálogo, se encuentran disponibles al público en cuatro idiomas para facilitar su consulta por parte de los investigadores extranjeros. Se puede encontrar más información sobre este festival y su videoteca en www.contraelsilencio.org.

En el año 2005 se creó Ambulante Gira de Documentales, a partir de una iniciativa de los actores Diego Luna y Gael García. Éste es probablemente el más conocido de estos festivales, y cuenta ya con 16 sedes nacionales y 12 sedes internacionales, y con el apoyo de la cadena Cinépolis. Al igual que los otros festivales de cine documental, cuenta con cursos especializados y mesas redondas. Su página es: www.ambulante.com.mx.

En el año 2006 se creó el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsDF), que logró proyectar más de 200 documentales en su segunda edición, con la participación de más de 70 invitados nacionales e internacionales. Este Festival cuenta con apoyo de la cadena Cinemex. Su página es: www.docsdof.com.

En el año 2007 se creó en Tepoztlán el "Festival de la Memoria. Cine Documental Iberoamericano", a partir de una iniciativa de la Universidad Autónoma de

migrantes et exils ; environnement et développement durable ; vie quotidienne et changement social. Le siège de cette vidéothèque documentaire indépendante se trouve au numéro 74 de la rue Carrasco, dans le quartier Toriello Guerra, au centre de Tlalpan. Ces œuvres, tout comme leur catalogue, sont à la disposition du public en quatre langues pour faciliter leur consultation de la part des chercheurs étrangers. On peut trouver plus d'information sur ce festival et sa vidéothèque sur www.contraelsilencio.org.

En 2005 a été créé Ambulante Gira de Documentales à l'initiative des acteurs Diego Luna et Gael García Bernal. C'est probablement le plus connu de ces festivals, qui a déjà 16 lieux nationaux, 12 lieux internationaux, et le soutien de la chaîne Cinépolis. Tout comme les autres festivals de cinéma documentaire, il comporte des cours spécialisés et des tables rondes. Sa page web est : www.ambulante.com.mx.

En 2006 est né le festival international de cinéma documentaire de Mexico, DocsDF, qui a réussi à projeter plus de 200 documentaires pendant sa seconde édition, avec la participation de 70 invités nationaux et étrangers. Ce festival reçoit l'aide de la chaîne Cinemex. Sa page web est : www.docsdof.com.

À Tepoztlán en 2007, a été créé le "Festival de la Memoria. Cine Documental Iberoamericano", à l'initiative de l'Universidad Autónoma de Morelos. Dans sa sélection officielle on projette des œuvres de quatre catégories : mémoire et rébellion, identités, sciences et écologie, et art. Son site web est : www.festivalmemoria.mx.

En 2007 aussi, à Tijuana, est né BorDocs Foro Documental. Une de ses caractéristiques particulières est la participation d'invités (académiques et producteurs) en provenance des États-Unis, d'Espagne et du Mexique, en raison notamment des relations institutionnelles de la région avec l'université autonome de Barcelone. Sa page web est : www.bordocs.org.

En 2009 a été créé le Festival de Cine y Medio Ambiente (Cinema Planeta), qui a lieu à Cuernavaca, État de Morelos, et dont les œuvres sont présentées, depuis 2010, à la Cineteca Nacional de Mexico. Ce festival (surnommé "Le Festival vert") se concacre à la



Morelos. En la selección oficial se proyectan materiales de cuatro categorías: Memoria y rebeldía; Identidades; Ciencia y ecología, y Arte. Su sitio es www.festivalmemoria.mx.

También en el año 2007 se creó en Tijuana BorDocs Foro Documental. Una de sus características distintivas consiste en la participación de invitados (académicos y productores) provenientes de Estados Unidos, España y México, en particular por las relaciones institucionales de la región con la Universidad Autónoma de Barcelona. Su página es: www.bordocs.org

En el año 2009 se creó el Festival de Cine y Medio Ambiente (Cinema Planeta), que se lleva cabo en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, y cuyos materiales también se presentan, desde 2010, en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México. Este festival (llamado “El Festival Verde”) está orientado a presentar documentales sobre la situación del planeta y a “propiciar la reflexión y la toma de conciencia sobre nuestro hogar común”.

Y también en el año 2009 se creó la versión mexicana del Festival In-Edit, es decir, el Festival Internacional de Cine Documental Musical, que se realiza en la ciudad de Puebla. Este festival es similar a las versiones que ya existen en las ciudades de Barcelona, Buenos Aires y Río de Janeiro, y que en el año 2010 tuvo su segunda edición en el país.

Todas estas iniciativas, así como la creación de un Foro Mexicano de Documentalistas, contribuyen en conjunto a crear un clima de producción y promoción del cine documental en el país.

Veamos ahora cuáles son las tendencias temáticas y estructurales de las óperas primas del documental mexicano independiente producido en México en los primeros años del siglo XXI. En casi todas ellas se puede observar la tendencia general a disolver la frontera entre la ficción y el documental más tradicional.

TENDENCIAS TEMÁTICAS

Es interesante observar que del grupo de 29 documentales seleccionados para este estudio, poco más de la tercera parte (10) tratan sobre temas de interés político o social, mientras el resto trata sobre arte (6), cine (3), historia (4) y cultura popular (4), que son temas casi totalmente ausentes en el cine documental independiente anterior al año 2000.

présentation de documentaires sur la situation de la planète et “favorise la réflexion et la prise de conscience sur notre foyer commun”.

C’est aussi en 2009 qu’a vu le jour la version mexicaine du Festival In-Edit, c’est-à-dire le Festival International de Cine Documental Musical qui a lieu dans la ville de Puebla. Ce festival est semblable aux versions qui existent déjà à Barcelone, Buenos Aires et Rio de Janeiro, et qui a connu en 2010 sa seconde édition dans notre pays.

Toutes ces initiatives, ainsi que la création d’un forum mexicain de documentaristes, contribuent ensemble à créer un climat de production et de promotion du cinéma documentaire dans le pays.

Voyons à présent quelles sont les tendances thématiques et structurelles des premières œuvres du documentaire mexicain indépendant produit au Mexique pendant les premières années du XXI^e siècle. Dans presque toutes on peut observer une tendance générale à dissoudre la frontière entre la fiction et le documentaire plus traditionnel.

TENDANCES THÉMATIQUES

Il est intéressant d’observer que sur les 29 documentaires choisis, un peu plus du tiers (10) traitent de questions d’intérêt politique ou social, alors que le reste s’occupe d’art (6), de cinéma (3), d’histoire (4) et de culture populaire (4), thèmes pratiquement absents du cinéma documentaire antérieur à 2000.

Les sujets traités dans les documentaires à caractère social comprennent l’exil (*Promesas ; Recuerdos ; Los laberintos de la memoria*), les élections présidentielles (*Fraude*), la justice sociale (*Vivos los llevaron, vivos los queremos ; El color de los olivos*), l’économie (*¿Y tú cuánto cuestas?*), la violence (*Bajo Juárez*), l’émi-





El color de los olivos (2006) de Carolina Rivas

Los temas tratados en los documentales dedicados a problemas de carácter social incluyen el exilio (*Promesas; Recuerdos; Los laberintos de la memoria*), las elecciones presidenciales (*Fraude*), la justicia social (*Vivos los llevaron, vivos los queremos; El color de los olivos*), la economía (*¿Y tú cuánto cuestas?*), la violencia (*Bajo Juárez*), la emigración (*Adónde vas, loco*) y la ineficiencia del sistema legal en el país (*Presunto culpable*).

El resto trata sobre expresiones artísticas como la fotografía (*Un retrato de Diego; Cámara Casasola*), las artes visuales (*El informe Toledo*) y el cine (*A propósito de Buñuel; Los rollos perdidos de Pancho Villa; Ni muy muy ni tan tan*), y sobre personajes históricos como Zapata, Villa y Colosio (*Los últimos zapatistas; Pancho Villa: aquí y allá; El caso Colosio*), además de elementos de la cultura popular, como las cantinas (*La canción del pulque*), el boxeo (*Julio César Chávez; Los últimos héroes de la península*), el misticismo colectivo (*Niño Fidencio*) y la música popular (*Seguir siendo; Hasta el último trago*).

También es muy notable que sólo 4 de los 29 documentales tienen un tono de denuncia (*Fraude, Vivos los llevaron, Bajo Juárez* y *Presunto culpable*). El resto de los que tienen carácter histórico o social adopta un tono de reportaje. Todo ello habla de una notable diversidad en los contenidos temáticos de estos documentales, especialmente en comparación con la tendencia dominante en el siglo XX a los trabajos de carácter abiertamente propagandístico o militante.

gration (*Adónde vas, loco*) et l'inefficacité du système légal dans le pays (*Presunto culpable*).

Les autres traitent d'expressions artistiques telles que la photographie (*Un retrato de Diego; Cámara Casasola*), les arts visuels (*El informe Toledo*) et le cinéma (*À propos de Buñuel; Los rollos perdidos de Pancho Villa; Ni muy muy... ni tan tan... simplemente... Tin Tan*), et de personnages historiques comme Zapata, Villa et Colosio (*Los últimos zapatistas; Pancho Villa: aquí y allá; El caso Colosio*), et aussi d'éléments de la culture populaire tels que les "cantinas" (*La canción del pulque*), la boxe (*Julio César Chávez; Los últimos héroes de la península*), le mysticisme collectif (*Niño Fidencio*) et la musique populaire (*Seguir siendo; Hasta el último trago*).

Il est aussi tout à fait remarquable que seuls 4 des 29 documentaires aient un ton de dénonciation (*Fraude; Vivos los llevaron; Bajo Juárez* et *Presunto culpable*). Le reste de ceux qui ont un caractère historique ou social sont sur le ton du reportage. Tout ceci montre une remarquable diversité dans les contenus thématiques, en particulier si on les compare à la tendance dominante du XX^e siècle vers des œuvres à caractère de propagande ou de militantisme déclarés.

Un exemple de la nouveauté dans les structures de ces documentaires, en comparaison avec les films produits dans les périodes antérieures du documentaire mexicain, est le cas de *El general* (de Natalia

Un ejemplo de la novedad en las estructuras de estos documentales, en comparación con los producidos en periodos anteriores del documental mexicano, es el caso de *El general*, (Natalia Almada, 2010) pues se trata de una reconstrucción de la memoria familiar a partir de las grabaciones en audio conservadas por la nieta del personaje histórico. Esta ópera prima inaugura una originalísima línea de trabajo en el documental histórico mexicano, al incorporar los hallazgos formales de *La línea paterna* (1995) de José Buil y Marisa Sistach, donde se reconstruyó la vida cotidiana del abuelo del mismo José Buil a partir de un paquete de rollos de película encontrados en el desván de la familia. De esa manera se emplea en el formato del documental histórico un tono de reconstrucción familiar, integrando elementos de crónica personal, testimonio histórico y reportaje político. El resultado es sorprendente, pues produce una mirada muy distinta de la que la historiografía oficial ofrece del personaje histórico.

TENDENCIAS ESTRUCTURALES

Las *óperas primas* del documental mexicano durante esta década pueden ser agrupadas en tres tendencias generales.

Un primer grupo está formado por documentales apoyados en el empleo de materiales de archivo, y por lo tanto, principalmente estructurados a partir de diversas estrategias de montaje. Estos documentales tienen un carácter marcadamente historiográfico, como es el caso de *Niño Fidencio*, *El caso Colosio*, *Cámara Casasola* y *Los últimos héroes de la península*.

Un segundo grupo está formado por documentales derivados de un intenso trabajo de campo, y por lo tanto, apoyados en diversas estrategias de puesta en escena. Estos documentales tienen un carácter claramente etnográfico o sociológico, como es evidente en el caso de *La canción del pulque*, *Promesas*, *Recuerdos*, *Los últimos zapatistas* y *El informe Toledo*.

Un tercer grupo está formado por documentales en los que se integran ambas tendencias, y son los que tienen más probabilidades de provocar en los espectadores una respuesta similar a la que produce el llamado cine de ficción. Éste es el caso de *Los rollos perdidos de Pancho Villa*; *Ni muy muy ni tan tan... simplemente Tin Tan*; *Un retrato de Diego*; *Fraude* y *Presunto culpable*.

El equilibrio en la producción de esta clase de documentales probablemente es una consecuencia indirecta de la creación de numerosos festivales de cine documental en el país a lo largo de esta misma década, así como a la accesibilidad de los recursos técnicos para producir cine documental, y al hecho de que muchos de estos trabajos no tienen los costos ni las dificultades de producción que suele tener una película de ficción.

Almada, 2010), car il s'agit d'une reconstruction de la mémoire familiale à partir d'enregistrements audios conservés par la petite-fille du personnage historique. Cette première œuvre inaugure une ligne très originale de travail dans le documentaire historique mexicain, qui incorpore les trouvailles formelles de *La línea paterna* (1995) de José Buil et Marisa Sistach, où a été reconstruite la vie quotidienne du grand-père de José Buil lui-même, à partir d'un paquet de rouleaux de pellicule trouvés dans le grenier familial. De sorte qu'on emploie pour le format du documentaire historique un ton de reconstruction familiale, en intégrant des éléments de chronique personnelle, de témoignage historique et de reportage politique. Le résultat est surprenant car il produit un regard très différent de celui qu'offre l'historiographie officielle sur le personnage historique.

TENDANCES STRUCTURELLES

Les premières œuvres du documentaire mexicain pendant cette décennie peuvent être regroupées selon trois grandes tendances.

Un premier groupe est formé par les documentaires qui reposent sur les images d'archives, et donc, se structurent principalement à partir de diverses stratégies de montage. Ces documentaires ont un caractère historiographique marqué; c'est le cas pour *Niño Fidencio*, *El caso Colosio*, *Cámara Casasola* et *Los últimos héroes de la península*.

Le deuxième groupe est constitué de documentaires issus d'un profond travail de terrain, et reposent donc sur diverses stratégies de mise en scène. Ces films ont un caractère clairement ethnographique ou sociologique, ce qui est évident dans le cas de *La canción del pulque*, *Promesas*, *Recuerdos*, *Los últimos zapatistas* et *El informe Toledo*.

Le troisième groupe réunit les documentaires qui intègrent les deux tendances, et sont ceux qui ont le plus de chances de provoquer chez le spectateur le même type de réponse que le cinéma dit de fiction. C'est le cas de *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, *Ni*

Niño Fidencio... de Roma a Espinazo (2008) de Juan Farré





Los rollos perdidos de Pancho Villa (2003) de Gregorio Rocha



La canción del pulque (2003) de Everardo González

OTROS DOCUMENTALES Y REEDICIONES

Aunque el interés central de estas líneas se encuentra en las óperas primas del documental independiente, conviene mencionar la existencia de una abundante producción documental en la televisión cultural y en diversos espacios de la cultura oficial. Esta producción incluye series de carácter turístico, arqueológico, indigenista, cultural, histórico y educativo.

Estos espacios de producción documental incluyen canales de televisión, universidades y órganos oficiales, como Canal 11, Canal 22, Instituto Nacional Indigenista, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional, Universidad Metropolitana, Universidad de Guadalajara, Universidad Iberoamericana y otros espacios públicos y privados. Gran parte de estos materiales fueron producidos también como óperas primas, y son de carácter etnográfico, arqueológico, arquitectónico, biográfico, histórico y cultural.

Por otra parte, también durante este periodo se produjeron algunas importantes reediciones de documentales producidos en décadas anteriores. Entre éstos, destaca *El grito* (1968, Leobardo López Aretche), que fue reeditado en 2008 con motivo de cumplirse 40 años de su realización², así como *Lecumberri* de Arturo Ripstein (IMCINE) y *Sabina* de Nicolás Echeverría (IMCINE).

COMENTARIOS FINALES

Es evidente que la mayor parte de estas óperas primas se queda en óperas únicas. Es decir, que a pesar de la diversidad de aproximaciones temáticas y estructurales que se ponen en juego en estos documentales, la gran mayoría de los directores se ven en la necesidad de trabajar en televisión, publicidad o alguna forma de producción institucional, pues no existe un programa nacional que permita dar continuidad al trabajo realizado por cada uno de ellos.

Sin embargo, considerando la presencia de nuevas tendencias temáticas y estructurales en las óperas primas del documental mexicano producido en este

muy muy... ni tan tan... simplemente... Tin Tan, Un retrato de Diego, Fraude et Presunto culpable.

L'équilibre dans la production de ce type de films est probablement la conséquence indirecte de la création de nombreux festivals de cinéma documentaire dans le pays au cours de cette décennie, de l'accessibilité des ressources techniques pour produire du cinéma documentaire et le fait que beaucoup de ces œuvres n'ont ni les coûts ni les difficultés de production qui affectent d'ordinaire les films de fiction.

AUTRES DOCUMENTAIRES ET RÉÉDITIONS

Quoique ces lignes se consacrent essentiellement aux premières œuvres du documentaire indépendant, il convient de mentionner l'existence d'une production documentaire abondante à la télévision culturelle et dans divers espaces de la culture officielle. Cette production comprend des séries à caractère touristique, archéologique, indigéniste, culturel, historique et éducatif.

Ces espaces de production documentaire comprennent les chaînes de télévision, les universités et les organes officiels, tels que Canal 11, Canal 22, l'Instituto Nacional Indigenista, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, le Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, les universités : U. Nacional, U. Metropolitana, U. de Guadalajara, U. Iberoamericana, et d'autres espaces publics et privés. Une grande partie de ces œuvres ont aussi été produites en tant que premières œuvres et ont un caractère ethnographique, archéologique, architectural, biographique, historique et culturel.

D'autre part, durant cette même période il y a eu quelques importantes rééditions de documentaires produits dans les décennies antérieures. Parmi elles, se distingue *El grito* (Leobardo López Aretche, 1968), qui a été réédité en 2008 à l'occasion du quarantième anniversaire de sa réalisation², ainsi que *Lecumberri* (Arturo Ripstein, 1977) et *María Sabina, mujer espíritu* (Nicolás Echeverría, 1979), tous deux réédités par IMCINE.

periodo, algunos documentales mexicanos ya empiezan a ocupar algunas salas de cine durante varias semanas y a recibir el interés de los espectadores incluso más allá de su proyección en cartelera.

Esto ha ocurrido de manera notable con un grupo selecto de cuatro o cinco de los documentales producidos durante este periodo: el trabajo dedicado a recuperar la memoria de Tin Tan, de Manuel Márquez; el documental político *Fraude*, de Luis Mandoki; el ejercicio etnográfico *La canción del pulque*, de Everardo González; el reportaje sobre *Los que se quedan*, de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman (aunque este documental no es ópera prima), y el trabajo de campo *Seguir siendo*, dedicado a una reciente gira internacional del grupo de rock Café Tacuba.

Pero ningún otro documental mexicano producido recientemente representa mejor esta tendencia a equiparar el documental con el cine de ficción (en términos de exhibición, distribución y aceptación del público) que el importante trabajo de *Presunto culpable*. Debido a su estructura dramática, la importancia del tema, el momento en el que fue exhibido y la polémica que suscitó a nivel nacional, en apenas dos semanas de exhibición se convirtió en uno de los documentales más vistos en la historia del cine mexicano. La historia de esta ópera prima del documental mexicano puede ser considerada como representativa y sintomática del lugar que ha ganado el documental en la historia del cine mexicano reciente.

NOTAS

1. Érick Sañudo: "Panorama del documental en México", en *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, septiembre - diciembre de 2008, 64.
2. Producido por el CUEC / Difusión Cultural / Filmoteca / Centro Cultural Tlatelolco / Cinema Films. Incluye: documental original (102 min.), *Comunicado documental* del Consejo Nacional de Huelga (20 min.), documental *Mural efímero*, de Raúl Kamffer (10 min.), Testimonios *Memorial 68* (12 min.), Galería de fotos y artículo de Jorge Ayala Blanco (del libro *La búsqueda del cine mexicano*, 1974).

LAURO ZAVALA Investigador en literatura, cine y semiótica, es docente en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco. Miembro de la Academia Mexicana de Ciencias, es autor de unos 12 libros y 150 artículos publicados en revistas mexicanas y extranjeras. Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE), desde 2005 organiza cada año el Congreso Internacional de Análisis Cinematográfico.

RESUMEN El cine tiende a confundir los géneros, y las fronteras entre ficción y documental se están borrando. Los documentales han cambiado el tono en México a partir de 2000: Se pasa de un cine en mayoría militante en el siglo XX a un documental variado en sus temas y técnicas. La multiplicación de festivales documentales revela el éxito del género y participa en su difusión. El artículo propone un examen de óperas primas de éxito, surgidas entre 2000 y 2010.

PALABRAS CLAVES Cine documental – frontera – ficción – cine mexicano – festival de documentales – diversidad temática – óperas primas – montaje - puesta en escena

COMMENTAIRES FINAUX

Il est évident que la majorité de ces premières œuvres sont en fait des œuvres uniques. C'est-à-dire que malgré la diversité des approches thématiques et structurelles mises en jeu dans ces documentaires, la grande majorité des cinéastes se voient obligés de travailler pour la télévision, la publicité, ou une forme quelconque de production institutionnelle, car il n'existe pas de programme national qui permette de donner une continuité au travail réalisé par chacun d'entre eux.

Cependant, si l'on considère la présence de nouvelles tendances thématiques et structurelles dans les premières œuvres du documentaire mexicain produit pendant cette période, quelques documentaires mexicains commencent à présent à occuper certaines salles de cinéma pendant plusieurs semaines et à éveiller l'intérêt des spectateurs même au-delà de la projection sur les écrans.

C'est arrivé de façon remarquable avec un groupe choisi de quatre ou cinq documentaires produits pendant cette période : l'œuvre consacrée à restaurer le souvenir de Tin Tan, de Manuel Márquez ; le documentaire politique *Fraude*, de Luis Mandoki ; l'exercice ethnographique *La canción del pulque*, d'Everardo González ; le documentaire sur *Los que se quedan*, de Juan Carlos Rulfo et Carlos Hagerman (quoique ce ne soit pas une première œuvre) ; et le travail de terrain *Seguir siendo: Café Tacuba*, d'Ernesto Contreras, qui se consacre à une tournée internationale récente du groupe de rock Café Tacuba.

Mais aucun autre documentaire mexicain produit récemment ne représente mieux cette tendance à mettre en équivalence le documentaire et le cinéma de fiction (en termes de séances, distribution et accueil du public) que l'important travail de *Presunto culpable*. En raison de sa structure dramatique, de l'importance

Los que se quedan (2009) de Juan Carlos Rulfo et Carlos Hagerman





Fraude: México (2006) de Luis Mandoki

FILMOGRAFÍA:

29 óperas primas del documental mexicano independiente (2000-2010)

- 2000 *A propósito de Buñuel* (José Luis López-Linares, Javier Ríoyo)
 2001 *Promesas* (Carlos Bolado, B. Z. Goldberg)
 2002 *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (Francisco Taboada)
 2003 *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha)
La canción del pulque (Everardo González)
Korda: Fotógrafo en revolución (Alejandro Strauss)
Recuerdos (Marcela Arteaga)
 2005 *Ni muy muy... ni tan tan... simplemente... Tin Tan* (Manuel Márquez)
Hasta el último trago... corazón (Beto Gómez)
 2006 *El color de los olivos* (Carolina Rivas)
Fraude: México 2006 (Luis Mandoki)
Los laberintos de la memoria (Guita Schyfter)
 2007 *Un retrato de Diego* (Gabriel Figueroa Flores, Diego López Rivera)
Vivos los llevaron, vivos los queremos (Cecilia Serna)
¿Y tú cuánto cuestas? (Olallo Rubio)
Julio César Chávez: El último héroe mexicano (Diego Luna)
 2008 *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijos* (Alejandra Sánchez)
Niño Fidencio... de Roma a Espinazo (Juan Farré)
Pienso que soy inmortal y casi lo soy: Paco Ignacio Taibo I (Luisa Riley)
Los últimos héroes de la península (José Manuel Craviotto)
 2009 *El informe Toledo* (Albino Álvarez)
Pancho Villa: Aquí y allí (Matías Guallbunt)
 2010 *Adónde vas, loco* (Óscar Carrillo y Gabriela Enríquez)
El caso Colosio (Lorenzo Dunoyer)
Seguir siendo: Café Tacuba (Ernesto Contreras)
El general (Natalia Almada)
Cámara Casasola (Carlos Rodrigo Montes de Oca Rojo)
La frontera infinita (Juan Manuel Sepúlveda)
Presunto culpable (Roberto Hernández y Geoffrey Smith)

du sujet, du moment où il a été projeté, et de la polémique qu'il a suscitée au niveau national, en deux semaines de projection à peine, il est devenu un des documentaires les plus vus de l'histoire du cinéma mexicain. L'histoire de cette première œuvre peut être considérée comme représentative et symptomatique de la place qu'a gagnée le documentaire dans l'histoire du cinéma mexicain récent.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE)
 PAR ODILE BOUCHET

NOTES

1. Érick Sañudo : "Panorama del documental en México", in *Estudios Cinematográficos*, n° 32, septembre-décembre 2008, 64.
2. Produit par le CUEC / Difusión Cultural / Filmoteca / Centro Cultural Tlatelolco / Cinema Films. Il comprend le documentaire original (102 min.), un *Comunicado documental* du Consejo Nacional de Huelga (20 min.), le documentaire *Mural efímero*, de Raúl Kamffer (10 min.), des témoignages *Memorial 68* (12 min.), une galerie de photos et un article de Jorge Ayala Blanco (du livre *La búsqueda del cine mexicano*, 1974).

LAURO ZAVALA Chercheur en littérature, cinéma et sémiotique, il enseigne à l'Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco. Membre de l'Académie mexicaine de sciences, il est l'auteur d'une douzaine de livres et de plus de 150 articles de recherche dans des revues nationales et étrangères. Président de l'Association mexicaine de théorie et d'analyse cinématographique (SEPAANCINE), il organise chaque année depuis 2005 le Congrès international d'analyse cinématographique.

RÉSUMÉ Le cinéma a tendance à confondre les genres, et les frontières entre fiction et documentaire se brouillent. Les documentaires ont changé de ton au Mexique à partir de 2000 : d'un cinéma majoritairement militant au XX^e siècle, on passe à un documentaire varié dans ses thèmes et ses techniques. La multiplication de festivals documentaires révèle le succès du genre et participe à sa diffusion. L'article propose un examen de premières œuvres à succès nées entre 2000 et 2010.

MOTS-CLÉS cinéma documentaire – frontière – fiction – cinéma mexicain – festival de documentaire – diversité thématique – premières œuvres – montage – mise en scène

BIBLIOGRAFÍA**Teoría e historia del cine documental**

- Aufderheide, Patricia: *Documentary Film. A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press, 2007.
- Barnouw, Erik: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. London, Oxford University Press, 1974. (Traducido al español en 1996 como *El documental. Historia y estilos*. Barcelona, Gedisa).
- Breschand, Jean: *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós / Cahiers du Cinéma, 2004 (2002).
- Bruzzi, Stella: *New Documentary*. London, Routledge, 2ª ed., 2006
- Colombres, Adolfo (compilación y prólogo): *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol / CLACSO, 1985.
- Corro, Pablo et al.: *Teorías del cine documental chileno 1957 - 1973*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- Ellis, Jack y Betsy McLane: *A New History of Documentary Film. In the United States, Canada, and the United Kingdom*. New York, Continuum, 2005.
- McCreddie, Marsha: *Documentary Superstars. How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*. New York, Allworth Press, 2008.
- Mitry, Jean: *Historia del cine experimental*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974 (1971).
- Nichols, Bill: *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- : *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997 (1991).
- : *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Niney, François: *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2009.
- Paniagua, Karla: *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México, CIESAS (Centro de Investigaciones y Estudios sobre Antropología Social), Publicaciones de la Casa Chata, 2007.
- Quintana, Ángel: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona, Acanalado, 2003.
- Ward, Paul: *Documentary. The Margins of Reality*. London, Wallflower, 2005.

Documental mexicano

- Aviña, Rafael: "El documental" en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México, Conaculta / IMCINE, 2004, 19-28.
- Calónico, Cristián (coordinador general): *Catálogo de la videoteca y Memoria del IV Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: Contra el silencio todas las voces*. México, UAM / TVUNAM / CONACULTA / GDF, 2006, 321 + xxvi.
- *Estudios Cinematográficos*, Núm. 32, CUEC, Septiembre - Octubre 2008: *Documental actual en México*, 96 p.
- González Valerio, María Antonia et al. (comps.): *Verdad ficcional no es un oxímoron*.
- *Sobre las relaciones peligrosas entre filosofía y literatura*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.
- Kubli, Carlos: "El paradigma documental" en *Tierra Adentro*, Conaculta, núm. 158, julio 2009, 8-17
- López, Sergio Raúl: "Festival Ambulante. Elena Fortes y el desarrollo de una cultura del documental", en *Toma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 8, enero-febrero 2010, 50-51.
- Martínez Caballero, Rogelio: "Conciencias Verdes. Segundo Festival de Cine y Medio Ambiente: Cinema Planeta" en *Toma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 9, marzo-abril 2010, 50-51.
- Mendoza, Carlos: *La invención de la realidad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México, CUEC, UNAM, 2008, 236 p.
- : *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México, CUEC, 1999, 113 p.
- Ortega, Enrique y Ángel S. Garcés (coordinación): *México íntimo y profundo. Cine documental mexicano contemporáneo*. Festival de cine de Huesca, con la colaboración de la Filmoteca Española, con motivo de la muestra homónima, junio de 1999, 106 p.
- Peláez, Rodolfo: "El documental y su público en México" en *Documental*. México, CUEC, UNAM, 2006, 101-108.
- Quintana, Ángel: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Madrid, Ediciones El Acanalado, 2003.
- Salcedo Romero, Gerardo (investigación): *Múltiples rostros, múltiples miradas. Un imaginario filmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*. México, Conaculta, 2009, 252 p.
- Sañudo, Érick: "Panorama del cine documental en México", en *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, septiembre - diciembre 2008, CUEC, UNAM, 63-65.
- *Toma. Revista Mexicana de Cine*, núm. 7, noviembre - diciembre 2009: *El documental cinematográfico: Espejo de México*, 72 p.
- Varios autores: *Documental*. México, CUEC, 2006
- Zavala, Lauro: "El documental de viaje como cine de ficción: *Un beso a esta tierra*", en *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*. Tesis doctoral de Literatura Hispánica, El Colegio de México, 2007, 305-314.

Los que se quedan (2009) de Juan Carlos Rulfo et Carlos Hagerman

