

Entre el duelo y la pasión por el arte: un proyecto de Carlos Bolado

*Aleksandra Jablonska**

En el ensayo se explica el proceso creativo de Carlos Bolado, director, co-guionista y editor de la película *Bajo California: el límite del tiempo*, a partir de los postulados de la *crítica genética*, una corriente teórica desarrollada originalmente en Francia y dedicada al estudio de procesos creativos en la literatura. El análisis muestra la complejidad de este proceso guiado siempre por las vivencias y pasiones personales del director del filme, por su capacidad para deleitarse con la música, con las artes plásticas, con algunas películas y directores de cine, con la naturaleza y la historia. En suma el ensayo muestra la pasión con la cual un autor hace del cine su vida.

The essay explains Carlos Bolado's creative process as director, co-writer and editor of the film *Bajo California: el límite del tiempo*, from the genetic critic postulates, a theoretical approach originally developed in France and dedicated to the study of creative processes in literature. The analysis shows the complexity of this process which is always guided by the personal life experiences and passions of the filmmaker, his capacity to delight himself with music, plastic arts, some films and filmmakers, the nature and the history. In resume the essay shows the passion with which an author makes the cinema his life.

Los orígenes del proyecto

Tal como narra Carlos Bolado (1) es imposible hablar de un origen del proyecto que lo llevó a filmar *Bajo California, el límite de tiempo* (1998), su ópera prima. Tuvieron que coincidir factores diversos desde sus intereses y pasiones personales por la historia y por el arte, su historia familiar marcada por una muerte prematura de su madre, su propia experiencia, las influencias de distintas personas, las lecturas, las coyunturas políticas y hasta algunas casualidades.

¿Cómo ordenar todo eso? ¿Cómo decir qué fue lo primero o lo más decisivo? ¿Cómo se van anudando las experiencias, las coincidencias, las inspiraciones, los recuerdos, las influencias de personas, de lecturas, de películas vistas y también las dificultades, los tropiezos, los accidentes,

los impedimentos para que al final surja una obra notable, fascinante, única en muchos sentidos en la cinematografía mexicana?

Desde un punto de vista cronológico lo primero fue la muerte de su madre, atropellada cuando Carlos tenía 10 años (2), circunstancia que lo marcó profundamente, tal como se desprende no sólo de nuestra entrevista sino de otras declaraciones, cuando, por ejemplo, explicó el origen de su segunda película *Sólo Dios sabe*. En aquella ocasión dijo:

Escribí el papel de Damián para Diego. Una noche, hace muchos años, bebíamos y hablábamos en otro festival, y él me decía cuánto le había gustado mi primera película, *Bajo California*, y cómo el accidente de coche de esa película lo afectó mucho- y dije “por supuesto, tu madre”. Su madre murió en un accidente de coche cuando él era niño. Le conté que mi madre también murió en un accidente de coche cuando yo era niño, y nos reconocimos como miembros de la “hermandad de los huérfanos (Bolado, 2006: 8).

Con ello arrancará la película, con el protagonista del filme, Damián Ojeda (Damián Alcázar), atropellando a una mujer embarazada, probablemente una migrante, circunstancia que lo sumirá en una profunda crisis y originará el viaje que constituye la trama del filme.

Pero hubo otra muerte por atropellamiento en la vida del director, y ésta ocurrió cuando ya estaban preparando la filmación. Ésta última quizás fuese decisiva para que el sentimiento profundo de culpa y de pesar se convirtiera en un rasgo fundamental del protagonista de la película, el *alter ego* del propio Bolado. En esta ocasión, aunque no fuera Carlos quien manejara la combi en que iba con otras tres personas al lugar de filmación, la situación lo afectó personalmente. Convencido que se trataba de un accidente absurdo, porque desde el coche se veía desde lejos, en una larga recta, a un hombre deambular por la carretera y porque el chofer hizo todo lo posible para evitar el choque, éste se produjo y tuvo consecuencias fatales. (3)

Se trata de dos acontecimientos lejanos en el tiempo, uno había ocurrido en 1975 y el otro en 1996, pero que fueron decisivos para definir las preocupaciones, el estado de ánimo y los objetivos del protagonista del filme. Su profesión, a su vez, fue definida a partir de otros criterios. Como Bolado quiso que el protagonista fuese su *alter ego* decidió que éste tendría una profesión cercana aunque no idéntica a la suya. De ahí que Damián sea un fotógrafo y artista plástico.

¿Pero de dónde surgió la idea de crear a un protagonista que fuera el *alter ego* del director y co-guionista de la película? Estoy especulando: de la necesidad de expresarse emocionalmente, de plasmar su propia visión de las cosas, que Carlos siempre define como “mística”, de hablar de las coincidencias, que el director encuentra todo el tiempo en su vida y llena de ellas el filme (las mujeres embarazadas que cruzan frente a la camioneta de Damián, que le sirven la comida en un restaurante, que aparecen- como el vientre abultado de su mujer- en sus recuerdos y evocaciones), y quizás de Truffaut, uno de los directores preferidos de Bolado, que nació, por coincidencia, un 6 de febrero, como él mismo y quien creó el personaje de [Antoine Doinel](#), interpretado por el actor [Jean-Pierre Léaud](#), su *alter ego*...

Pero hubo, desde luego, otro punto de partida, y éste fue la fascinación de Carlos Bolado por las pinturas rupestres en Baja California. No las descubrió por sí solo, sino que se enteró de su existencia por Fanny Campillo, entonces esposa de Walter Doehner, amigo de Bolado. Ella le contó, durante una cena de amigos, de las pinturas y le mostró el libro de Enrique Hambleton y Harry W. Crosby, editado en México por el Fomento Cultural Banamex, quienes habían viajado por la región y fotografiado tanto los paisajes como las pinturas (1979).

Carlos se autodefine como un historiador apasionado, no porque hubiera estudiado la disciplina, puesto que sus estudios formales fueron en Sociología y Cine, ambas en la Universidad Nacional Autónoma de México, sino por una inclinación personal. Por esta misma razón había colaborado como editor en los documentales Uxmal, piedras de lluvia (1992), Chichen-Itzá, la palabra del Chilam (1992), Monte Albán, una muerte (1992) y Xochicalco (1996), que también dirigió.

A Bolado le entusiasmó de inmediato la idea de hacer un documental sobre las pinturas rupestres y a partir de este momento empezó una doble búsqueda, la de la información más amplia posible no sólo sobre las pinturas, sino sobre todo el contexto en que fueron realizadas, en que se conservaron y fueron “descubiertas” una y otra vez, porque, como narra el director, la falta de intervención de las instituciones estatales para preservarlas y para crear el acceso a ellas (4), produjo a los distintos viajeros la sensación de que fueron ellos quienes ponían allí el pie por primera vez (5), y por otra parte del financiamiento para el proyecto.

La investigación y su vida amorosa lo llevaron a San Francisco, California, donde encontró gran cantidad de materiales sobre Baja California, mapas, textos y el libro original de Crosby, en el que criticaba más al gobierno mexicano que en su versión española, editada por Banamex. Consultó la revista *Life* (6), que había hecho reportajes entre 1964 y 1965 sobre las pinturas. Leyó los textos de Gardner. Encontró que había un mexicano, “un personaje increíble que se llama Fernando Jordán”, un reportero y un aventurero que, entre muchas otras cosas, viajó a Baja California y escribió *El otro México*, que es el libro que lleva el protagonista de la película, y también una muñeca, porque Jordán siempre llevaba una. Para Bolado Jordán fue una inspiración y la película, un homenaje a él. En realidad, recuerda Carlos, él ya había leído los reportajes de Jordán antes, cuando se quedaba en el laboratorio farmacéutico de su padre, donde había revistas con los artículos del personaje.

En total, el director leyó unos 40 libros sobre la región, que son los que habían encontrado en aquella época, estudió la geología, los suelos, revisó los archivos de los jesuitas, la historia que escribieron ellos sobre su paso por la península, hasta los libros de pesca, “para saber todo”.

También entrevistó a Harry Crosby y a todos que tenían algo que ver con las pinturas, a los antropólogos entre los cuales estaba el que había viajado con Gardner, al director del Museo del Hombre de San Diego. Habló con Enrique Hambleton, quien había acompañado a Crosby, y le explicó desde donde podía tomar las imágenes de las ballenas, imágenes que se incluyeron después en la película. Tuvieron la suerte, cuenta Bolado, que cuando llegaron allí un año después, Damián Alcázar, quien actuó como protagonista del filme, estaba a cuadro cuando las ballenas salieron. De este modo las imágenes quedaron perfectas.

Bolado enfatiza mucho la importancia de la investigación previa a la realización de sus películas. Considera que eso es fundamental para todos los cineastas mexicanos porque en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) se estudian principalmente los aspectos técnicos de la filmación. (7) Antes de 1982 ambas instituciones exigían que para ingresar a ellas, había que tener otra carrera universitaria, pero justamente en este año, dicho requisito se eliminó. La investigación previa, considera Carlos, permite que la película sea más “densa” y más “creíble”: “cuando un actor me pregunta por qué debe hacer tal o cual cosa, yo le digo porqué”, y eso se debe a su sólido conocimiento del tema.

Junto con la lectura de los diversos textos Bolado hizo investigaciones *in situ*. Hizo varios viajes a la sierra de San Francisco para conocer las diversas cuevas y sus pinturas. También estudió las pinturas rupestres del suroeste de Estados Unidos, las del río Pecos, las de Arizona y Río Colorado.

Y una vez que las había conocido estudió a las culturas que existieron en aquellos territorios antes de la Conquista, Cochimíes, Guaycuras y Pericués. Como se trataba de culturas desaparecidas, Bolado decidió estudiar culturas similares. Dado que en las pinturas de San Francisco algunos personajes tienen tocados, es posible deducir que eran chamanes. Y así estudió a los chamanes de Siberia, a las mujeres- chamanes de Corea y a los de las Amazonas. Fue a Ecuador, a la zona amazónica para comprender los rituales chamánicos a fondo. Este estudio le permitió construir diálogos entre Damián y Arce (Jesús Ochoa), en una escena en que ambos personajes pernoctan cerca de las cuevas para ver las pinturas. Es ahí donde el viajero le explica al lugareño quienes eran los antiguos pobladores de la zona, sus creencias y rituales.

Encontró también que mientras hay todavía unos 300 hablantes de la lengua de los Cochimíes, de la lengua guaycura, sólo se conservó una oración... el Padre Nuestro, que en la película recita un indígena, filmado en blanco y negro, quien empieza en latín “Pater noster...” para continuar la oración en su lengua. Cuando se levanta de la piedra en que estaba sentado, la roca cae al precipicio, simbolizando así la caída y desaparición de una cultura.

Ahora bien, las investigaciones de Bolado se realizaban de manera paralela con sus esfuerzos para obtener los fondos para su proyecto que en un principio iba a ser un documental. En un primer momento Bolado propuso al productor de una serie de televisión sobre las ciudades del México antiguo, Gonzalo Infante, hacer un documental sobre las pinturas, pero a aquél el tema no le interesó. Recurrió entonces al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que le dio en 1994 la Beca para Jóvenes Creadores para un proyecto de edición de las imágenes de la ciudad de México en las películas nacionales. Pero una vez iniciado el trabajo, Bolado se arrepintió y planteó a CONACULTA el cambio de proyecto para dedicarlo a las pinturas rupestres en Baja California. El dinero de la beca le permitió viajar por primera vez a las cuevas, desde San Francisco, California hasta San Francisco de la Sierra.

Bolado reconoce que se benefició de la coyuntura política. En efecto, en 1992, el entonces presidente de México, Salinas de Gortari quien, conforme a Luis Vázquez León, probablemente quería saldar la “ofensa personal” que significó el robo de las piezas del Museo Nacional de Antropología y quizás también quiso, al igual que José López Portillo, “crear la realidad histórica a voluntad”, anunció los primeros doce Proyectos Especiales en Arqueología (Vázquez León, 2003: 213-214). Al año siguiente agregó otros dos. Para financiarlos constituyó un Fideicomiso Fondo Nacional Arqueológico con 13.5 millones de pesos, a los que se agregaron en 1994, 111 millones más (*Ibidem*). La distribución de este presupuesto fue desigual y la designación de los responsables de cada uno se guió por criterios políticos, además de la competencia profesional y honestidad. (*Ibidem*: 214) El proyecto más favorecido fue el de Teotihuacán, al que se destinaron 37.5 millones de pesos y el que menos fue el de las Pinturas Rupestres con 2 millones de pesos (*Ibidem*: 217). Como sea, ello creó un ambiente propicio para los proyectos relacionados con estos temas.

Con el material que filmó durante su primer viaje Bolado hizo una serie de videos “muy poéticos”, con la música de la tercera sinfonía de Gorecki, para mostrarlo en las presentaciones de los becarios, que fueron como 100, recuerda Bolado, y opina:

Fue uno de los buenos proyectos de este sinvergüenza de Salinas, que también lo hizo para ganarse a los intelectuales, para reducir su espíritu crítico, dándoles el dinero. ¿Cómo puedes criticar el gobierno que te está dando de comer? Es una lógica muy añeja de los gobernantes. Entonces él creó el Sistema Nacional de los Creadores al que yo había pertenecido durante 2 periodos y luego el Sistema de Jóvenes Creadores en que sólo estuve 1 año... (Bolado, 2010a).

En uno de los videos hizo un montaje con autos chocados, autos abandonados a lo largo del trayecto: “era un montaje muy dramático, sólo carros, yo salía un poquito y un poco mi ex mujer, pero en realidad no había personaje, era un punto de vista, una subjetiva, una llegada a las pinturas. Cuando la música subía en intensidad era cuando se veían las pinturas”. Filmó también las cuevas bajo la lluvia, unas imágenes de “gran belleza”, en que las pinturas se veían a través del agua cayendo. Bolado cambió la velocidad de la cámara porque “me gusta mucho usar la sensación de movimiento, reducir la velocidad porque te causa una sensación de extrañeza” (*Ibidem*). Pero estas imágenes no las usaría en *Bajo California*, sino que las filmaría de nuevo. A la postre de lo que más se arrepiente es de no haber usado las imágenes de las cuevas con las pinturas bajo la lluvia “porque en *Bajo California* falta más lluvia, más agua”. Y agrega: “Y ya sé dónde meterlas. Es más, voy a hacer una nueva edición. Director’s cut (ríe)” (*Idem*: 2010b).

Para poder vender su proyecto, en una época en que no se apoyaba la producción de los documentales, Carlos hizo una caja que contenía su video, una serie de fotos de las pinturas en diapositivas, una copia de libro de Fernando Jordán y un texto, que era el germen del guión de *Bajo California* y la entregó a todos los miembros del Consejo de IMCINE. Hubo mucha discusión sobre ello y también mucho escepticismo y Bolado sentía que no recibiría el apoyo. Esta caja sustituía lo que ahora es la carpeta electrónica, que los cineastas entregan cuando buscan el apoyo de la institución.

Pero, entonces, de nuevo se presentó una coyuntura favorable. En 1995 fue nombrado, como director del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) Jorge Alberto Lozoya, un hombre sin experiencia en el cine pero con buenas conexiones políticas (9), y como director de producción, Fernando Sariñana, amigo de Bolado. Sariñana desde un principio trató de convencer a Carlos de que hiciera un filme de ficción, para el cual le dio dos guiones, pero el joven director estaba empeñado en su proyecto original, aunque más desarrollado. Ahora se traba de tres documentales que se podían exhibir juntos o por separado: uno sobre las pinturas, otro sobre la vegetación del lugar y el último sobre los pobladores de la sierra. Sariñana insistió: conocía las bien las capacidades de su amigo porque él había dirigido una parte de *Hasta morir* (Sariñana, 1994) y había editado todo el filme. Bolado aceptó pensando en hacer dos películas, una ficción y un documental en tres partes.

Pero por más deseos que tuviera Bolado de hacer su documental, por más obsesionado que se sentía con la idea del filme, que estaba preparando desde hacía más de un año, las circunstancias le fueron adversas. Después del “error de diciembre” (10) y la crisis económica que se desató, a IMCINE le habían reducido el presupuesto y Sariñana le explicó que no podían hacer las dos cosas. Opinaba que hacer una ópera prima de ficción iba a pesar mucho más en la carrera de Bolado que “un pinche documental que quién sabe quién va a ver” (Bolado 2010^a).

Finalmente, Carlos aceptó. Este momento podríamos considerarlo como el origen de *Bajo California*, estrictamente hablando, aunque dicho origen no se podría explicar sin que existiera todo el proceso anterior.

IMCINE pre- aprobó el proyecto, le dio dinero para iniciar las filmaciones, pero el resto estaba condicionado a la presentación de un guión. Entonces Bolado volvió a ir a la Sierra de San Francisco, con un pequeño equipo para filmar. Ya conocía bien la zona y a la gente, a los guías sin los cuales no era posible llegar a las cuevas, sabía ya montar las mulas y arriar los burros. Al mismo tiempo empezó a escribir el guión.

La construcción del guión o “el proceso creativo nunca termina”

Carlos Bolado recuerda de esta manera sus primeras ideas sobre el guión:

Entonces decidí hacer una ficción. Entonces decidí escribir la historia de un personaje, pensé en Jordán, mis experiencias de viaje, lo que había vivido con los guías, yo ya me los conocía tanto que sabía cómo hablaban, entonces dije: voy a escribir la historia.

... y a partir de una fantasía *flashforward* que es escribir un poco lo que me iba a pasar, esos son mis rollos místicos... Yo en este momento era el novio de esta mujer, entonces yo puse que este gey era un mexicano que vivía en Estados Unidos, que se había casado con una mujer judía y demás. Eso todavía no me pasaba. Y tuvo un hijo. Fue niña en la película y el mío fue niño. Pero después sucedió, 4 años después, 5 años después, pasó todo eso.

.... también nuestra propia experiencia, para mis hermanos es muy cercana la película porque somos huérfanos, mi madre murió atropellada por un automóvil, entonces cuando yo pongo a esa mujer embarazada es una referencia a nosotros. “(Bolado, 2010a).

La estructura de la historia se basó en el *Héroe de las mil caras* de Joseph Campbell porque Bolado quería hacer algo “muy clásico”. No se acuerda desde cuando lo conocía, pero supone que a través de los libros de guión. Pero cuando empezó a desarrollar la historia de Damián, inspirada en sus propias vivencias y las de Jordán, se dio cuenta que él era “muy urbano” y que necesitaba de la colaboración de alguien quien conociera más el campo, “y ahí es donde entró Ariel García”. Define a su co-guionista como un hombre muy culto, autodidacta, cuya familia procedía del campo. Lo que le propuso es que desarrollara con él los diálogos entre Damián y Arce (actuado por Jesús Ochoa), en los que Carlos

era Damián y Ariel, Arce. García tocaba la puerta de Carlos todos los días a las 9 de la mañana. Trabajaba en mi casa, en mi estudio, nos echábamos nuestro té, nuestro café, comíamos y nos echábamos él su whisky y yo mi vino y así todos los días. Porque yo le decía ¿cómo lo contestarías tú? Revisábamos los diálogos. Yo decía una cosa y él decía otra cosa. Él leyó el libro de Jordán, él me regaló una edición original del libro de Jordán. Él empezó a leer todos los libros de Jordán, y hablábamos. El me dijo hay una persona que se casó con el hijo de Jordán, entonces la conocimos, él hizo algunos contactos... (Bolado, 2010a).

Pensó en quienes iban a interpretar a los personajes. Para el papel protagónico quería a Damián Bichir, a quien había conocido por Fernando Sariñana, mientras filmaba *Hasta morir*, porque hablaba muy bien el inglés y tenía el acento *pocho*. Sin embargo, el actor tenía la agenda llena. Entonces se acordó de Damián Alcázar. También se trataba de un actor conocido. Cuando Bolado estudió en el CUEC, su maestro de dirección de actores era Zermeño, quien llevó a sus estudiantes a algunas obras que él había montado y en las que actuaba Alcázar. El actor accedió a hacer unos cortos con los estudiantes y les pidió que lo llamaran cuando hicieran las películas.

Pero cuando empezaron a hablar del personaje resultó que el actor no conocía el inglés y no sabía manejar... La película empieza con él manejando una camioneta pick up azul a través de la frontera y luego en dirección a la Sierra de San Francisco. Bolado le enseñó a conducir el carro, aunque cree que en la película se nota la inseguridad de Alcázar cuando toma las curvas.

Para el papel de Arce, el guía de Damián, desde un principio pensó en Jesús Ochoa. Éste vaciló, pero lo convenció su esposa, la escritora y guionista Eugenia Leñero. Y es que en IMCINE se consideraba que Carlos no tenía un verdadero guión, porque sólo constaba de 60 páginas. Pero una vez que empezó a acudir a los ensayos, en la azotea de la casa de Carlos en la Colonia Roma, el proyecto le gustó cada vez más. Y cuando ya se metió en la película “era como un niño feliz jugando, se mimetizó con los vaqueros y volvió a su juventud, cuando jugaba con sus primos en Sonora” (Bolado, 2010b). Otros detalles a resolver eran el bigote que el actor lucía y su vestuario. El director le pidió rasurarse el bigote, para que su personaje se viera más frágil. En cuanto al

vestuario acordaron que el actor escogería entre la ropa que usan los guías en la sierra. Sólo usó su propio pantalón de mezclilla.

Las características de la compañera embarazada de Damián tenían que ver con las de Justine Shapiro (11), una judía norteamericana, y pareja de Bolado en este entonces. Y su embarazo era el *flashforward* del director. La interpretó Claudette Maillé, pero el vientre que aparece tantas veces en el filme, era de la hermana de Carlos. La filmaron en Cuernavaca. Y la niña que nace hacia el final del periplo de Damián y que aparece en las fotos que éste encuentra en la oficina postal en Santa Rosalía son las de la hija recién nacida de la hermana de Manuel Hinojosa (12), el primer asistente en el viaje de *scouting*.

El personaje que encuentra primero Damián en su travesía, interpretado por Fernando Torre Laphan (13), está pensado para contarle al viajante (y a los espectadores) de las pinturas rupestres y así orientar su aventura que inicialmente sólo tenía que ver con la búsqueda de la tumba de su abuela, Olivia (14). El viejo invita a Damián a su camper pintado de rosa y ahí le muestra la revista *Life*, los artículos de Gardner y las fotos de las pinturas, así como de Tacho Arce, que fue su guía. Mientras los personajes conversan las observan mujeres vestidas de negro, con las cabezas cubiertas. Estas mujeres, explica Carlos, eran del circo que se había establecido en las inmediaciones porque las habitantes del lugar no habían accedido a aparecer en el filme. Dichos mujeres, contrariamente a lo que había pensado la autora de este artículo, no eran las “chismosas del pueblo” sino la familia del viejo:

Es que ahí se hacen uniones muy extrañas, lo que te decía, esta endogamia. Y cuando alguien se muere, tienen la costumbre, como los judíos, de adoptar a los otros. Un hombre se muere o se va y tú agarras la familia de tu hermana o de tu cuñada. Y de repente ahí viven todos (Bolado, 2010b).

El personaje del caminante (Gabriel Retes) quien intercambia su sombrero por la gorra del Damián y le da unas pequeñas piedras para chupar, ha sido inspirado en parte en el libro de Campbell, como esta persona que le da una información al héroe y a veces cambia su itinerario. Sin embargo, Carlos tenía una motivación mucho más profunda y el proceso de construcción del personaje puede ser un ejemplo de lo complejo del proceso creativo. En primer lugar Bolado quería rendir homenaje al propio Retes (15), este director de cine mexicano heterodoxo, “el que tomó otro camino”, el que siempre ha buscado formas novedosas, como lo hizo también Rubén Gámez y el hermano de Carlos, Jorge. Cuando Retes se resistía a aceptar la invitación del director para actuar en el filme argumentando que él sólo era actor de sus propias películas, Bolado le dijo:

Es que quiero que actúes de director. Yo quiero que tú seas Gabriel Retes que es un caminante, es un homenaje a ti, hay un camino ahí y tú tomas el camino del desierto. Tú te vas por donde hay piedras, tú pasas por el camino y te vas por el otro (...) no sigues el camino hecho (Bolado, 2010b)

Otra vivencia de Carlos y Justine Shapiro marcó al personaje de Retes. Mientras estaban filmando vieron una capa roja en la carretera. De pronto esta capa empezó a moverse y de pronto se incorporó un hombre que la llevaba. Carlos le pidió a su compañera que le sacara una foto, y así se produjo el diálogo que luego fue incorporado a la película:

Damián: Le voy a tomar una foto

Retes: No, para qué? No vale la pena.

A lo anterior se sumó la figura del “deambulador”, que estaba presente en las ciudades como Cacaxtla o Xochicalco en el período clásico, asegura Bolado, un personaje que traía noticias. Entonces “cuando escribimos la historia de Retes, es la suma de todas esas cosas (...) aquí le pongo el valor simbólico y el narrativo (lo que) hace que tu historia llegue a distintas personas por distintos motivos o razones, que es el cine por capas (*Ibidem*)

Las demás personas que aparecen en el filme son reales, son, en efecto, los Arce. El director filmó a cada uno de ellos mientras daban su nombre completo y editó el material de esta manera que el espectador queda impresionado por la endogamia existente en esta zona. La reconstrucción del árbol genealógico, que en la película hace Damián, también se basa en la historia real de la familia Arce, como asegura Bolado. Y los guías que aparecen hacia el final del filme platicando con Arce alrededor de una hoguera, son realmente los guías que acompañaron al equipo durante la filmación. Esta escena, explica Bolado, fue dirigida por Jesús Ochoa, quien se identificó muy rápidamente con la gente de la sierra y convivió estrechamente con ellos mientras se encontraba ahí. Carlos piensa que es importante involucrar a los actores en el proceso de la filmación:

para que ellos se sientan creadores junto contigo y eso hace que haya más riqueza y más colaboración porque en el fondo sí es cierto que el cineasta, el director es como un director de orquesta, que dice “ahora juegas tú”, y que también tiene que escoger a todas las gentes creativas que enriquecen tu película, tienes que escoger lo que más aplica, porque el concepto general de la película lo tienes tú (Bolado, 2010a)

También involucró a Alcázar a quien pidió que filmara sus pies caminando. Después hizo con estas tomas un montaje magistral en que se aprecian los distintos tipos de suelo que pisó el caminante durante su travesía. Esta idea se le ocurrió a Carlos mientras viajaba una y otra vez hacia San Francisco de la Sierra y observó que el suelo cambiaba muchas veces, y que dar cuenta de ello podía enriquecer el filme.

Un papel importante en la construcción del guión lo desempeñaron dos artistas plásticos que Bolado invitó al proyecto y que tomaron un papel protagónico cuando renunció el director del arte, que se sentía boicoteado por el productor de la película. Fueron Abraham Cruzvillegas y Sebastián Romo. Bolado pensó en ellos porque desde hacía tiempo le encantaba el trabajo de Richard Long y de Hamish Fulton, cuya obra conoció en Edinburgo en los años 80. Ambos son representantes británicos de *Land Art*, una tendencia de arte contemporáneo que usa el marco y los materiales

de la naturaleza. Su principal técnica es la instalación en el paisaje, donde las obras interactúan con el medio ambiente y el artista se apropia y reinterpreta de alguna manera el territorio. Tanto Long como Fulton practican el arte de caminar y fue a partir de la impresión que ello le causó al director, que decidió que su protagonista sería un artista caminante que intervendría en el paisaje con elementos cada vez más sencillos, encontrados en la propia zona. Las piezas que crea Damián en la película fueron hechas principalmente por Sebastián Romo, antes de la filmación bajo la idea de que el proceso del protagonista consistiría en ir dejando todo lo tecnológico para regresar a lo natural, a lo más sencillo. Al final Damián ya no iba a poner las cosas en el suelo sino empezar a quitar elementos del entorno, pero Bolado confiesa que se equivocó a la hora de editar y esta acción, al final del filme, ya no se puede apreciar.

En el guión los diálogos no son los más importantes, como les dijo Bolado a quienes en el IMCINE consideraban que 60 páginas no eran suficientes. Una gran parte del filme describe mediante las imágenes y el sonido el viaje de Damián, tanto el que hace por tierra, como su recorrido interior. Hay largas secuencias de Damián manejando la pick up, secuencias en que además de observar su estado de ánimo y presenciar sus recuerdos, el espectador se va dando cuenta de lo largo del camino que tiene que recorrer el artista hasta San Francisco de la Sierra, y de que en este camino no hay ningún tipo de construcciones ni huellas de presencia humana. Damián quiere alejarse de sus problemas y viaja hacia un territorio alejado del resto de México que simboliza, desde luego, el largo recorrido hacia su propio interior.

Este aislamiento de la población de la sierra- de ahí que los Arce se fueron casando entre ellos- impresionó mucho a Carlos Bolado, quien cuenta que la principal carretera que une las dos penínsulas se construyó bajo el gobierno de Echeverría, alrededor de 1973. Fanny Campillo le había contado que cuando en los setenta llevó a Rufino Tamayo a las cuevas, tardaron tres días en mula. (18) El camino que llega a la sierra se construyó en los 80 “y eso lo cambió todo”. Antes, tal como lo menciona Jordán, la gente hablaba un español antiguo, “como en el siglo XVIII”. Estaban aislados, no tenían radio ni televisión. “La propaganda, las cosas se las echaban por el helicóptero, pero ni iba nadie”, subraya Bolado. Hasta hoy no tienen luz, pero tienen las celdas solares que les llevaron los norteamericanos y que se conectan a un acumulador que genera la energía necesaria para que puedan usar radio como medio de comunicación entre ellos y la televisión. Carlos cuenta que un rico de la sierra llevó en pedacitos, en un burro, una antena parabólica gracias a la cual pueden ver la televisión, “El chavo del ocho”. Eso, concluye el director, les cambió el lenguaje.

Cuenta que la primera vez que fue a ver las pinturas, al salir de San Ignacio vio un letrero que indicaba que para San Francisco de la Sierra faltaban 37 km. Como eran las 4 de la tarde decidió viajar ahí para ver las cuevas y regresar a dormir a San Ignacio. Pero resultó que el camino era muy estrecho, lleno de hoyos, “muy difícil, casi escabroso, muy complicado”. Llegó la noche, tal como le ocurre a Damián en la película cuando se queda sin gasolina, y tuvieron que buscar donde dormir en un lugar sin hoteles, ni posadas para turistas. El director cree ello permitió establecer un contacto más cercano y cordial con los pobladores, lo que después facilitaría el desarrollo del proyecto de la película.

La endogamia ha provocado que un porcentaje relativamente alto de los hijos de los Arce tengan problemas mentales. Carlos filmó a uno de ellos pero, explica:

cuando estaba escribiendo el guión dije, han sido tan buenos conmigo, porqué lo voy a decir, no es que lo hagan...han vivido solos, no han tenido muchas opciones. No han ni de entender por qué y yo voy a empezar a decir... se me hizo muy morboso. Y decidí que no era lo que yo tenía que contar. (Bolado, 2010a)

Ahora bien, aunque el guión era una guía del trabajo, ocurrieron circunstancias que impidieron filmar lo que estaba en él y cosas que se fueron agregando sobre la marcha o incluso terminada la edición de la película. Porque “el proceso creativo no termina”, explica Bolado, hasta que de verás no hay ya nada que agregar. “Lo más importante es nunca quedar en la inmovilidad” y compara el proceso de la maduración de la obra, aunque guardando las distancias, con la que retrató Víctor Erice en el “Sol de membrillo”, inspirándose en el trabajo de Antonio López. Bolado leyó el filme como la metáfora del trabajo creativo, de la constante búsqueda de la perfección. De manera que, reconoce, el hecho de que la película se filmara a lo largo de tres años, dados los problemas que tuvo con su productor, finalmente benefició al filme.

Qué es lo que había en el guión y no se filmó? Una toma de los acantilados, contesta Carlos, una toma aérea con la que iba a empezar el filme “para mostrar la dimensión de la península, tan estrecha que se mete al mar, como el personaje...” (Bolado, 2010b). Esta toma no se hizo porque de pronto el director recibió la noticia de que debía comunicarse urgentemente con el productor. Hizo la llamada telefónica de una caseta en Santa Rosalía y escuchó de la voz de aquel, que se había acabado el dinero y que debían regresar inmediatamente al Distrito Federal. Carlos Bolado no daba crédito pero verificó en el banco y, en efecto, la cuenta estaba en ceros.

Carlos cuenta que enloqueció, se quedó un día más para filmar lo que se podía, los petroglifos y una escena en que Damián se metía desnudo al mar. Después ya en DF filmaron el accidente en que Damián atropellaba a una mujer y que, gracias a la sugerencia de Guita Shyfter (19) quedó al principio del filme para crear una especie de impresión o curiosidad en el espectador. “Porque después tú ya te soplas cualquier parte de la historia porque hay algo más, hay un secreto...” (Bolado, 2010b)

Tampoco pudo filmar en algunas locaciones originales, por ejemplo en una playa que se llama Mal Arrimo, que describió Jordán porque cuando fue a esta playa encontró desechos de la II Guerra Mundial, puesto que las corrientes marítimas llevan la basura tirada en el Pacífico justamente para allá. Estaba planeado que Damián llegaría y caminaría por allá, escena que finalmente se filmó en otro lugar, dada la dificultad para acceder a la locación. Ello en el filme ocurre poco antes de que Damián decidiera quemar su camioneta y continuar su periplo a pie.

Pero los últimos momentos del rodaje fueron muy difíciles, la relación con el productor se rompió por completo cuando éste se quedó con gran parte del dinero de la película y con algunos negativos. La película, cuenta Bolado “salió en 500 mil dólares pero 300 mil están en la casa de

este hombre que se construyó en la Condesa, con pisos italianos, en fin. Comprobado ¡Yo tuve las pruebas y me las arrebataron!” (Bolado, 2010a). En otro momento cuenta cómo pudo recuperar el negativo del filme después de las negociaciones que duraron año y medio:

...era una tormenta conseguir el negativo, me cortaron el negativo, me cortaron escenas porque había una gran escena de un cometa, la mejor escena del cometa la robó el productor para venderla y el negativo estaba tijereado cuando lo recibimos. (*Ibidem*)

Pero así como hubo escenas que nunca se filmaron, otras que le fueron sustraídas por el productor, también hubo secuencias que decidió sacrificar el propio Bolado, para no alargar la película. Todas eran escenas que le gustaban mucho a él y a los demás pero entonces recordó que Antonioni había dicho que él había dejado los mejores planos de sus películas y las mejores secuencias colgadas en el cuarto de edición, para que el resultado fuera mejor. Carlos decidió cortar una escena en que Damián escuchaba solo, de noche, en un descamapado, tocar al trío de músicos que habían tocado en el velorio del niño muerto y que, creía, era una escena muy bonita y nostálgica. Este trío estaba inspirado, confiesa Carlos, en el grupo de Kusturica que suele aparecer en sus filmes. También quitó una puesta de sol que filmó en la misión jesuita, que duraba 5 minutos y simbolizaba la caída de la civilización antigua, y unos impresionantes petroglifos con animales marinos gigantes en una zona desértica, que filmó cuando ya no había dinero. Tampoco incluyó la escena en que iban a hacer la instalación con piedras en forma del corazón. Resultó que para amarrarlas habría que perforar los cactus, cosa que Bolado no quiso hacer y renunció a ella.

Tampoco pudieron filmar en San Diego, excepto la breve escena que aparece al inicio del filme, porque los detuvo la policía argumentando que no tenían ni permiso para filmar ni licencias para conducir... Aunque una de las policías opinaba que se trataba de una falta grave, los salvó otro de ellos que se lo tomó con humor, se rió de su osadía y los mandó de inmediato del otro lado de la frontera.

La música original para el filme la compuso Antonio Fernández Ros, quien ya había colaborado con Bolado en otro proyecto. La compuso cuando el filme ya estaba editado, cuando ya estaba terminada la parte visual. Carlos explica su método:

Yo creo mucho, y de eso también habla Wajda, que tú debes tener tu propio ritmo, de las imágenes, y también tu propia música. Él de pronto se quejaba de la construcción del montaje a partir de una pieza musical, que a veces eso hacen los editores, porque este ritmo de la música está hecho para esta pieza musical, y de repente te están imponiendo un ritmo, y la imagen tiene su propio ritmo.

Uno tiene que combinar los diversos ritmos, sumarlos, y no imponerlos, no hacer uno solo. La edición de la imagen tiene que ser silenciosa, tiene que tener su propio ritmo sin interferencia del sonido directo, ni de los diálogos ni obviamente de la música. Para que cuando tú agregues el sonido hagas lo mejor, se sume, le des una profundidad, hagas una mucho mejor secuencia. Yo como editor siempre una de las últimas cosas que hago es veo

la película sin sonido. La veo también a gran velocidad de atrás para adelante. La veo de principio a fin a gran velocidad y luego de fin a principio. Todo esto para ver la estructura, que éstas son mis herramientas para ver la estructura, para ver los grandes bloques y ver la duración y tener la sensación de cómo se cuenta la historia, creo que eso es muy importante.

Creo que tienes que tener tu propio ritmo para que cuando sumes la música tengas un contrapunto, hay un diálogo, una suma. Entonces Antonio recibió las imágenes ya editadas además sabiendo que iba a haber una secuencia musical. Pero le dije ésta es la imagen. Buscar este diálogo entre el ritmo de la imagen y su propio ritmo de la música, para que se sumen y no se empaten y sea lo mismo. Son todos estos detalles que se suman, para que tu experiencia de esta obra audiovisual sea mucho mejor y más fuerte, son todas esas cosas que de manera muy sutil y que no sea muy obvia, pero terminan por impactar al espectador, influenciándolo (Bolado, 2010b).

Al principio hubo diferencias entre Fernández y Bolado. Trabajaban a distancia porque no había todavía la tecnología que permitiera una comunicación más ágil. Carlos acababa de ver *Kundun* de Martín Scorsese y no le había gustado ni el filme ni la música compuesta por Philip Glass, cuando le llamó Fernández para contarle que había pensado en una música minimalista que recordaba las obras de Glass. Eso, obviamente, lo preocupó mucho. Cuando la escuchó por primera vez, todavía tenía dudas. Pero cuando llegó la Orquesta de Bellas Artes a los Estudios Churubusco para grabar la música para la película, bajo la dirección de José Arián, Bolado se sintió muy satisfecho. La primera exhibición del filme ante el público entre el cual estaba Eduardo Amerena, el entonces director de IMCINE, le confirmó que la música “dialogaba” muy bien con las imágenes.

Cuando la película ya estaba editada decidió agregar algo más. Acababa de ver *Distant Voices, Still Lives* (1988) dirigido y escrito por Terence Davies, una película que retrata los años de guerra y posguerra en Liverpool y en la que “no hay sonido más que canciones, canciones que la gente canta” (Bolado, 2010b). Y entonces pidió a Justine Shapiro que cantara en inglés las canciones infantiles, grabaron su voz y lo agregaron al filme “y creo que esto le da cierta añoranza”, explico Carlos (*Ibidem*).

Notas finales

¿De qué finalmente fue hecha la película, premiada en México con 7 Arieles y con el Premio de la Crítica en el Festival de Guadalajara, y en el extranjero con el Gran Premio del Jurado del Festival de Amiens, además de formar parte de las selecciones oficiales en los festivales de Sundance y de Toronto? De las vivencias y pasiones personales de su director, editor y co-guionista, de su capacidad de deleitarse con los distintos tipos de música, con las artes plásticas, con algunas películas y algunos directores de cine, por la importancia que tiene para él la naturaleza y su interacción con el hombre, por su concepción de cómo debe filmarse, editar y relacionar las

imágenes con la música, por su apertura para escuchar los consejos y las sugerencias de quienes intervinieron en el filme directa e indirectamente, por su relación amorosa con Justine Shapiro que lo acompañó a lo largo de todo el proceso e hizo la voz de Claudette Maille, por los actores que se identificaron con sus papeles, por la amistad de algunas personas que le brindaron apoyo, como lo hizo otro exitoso director de cine, Fernando Sariñana, por una coyuntura favorable que se creó durante el gobierno de Salinas de Gortari hacia la arqueología mexicana, y también por una constante lucha contra la burocracia del IMCINE, contra la corrupción en que participaron algunos de sus funcionarios. La obra de Carlos Bolado es, en suma, la síntesis de él y de sus relaciones personales, de su historia, de su duelo, pero también de un contexto cultural e institucional en que se desarrolló, que le puso muchas trabas, pero que también lo apoyó, y desde luego, de su persistencia para llevar a buen puerto un proyecto del que se apasionó.

Notas

*Universidad Pedagógica Nacional. Correo electrónico: aleksandra.jablonska@gmail.com

(1) Carlos Bolado nació en Veracruz, Veracruz, el 6 de febrero de 1964. Estudió Sociología en la UNAM y Cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en la propia institución. Fue allí donde dirigió sus primeros cortometrajes. Simultáneamente trabajó como sonidista en *Los confines* (1987) de Mitl Valdés y *Lola* (1989) de María Novaro. A partir de la década de los noventa editó, entre otros, *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, *Novia que te vea* (1993) de Guita Shyfter, *En medio de la nada* (1993) de Hugo Rodríguez y *Crónica de un desayuno* (2000) de Benjamín Cann. Como él mismo recuerda, a partir de lo anterior, fue encasillado como editor. Pero su amplia experiencia no fue de mucha ayuda cuando quiso dirigir su obra prima. Varios realizadores se opusieron a ello argumentando que su especialización era distinta. Finalmente pudo dirigir *Bajo California: el límite de tiempo* (1998) gracias al apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y de Fernando Sariñana. Se trató de una película de autor puesto que Bolado fungió como director, productor, guionista y editor. Recibió siete Arieles por la mejor dirección, edición y ópera prima, mejor actor (Damián Alcázar), actor de cuadro (Fernando Torre Lapham), coactuación masculina (Jesús Ochoa), música compuesta para cine (Antonio Fernández Ríos). Recibió también el premio nacional de la crítica en la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, mención honorífica en el Festival de Munich, del gran jurado en el Festival internacional de Amiens, en 1999 los premios del jurado del público en el Festival Internacional de San Francisco, el de la crítica en la XIV Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, el premio Rita en el Tercer Festival Internacional de Cine Latino de Los Angeles y fue declarada Mejor película (junto con Santitos de Alejandro Springall) en el Festival de Cine Latino. Los reconocimientos a *Bajo California* le abrieron nuevas posibilidades. Y así, en 2001 co-dirigió, junto con Justine Shapiro y B. Z. Goldberg, el documental *Promesas*, que fue nominado al Oscar y recibió dos Emmys por mejor documental y mejor análisis e investigación documental, y en 2005, otra película de ficción titulada *Sólo Dios sabe*. En 2010 dirigió dos series para la televisión cultural: *Estado de gracia* y *Tlatelolco*.

(2) Seis meses antes en la contraesquina de este lugar un coche azul atropelló al propio director. Fue del mismo color el carro que embistió a su madre y será el color de la camioneta pick up que usará el protagonista del filme.

(3) En la película hay el siguiente diálogo:

Damián: Arce, ¿tú has matado a alguien?

Arce: No, como cree. ¿A poco usted sí?

Damián: Creo que atropellé a una mujer embarazada.

Arce: ¿Cuándo?

Damián: Ha unos dos meses.

Arce: ¿Pero murió la mujer?

Damián: No lo sé, Arce- No me canso de repetirme que yo no tuve la culpa, que esa mujer se atravesó imprudentemente.... Esa mujer salió corriendo y yo ya no pude hacer nada...

(4) El Instituto de Antropología e Historia (INAH) realizó la exploración de las pinturas a partir de 1992, fecha en que empezó a regular el acceso a las cuevas en que dichas pinturas se encuentran.

(5) Sin embargo, las pinturas fueron exploradas mucho antes, por los jesuitas, antes de ser expulsados de Nueva España en el s. XVIII, por un químico francés, León Diguet entre 1889 y 1913, por el periodista mexicano, Fernando Jordán y los arqueólogos Barbro Dahlgren y Javier Romero a fines de los cuarentas. (Bolado, C. 2010a, Liñán ,2010,, “Gran arte de la roca....”, 2010)

(6) En la película, el primer personaje al que encuentra Damián camino a San Francisco, le muestra la revista *Life*, con los artículos de Gardner: “The Case of the Baja California Caves” y “A Legendary Treasure Left by a Long Lost Tribe,” y luego *National Geographic* con un artículo titulado “Baja’s Murals of Mystery”, con fotos de las cuevas y pinturas. En una de las fotos le señala a Tacho Arce. Le comenta que Gardner afirmó haber descubierto las cuevas, cuando fue él y su primo quienes le enseñaron el lugar.

(7) El CUEC, una de las dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y CCC, dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), son las únicas dos escuelas en México donde se preparan los cineastas.

(8) Carlos Bolado me explicó que esa piedra fue hecha especialmente para la película y transportada en un burro hasta el lugar de la filmación.

(9) Carlos Bolado lo definió así: “él había sido el asesor de Salinas y entró como director de IMCINE porque se lo pidió a Zedillo. De ser economista quería pasar a ser director de cine o algo así”

(10) Así se denomina popularmente en México la crisis económica que inició en 1994 y que provocó, entre otras cosas, una fuerte devaluación de la moneda nacional.

(11) Una presentadora y realizadora noerteamericana que después co-dirigiría *Promesas* con Carlos Bolado.

(12) Bolado se refiere a él como su mejor amigo y gran asistente de dirección de películas tales como *Como agua para chocolate*, *Y tu mamá también*, *La hija del caníbal*, *Sexo, pudor y lágrimas*, entre otras.

(13) Actor y maestro de actores.

(14) Olivia es el nombre de la madre de Carlos Bolado.

(15) Entre las películas de Retes destacan *Chin Chin el teporocho* (1975), *Nuevo Mundo* (1976), *Flores de papel* (1977), *Los naufragos del Liguria* (1985), *La ciudad al desnudo* (1989), *El bulto* (1991), *Bienvenido/Welcome* (1994) y *Un dulce olor a muerte* (1998).

(16) Entre otros, guionista, fotógrafo y director de *Formula secreta* (1965) y *Tequila* (1991), películas multipremiadas.

(17) Jorge Bolado ha filmado, entre otros, *Segundo siglo* (2000) y *Dios y todos los santos* (2002)

(18) Lo sorprendente de esta anécdota, me comentó Bolado, es que algunas figuras pintadas Tamayo tenían similitudes con los hombres de las pinturas rupestres, aunque el pintor no las había conocido antes.

(19) Directora, productora y guionista de numerosas películas documentales y de ficción, entre las cuales destacan *Los Laberintos de la Memoria*, documental, 2008, *Las Caras de la Luna*, ficción, 2002- 2003, *Sucesos Distantes*, ficción, 1994, *Novia que te vea*, ficción, 1993, *Tamayo a los 91 años* (34 min. / 16mm), 1991, *Xochimilco, Historia de un paisaje* (60 min., 16mm., 35mm), 1990.

Bibliografía

Almeida, C. (1998), *Gesto inacabado. Proceso de criação artística*, Annablume, Sao Paulo.

Bolado, C. (2006), “El sueño llega a la pantalla”, *Excélsior*, sección *Función*, 14 de septiembre, p. 8.

_____ (2010^a), entrevista concedida a la autora, 16 de abril.

_____ (2010^b), entrevista concedida a la autora, 2 de junio.

Campbell, J. (1999), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México.

Crosby, H. (1975), *The Cave Paintings of Baja California: Discovering the Great Murals of an Unknown People*, Sunbelt, San Diego.

“Gran arte de la roca del Mural, Baja California”, www.worldlingo.com/.../Great_Mural_Rock_Art_Baja_California

Hambleton, E. (1979), *La pintura rupestre de Baja California*, México, Fomento Cultural Banamex.
 Liñán, E. (2010), *El rastro de los dioses. Un viaje a las pinturas rupestres de Baja California Sur*, UNAM, M.A. Porrúa, México DF..

Gardner, E. S. (1962) “The Case of the Baja California Caves”, “ A Legendary Treasure Left by a Long Lost Tribe”. *Life* 53(3):56-64, http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Mural_Rock_Art,_Baja_California

Vázquez , L. (2003), *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*, CIESAS/ M.A. Porrúa, México.

Filmografía

Bajo California: el límite del tiempo (1997)

Dirección:	Carlos Bolado
Asistente de Dirección:	Salvador Aguirre
Producción:	Flavia González, Salvador Aguirre y Carlos Bolado; productor ejecutivo: Salvador Aguirre; productor asociado: Michael Pryfogle
Guión:	Ariel García y Carlos Bolado. Pablo Soler Frost, colaborador.
Fotografía:	Claudio Rocha y Rafael Ortega
Dirección Artística:	Abraham Cruz-Villegas y Sebastián Rodríguez; directora de arte asistente: Mariana Valenzuela; decorados: Alejandro Varela
Vestuario:	Ximena Fernández
Edición:	Carlos Bolado y Juan Carlos Martín.
Sonido:	Rogelio Villanueva; mezcla sonora: Jaime Baksht; grabación de sonido: Nerio Barberis, Hugo Rodríguez y Ángeles Castro; efectos sonoros: Manuel Rocha, Francisco Bibriesca y Mario Bibriesca; edición de sonido: Alejandro Li-ho; edición de efectos sonoros: Mario Martínez
Música:	Antonio Fernández Ros

Reparto

Damián Alcázar	<i>Damián Ojeda</i>
Jesús Ochoa	<i>Arce</i>
Fernando Torre Lapham	<i>viejo</i>
Gabriel Retes	<i>caminante</i>
Claudette Maillé	<i>esposa de Damián</i>
Ángel Nozagaray	<i>judicial federal</i>
José Manuel Poncelis	<i>indígena</i>
Emilia Osorio Hinojosa	<i>hija de Damián</i>
Justine Shapiro	<i>esposa de Damián (voz)</i>