



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

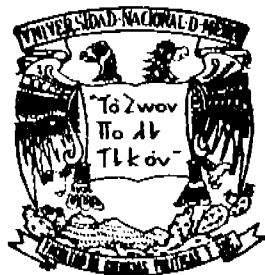
**EL DOCUMENTAL DE CREACION: UN
ENCUENTRO CON EL PROCESO CREATIVO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION**

P R E S E N T A :

MARIA ISABEL TABOAS RODRIGUEZ



**ASESORES: MTRA. IRENE HERNER REISS
DR. FRANCISCO JAVIER PEREDO CASTRO**

MEXICO, D. F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: María Isabel

Tabeas Rodríguez

FECHA: 26 Febrero 2004

FIRMA: [Firma manuscrita]

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Dedico esta tesis a quienes han esperado
y apoyado tan pacientemente este trabajo:
mis padres, María Guadalupe Rodríguez y
José Táboas Balboa.

Agradezco:

el recordarlo insistente de mis hermanos Daniel y Sofía, quien aportó valiosa bibliografía producto de sus viajes;

las acertadas puntualizaciones del Mtro. Francisco Peredo Castro y el apoyo de la Mtra. Irene Herner Reiss;

la ayuda y aportaciones bibliográficas del Mtro. Juan Paco Urrusti;

a Adele Schmidt, por haber sido partícipe en mi descubrimiento por el documental;

los lazos internacionales de mi amiga Elsa Acevedo, quien logró hacerme llegar bibliografía básica para esta investigación;

el ánimo constante de mis amigas Leslie Santibañez, Berenice Merino, Mayra Tamayo, Tania Tinajero, Jorge Villanova y de mi cuñada Guadalupe Mejía;

e indudablemente, el apoyo, la paciencia, las críticas y las porras de Juan Carlos Domínguez.

Indudable recuerdo de este trabajo, es la grata compañía de mis sobrinos José Daniel y Alejandro Táboas Mejía, quienes pacientemente aguardaban un receso para el esparcimiento.

Índice

Introducción	
CAPÍTULO 1	
1. Historia del documental	1
1.1 Origen de la palabra documental	6
1.2 Cine mudo	7
1.2.1 Esbozos de un documental	7
1.2.2 Robert J. Flaherty	10
1.2.3 Dziga Vertov	13
1.2.4 Artistas inspirados por el cinematógrafo	17
1.3 Cine sonoro	18
1.3.1 John Grierson	20
1.3.2 Organizaciones de documentalistas	24
1.3.3 El documental como arma ideológica	29
1.3.4 Material de archivo	36
1.3.5 Documental independiente	40
1.4 Cine directo y Cinéma Vérité	42
1.4.1 Documental de denuncia	50
CAPÍTULO 2	
2. Hacia una definición del documental de creación	57
2.1 Definición	58
2.2 Realidad y ficción	60
2.3 Objetividad vs subjetividad	66
2.4 El documental de creación: un arte	71
2.5 La mirada del realizador: el punto de vista	74
2.6 Documental de creación vs reportaje	76
2.7 Comunicación y significación para el espectador	80
2.8 Recursos narrativos del documental de creación	83
2.8.1 Personajes	84
2.8.2 Situaciones	87

2.8.3 Drama	89
2.8.4 Dispositivos	91
2.8.5 Material de Archivo	93
2.8.6 Música	93
2.8.7 Narrador	95
2.8.8 Montaje	96
CAPÍTULO 3	
3. La producción del documental de creación	99
3.1 Contexto histórico	100
3.2 Los mecanismos de producción	102
3.2.1 Las productoras independientes	103
3.2.2 Los financiamientos institucionales	107
3.2.3 La televisión	111
3.2.4 Las escuelas de cine	116
3.3 Mercados del documental de creación	117
3.4 El documental de creación en México	119
3.4.1 La producción	120
3.4.2 Espacios para el documental en México	124
3.4.2.1 Escenarios de fin de Siglo	124
3.4.2.2 Premio José Rovirosa	126
3.4.2.3 Contra el Silencio Todas las Voces	126
3.4.2.4 Muestra de cine Mexicano en Guadalajara	128
Conclusiones	130
Apéndice	133
Bibliografía	140

Introducción

El género documental surgió al mismo tiempo que el invento del cinematógrafo. El cine en sus primeros tiempos se realizaba filmando eventos de la realidad en un mismo plano, es decir, sin movimientos de cámara, siendo éste el antecedente del cine documental. Más tarde, el cine adoptó elementos del teatro, dando lugar al cine de ficción.

Esta división, del cine documental y del cine de ficción, se fue haciendo cada vez más distante y, en tanto el género de ficción fue creando cada vez más innovaciones en el lenguaje cinematográfico, el documental, fue adquiriendo un valor de lo real, el cual se hizo tan poderoso como peligroso en manos de quienes lo tomaran como una verdad contundente.

Sin embargo, a lo largo de la historia del cine documental, la creatividad de los realizadores no dejó nunca naufragar al género, a pesar de que popularmente era —en algunos casos lo es todavía— considerado como un género propagandístico. La búsqueda de nuevas formas de expresión a través del cine, así como la reflexión sobre sus alcances y la incorporación de nuevas técnicas, permitieron que el documental tomara varios y muy diferentes rumbos a lo largo de la historia. Siempre han existido los dos polos en el documental: aquél donde se pretende mostrar, informar y convencer; y aquél que pretende acercarse a la realidad para aprehenderla, conocerla, sentirla y observarla. Hay una parte sensible y una parte lógica. La misma diferencia entre la ciencia y el arte, ésa sería la mejor manera de dividir los rumbos del documental hasta nuestros días.

Esta tesis aborda en el primer capítulo la historia del cine documental desde sus inicios hasta los llamados cine directo y *cinéma vérité*. La historia se presenta

cronológicamente con el fin de contextualizar el desarrollo del género en sus diferentes etapas, destacando la aportación de algunos realizadores quienes han contribuido al desarrollo del género. Ha sido necesario hacer una gran selección de ellos para no extender este capítulo y conseguir los objetivos básicos: el surgimiento del género y su paulatino desarrollo para conocer los rumbos que ha tomado y también para ubicar el origen de los clichés con los que carga el género del documental hasta nuestros días.

El capítulo dos comprende un estudio sobre el género documental de creación, que tiene gran fuerza en Europa. El acercamiento a su definición está basado en la reflexión de los conceptos que lo conforman: la realidad, la ficción, la subjetividad, el arte y la significación para el espectador. Asimismo, para tratar de acercarnos al proceso creativo del documental de creación, se han incorporado algunos de los elementos narrativos que forman parte del lenguaje cinematográfico.

El capítulo tres es un estudio de la producción del documental de creación, tomando como país referente a Francia, donde tuvo nacimiento la definición del documental de creación. Las formas de producción descritas distan mucho de la forma de producción nacional, por ello se ha integrado como parte de este capítulo, una reflexión sobre el documental en la actualidad en México, sus formas de producción y los espacios de exhibición con los que cuenta.

Para poder comprender la actual representación del documental de creación, fue necesario realizar un recorrido histórico, para dar valor y reconocimiento a los documentalistas de todo el mundo quienes buscan en este

género una forma de expresión sensible e innovadora. Un género que lejos de agotarse, pareciera estar resurgiendo con una enorme fuerza.

Esta tesis rinde tributo al género documental capaz de rescatar la realidad sensible de la humanidad.

CAPÍTULO 1

Historia del documental

La historia del documental se plantea en esta tesis como una parte primordial para conocer tanto el origen como el desarrollo del género documental a lo largo del tiempo.

Este recorrido se efectúa en función del proceso de realización de los documentalistas, es decir, su punto de vista, sus objetivos, sus preocupaciones y la manera de ver y acercarse a la realidad, ya que los diversos ejemplos de documental pueden mostrar sus alcances, similitudes y diferencias. Se rescatan también las tipologías que ayudan a vislumbrar al género de manera más global, como lo son las de Bill Nichols y Carl Plantinga. También se toman en cuenta el desarrollo de la técnica cinematográfica y el momento histórico correspondiente cuando se promovió esta cinematografía para intereses particulares.

La división de dicho recorrido está basada en los cambios radicales de la cinematografía documental, es decir: el cine mudo, el cine sonoro y el cine directo. Cada uno de estos rubros se diferencia del otro por el desarrollo de la técnica cinematográfica, que implica cambios radicales tanto en la estructura como en el lenguaje del cine documental.

Es imprescindible mencionar dos tipologías de gran utilidad para la ubicación de los documentales. En primer lugar, Bill Nichols en *La representación de la realidad* habla de *modalidades de representación* al hacer la división en cuatro tipos fundamentales: expositiva, de observación, reflexiva e interactiva. A

dicha categorización la define como "formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes."¹

Las modalidades de Nichols exploran la postura del realizador frente al mundo que está filmando. En el caso de la *modalidad expositiva*, el realizador funge como una voz omnisciente donde las imágenes y el sonido se dirigen al espectador para sustentar el argumento del realizador, el cual se presenta linealmente bajo los parámetros de causa/efecto, premisa/conclusión ó problema/solución. La *modalidad de observación* es la equiparable al cine directo, donde el realizador no interviene en los eventos que filma sino donde pretende captar con la cámara los sucesos tal como aparecen en un lugar y tiempo determinados, sin modificar ni provocar nada. Las personas quienes aparecen a cuadro no interactúan con la cámara sino solamente entre ellos mismos. En cuanto a la *modalidad interactiva*, correspondería al *cinéma vérité*, en él ubica al realizador como partícipe de los acontecimientos de la película. Así, la movilidad del sonido y la cámara permiten al realizador interactuar con las personas y las situaciones, al mismo tiempo que las provoca, en consecuencia las entrevistas forman parte importante en la realización de las películas.

Tanto en el cine directo como en el *cinéma vérité*, la postura de las personas cambia debido a que sus testimonios pueden acompañar sus acciones, el sonido sincrónico da un efecto de simultaneidad y naturalidad que la voz en off, antes del surgimiento del sonido sincrónico, no tenía.

Finalmente, la *modalidad reflexiva* plantea la postura del realizador no sólo como un personaje², sino como un realizador cuestionando el mismo proceso de

¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997. p.65.

representación. Sería similar a pensar que la pantalla entre el espectador y el realizador se convierte en una ventana a través de la cual el realizador pretende comunicarse directamente con el público para cuestionar aspectos del lenguaje documental tales como: la estructura, estrategias o efectos de los que se vale para su conformación.

Ahora bien, esta división del documental está planteada en función de los grandes cambios del documental a través de la historia. Es decir, primero el expositivo refleja las películas documentales de Grierson por ejemplo, cuando el sonido se sobrepuso a la imagen. Las modalidades de observación e interactiva corresponden, como ya se ha mencionado, al cine directo y *cinéma vérité* respectivamente; y finalmente, la modalidad reflexiva, un tanto atemporal, está reflejada tempranamente por Dziga Vertov con *El hombre de la cámara* (1929) pero dicha modalidad se extiende hasta nuestros días.

Ante esta tipología se presenta la de Carl Plantinga, que es mucho más abierta y posiblemente certera al no encasillar al documental desde la postura del realizador en el proceso de creación de la película. Primero, Plantinga comenta que las modalidades de Nichols presentan un problema en tanto las plantea como una trayectoria de evolución en el documental, mostrando más respeto y aprecio por las películas reflexivas al considerarlas como la maduración del género, capaces de cuestionar al género mismo, y descalificando a las expositivas, como si sólo pretendieran enseñar. En este razonamiento es interesante rescatar que

² A lo largo de la tesis se hará referencia a los *personajes* como los actores sociales o personas documentadas de la realidad, en función del carácter que adquieren dentro de la trama narrada del documental ya que son uno de los agentes narrativos que forman parte de una película documental.

Nichols se acerca a los objetivos del documental y a las técnicas, pero en el intento de establecer las diferencias, olvida que los fines del documental son tan variados dentro de cada documental que no pueden clasificarse tan estrictamente.

Respecto a la clasificación de Carl Plantinga, se puede observar una división establecida en función del tono y la postura de la perspectiva del realizador [basada en el grado de autoridad narrativa asumida en la película (en el caso de las voces formal y abierta), y en la ausencia de autoridad a favor, generalmente, de aspectos artísticos, en el caso de la voz poética.]³ Argumenta que esta división no es exclusiva, las películas pueden tener cualidades y funciones distintas además de las mencionadas.

La voz formal se refiere al estilo clásico de las películas en forma y estilo donde se da una explicación del mundo, responde a todas las preguntas que establece y explica claramente lo que expone, tiende a hacer declaraciones sobre el tema.

La voz abierta no da explicaciones, tiende a la observación y a la exploración. En caso de plantear preguntas, no las responde, y si lo hace, es ambiguamente. Las películas de arte tienen afinidad con este tipo de voz, ya que establecen un mundo no determinado, puede presentar personas indefinibles o una historia sin una resolución, dejando al espectador inferir lo que acontece. Plantinga afirma que esta voz suele relacionarse con el cine directo y el *cinéma vérité* y al respecto aclara: "la voz abierta no está limitada a estos dos tipos de filmación. El discurso en la voz abierta no necesita ser implícito o escondido, como

³ Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University, New York, 1997, p.106.

usualmente es en el cine directo. La retirada del reclamo de conocimiento no es necesariamente coextensiva con el «estilo invisible».⁴

La voz poética se inserta en el cine como arte, así como en la representación misma. En el cine documental de arte las cualidades estéticas de la imagen se hallan por encima del tema tratado y está dividido en cuatro tipos: el documental poético, avant-garde, metadocumental y documental de parodia. Plantinga aclara que una película puede hablar con una de las voces o con las tres al mismo tiempo, establece claramente que su tipología no pretende ser estricta sino mostrar las tendencias del documental.

En este caso, la división planteada por Plantinga, no tiene que ver con el proceso del documental en sí mismo, como lo hace Nichols al determinar para cada tipo la función y objetivo de las entrevistas o de la edición. Es decir, la división en tres voces habla más del *modo* de dirigirse al espectador, de la *forma* con la cual el realizador se acerca a su tema y cómo lo comunica.

Lo valioso de esta última tipología, es que no importa la técnica que se adopte para llevar a cabo el documental, si es a manera de cine directo o con voz en off, uso de intertítulos o interactuando con las personas. Los dispositivos utilizados en cada tipo de voz a fin de cuentas son los mismos. La diferencia está en cómo se combinan dichos elementos para acercarse de determinada manera a un tema, es la forma en que se conoce el mundo.

De ahí la dificultad de plantear una tipología estricta para el documental y bien lo aclara Plantinga al decir que una misma película puede tener varias voces.

⁴ *ibidem*, p.108.

1.1 Origen de la palabra documental

La palabra *documental*, deriva del latín *documentum* ("cualquier cosa que sirva de prueba") y tiene su origen en la raíz *docere* ("enseñar").⁵ El origen de la palabra según cuenta Georges Sadoul es el siguiente:

La palabra *documentaire* (*documental*) fue admitida en 1879 por Littré (...) como un adjetivo: "que se funda en documentos, o que se refiere a ellos". Según Jean Giraud, el adjetivo adquirió un sentido cinematográfico a partir de 1906 y se convirtió en sustantivo de la lengua francesa después de 1914. Se introdujo en el lenguaje común con el triunfo de *Nanook* en 1922, y fue adoptado algunos años más tarde por los ingleses. Después de 1930, encabezados por John Grierson, algunos cineastas ingleses tomaron como bandera la palabra *documentary*, admitida luego por el *Oxford Dictionary* (...),⁶ diccionario que actualmente lo caracteriza como: "Basado en hechos, realista; aplicado especialmente a una película o trabajo literario, etc. Basado en hechos o circunstancias reales y con un primer objetivo de enseñanza o registro."⁷

Según el Diccionario de la Real Academia, el documental se define de la siguiente manera: "Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad."⁸

Las anteriores definiciones pretenden proporcionar un esquema general del término, sin embargo, más tarde, ahondaremos en diversas definiciones que enriquecerán su representación. Para ello, es indispensable recorrer el camino histórico del género documental desde sus inicios, con las primeras películas registradas a partir del invento del cinematógrafo.

⁵ Juan Francisco Urrusti, "Escenarios de fin de siglo" en *Nuevas tendencias del cine documental*, CCC, México, 1996, p.8.

⁶ Georges Sadoul, *El cine de Dziga Vertov*, Era, México, 1973, p.120.

⁷ León Bienvenido, *El documental de divulgación científica*, Paidós, Barcelona, 1999, p.59.

⁸ www.raer.es/, 26 de julio 2002

1.2 Cine mudo

El cine mudo comprende desde 1895, cuando apareció por primera vez el cinematógrafo, hasta 1926-1927, con la llegada del cine sonoro. Las primeras películas, no llegaban al minuto de duración y el cine tuvo su primer encuentro con el registro de acontecimientos de la realidad por un lado, y con el teatro por el otro, con las primeras películas de ficción.

Conforme el cinematógrafo se fue popularizando, también la técnica fue evolucionando, de manera que para la última etapa del cine mudo el celuloide era mucho más nítido en sus imágenes, la duración de las películas se extendió hasta lo que conocemos como largometraje y un lenguaje propio del cine se fue conformando con los encuadres, el manejo del tiempo y del espacio y el perfeccionamiento del montaje.

1.2.1 Esbozos de un documental

Las primeras imágenes del documental se remontan a las tomas de Louis y Auguste Lumière cuando en 1895, en París, se da la primera exhibición del cinematógrafo con 10 cintas breves, de apenas un minuto de duración cada una, entre ellas **La salida de la fábrica** (*La Sortie des Usines*).

Las películas de los hermanos Lumière, fueron las primeras imágenes en movimiento, consideradas películas documentales porque recogen con la cámara momentos de realidad, registrando temas de actualidad de la vida de aquellos tiempos. Los personajes no eran actores, a pesar de que algunas acciones eran desarrolladas para ser filmadas, como ocurrió con **La comida del bebé** (*Le Répas*

de *Bebé*) o *El regador regado* (*L'Arroseur Arrosé*),⁹ sin más intención que registrar los sucesos de la realidad, como a través de una ventana.

Sin embargo, en esta tesis se denominan esbozos de documental porque apenas se trabajaba con el registro de un acontecimiento de la realidad, sin darle a la imagen ningún tratamiento, es decir, ningún punto de vista, el fin era meramente ilustrativo. Únicamente se registraba un acontecimiento sin delinear alrededor del mismo un contexto mucho más amplio. Si bien, parte del punto de vista se puede considerar como el lugar y encuadre del registro, en estas primeras imágenes no se elaboraba una idea sobre dicho suceso, de ahí la denominación esbozos de documental.

Durante años los hermanos Auguste y Louis Lumière realizaron películas documentales sobre varios temas de actualidad, logrando traspasar las fronteras de Francia para recorrer con ayuda de sus operadores gran parte del mundo, ofreciendo tomas de los sucesos cotidianos en todas las latitudes.

A finales de 1897 los hermanos Lumière, inventores del primer aparato proyector y toma vistas, decidieron dedicarse a la producción y venta del cinematógrafo, de material filmico y películas del catálogo Lumière,¹⁰ dando paso al surgimiento, en varias partes del mundo, de diversas productoras. Al generalizarse el invento, fueron varios los nombres que las primeras películas documentales iban tomando: *documentaires*, *actualités*, *topicals*, *películas de interés*, *educacionales*, *filmes de expediciones*, *filmes de viajes* o *travelogues*, es

⁹ Eric Barnouw, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996. p.16.

¹⁰ *ibidem*, p.21.

decir, que describían viajes;¹¹ y en México se les llamó *vistas* o *vistas cinematográficas*.

Conforme este tipo de cine se fue desarrollando, también aparecieron las primeras películas de ficción con George Méliès, quien habiéndose iniciado en el teatro haría del cine un espectáculo, utilizando elementos del teatro tales como el "guión, actores, vestuario, maquillaje, escenografía, tramoya."¹² Estos elementos, incorporados del teatro, permitirían que el cine, paso a paso, contara historias, dejando de lado el teatro filmado que en un principio lo inspiró.

Al propagarse el cinematógrafo, muchos personajes se sumaron al desarrollo de la cinematografía mundial, tanto en la técnica, como la mejora de la emulsión y longitud de la película, así como en la narrativa al introducir poco a poco los movimientos de cámara, las secuencias paralelas, la variedad de los encuadres y el montaje. Ello debido a la influencia de la literatura y el teatro.

Al ir filmando la realidad circundante con la improvisación de los cineastas, aunada a las necesidades de la filmación, ellos fueron creando poco a poco el lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, al filmar el movimiento de las góndolas en Venecia, la necesidad de mover la cámara para registrar dicho movimiento llevó a crear los primeros *travelings*.

Hasta 1907 la producción de los documentales era mayor que la de ficciones. Sin embargo, poco a poco éstas últimas le fueron quitando el terreno al encontrar, en el desarrollo del montaje, una nueva manera de contar historias.¹³

¹¹ *Ibidem*, p.23.

¹² Miguel Barbachano Ponce, *Cine Mudo*, Trillas, México, 1994, p.33.

¹³ Eric Barnouw, *op.cit.*, p.25.

El campo del documental se desarrolló en varios ámbitos. Por un lado, el fenómeno cinematográfico pasó de ser una curiosidad para las élites, a convertirse en un medio propagandístico de las mismas; muchos de los países productores poseían colonias y filmaban a los nativos, y a estas películas se les considera como el inicio del documental etnográfico;¹⁴ asimismo, se filmaban las catástrofes o sucesos inéditos, tales como terremotos o guerras, sin que el hecho -en ocasiones- de la reconstrucción de los mismos, impidiera obtener la credibilidad del espectador;¹⁵ los viajes y descripciones de lugares alrededor del mundo, realizados por los documentalistas, conformaron otro tipo de cine documental de exploraciones.

Sin embargo, las fórmulas exploradas se iban agotando. Fuera de los temas diversos que tocaban, como los primeros noticieros franceses -Pathé y Gaumont-, que exhibían en cada programa "una visita real, una maniobra militar, un suceso deportivo, un suceso gracioso, un desastre, un festival nativo,"¹⁶ la manera de hacerlos era la misma.

1.2.2 Robert J. Flaherty

Robert J. Flaherty es el primer documentalista que incluye en un documental el drama que en las historias de la ficción ya se había expuesto, pero con sucesos y personajes reales. Cuando hablamos de drama nos referimos a la acción, a la representación de los acontecimientos de la vida con un sentido dramático. Para Flaherty el drama radica en lo siguiente: "El drama está en la vida real y

¹⁴ *ibidem*, p.27.

¹⁵ *ibidem*, p.p.28-29.

¹⁶ *ibidem*, p.30.

especialmente en la vida primitiva. El hombre enfrentado a la amenaza natural, forma el conflicto más poderoso en la vida cotidiana de los seres siguiendo una gradación dramática, como lo hace cualquier película."¹⁷

Nanook, el esquimal (*Nanook of the North*, 1922) exploraba la vida de un esquimal y su forma de sobrevivencia. La diferencia con los documentales hechos hasta el momento era que no se trataba de una visión generalizadora de la vida de los esquimales, sino el profundo acercamiento a Nanook y su familia, con quienes convivió poco más de un año durante la filmación de la película.

Esta amplia investigación permitió que Flaherty realizara una película sobre un personaje por primera vez. A pesar de no tener información directa sobre lo que Nanook piensa, es a través de las acciones filmadas como lo conocemos. Estas acciones están además especificadas con intertítulos, elementos narrativos comunes en el cine mudo.

Flaherty hizo uso del drama al pedirle a Nanook que cazara sin armas de fuego, aún cuando las armas ya eran parte de la vida cotidiana en la vida de los esquimales. Del mismo modo, ingenuamente Nanook en una de las secuencias, intenta morder un tocadiscos pero en realidad ya le eran totalmente conocidos.¹⁸ Es decir, que recurrió a la representación de la acción con un sentido dramático y con un sentido poético, a decir del estudioso Carl Plantinga, ya que la filmación en las películas de Flaherty era usualmente puesta en escena para la cámara donde

¹⁷ Robert Flaherty, *Film Weekly*, 1933, citado por François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de la réalité documentaire*. De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p.47. Las traducciones de las citas fueron realizadas por la autora de esta tesis.

¹⁸ Ilisa Barbash, *Cross-Cultural Filmmaking*, University of California, London, 1997, p.25.

"los hechos eran interpretados y adaptados por él y convertidos en elementos de un mundo creado por él, un mundo completamente suyo".¹⁹

La postura de los personajes de Flaherty es similar a la de los actores, ya que el realizador, en completo acuerdo con Nanook, planeaba lo que se iba a filmar.

En esta perspectiva, que renuncia a los falsos prestigios de la cámara objetiva y del reportaje "tomado en vivo", los hombres se convierten en los actores de su propia y auténtica condición. Ya no se trata de captar en su pura espontaneidad ideal a la realidad "en bruto", sino de buscar la activa participación del obrero, del campesino, en la construcción del filme. Desde este punto, el filme se elabora más en la toma de vistas y en el [recorte] que en el montaje.²⁰

Cabe decir que Flaherty filmó durante un tiempo la vida de los esquimales en la bahía de Hudson. Una vez que estaba editando la película, un accidente provocó la pérdida de todo el material y fue cuando decidió volver a filmar lo que ahora constituye la película de *Nanook, el esquimal*, pero bajo un objetivo determinado:

Para mostrar a los esquimales no desde nuestro punto de vista civilizado sino desde su propio punto de vista, comprendí que debía tomarlo de muy distinto modo. ¿Por qué no elegir un típico esquimal y a su familia y filmar la crónica de sus vidas durante un año? ¿Hay algo más interesante que la biografía de un hombre? Y éste tiene menos recursos para sobrevivir que cualquier otro hombre sobre la tierra. Esta historia sería seguramente interesante.²¹

A Flaherty le interesaba recrear la realidad, como en la ficción, pero con escenarios, personajes y acontecimientos reales, a partir de la observación del espacio y sus habitantes. La perspectiva de Flaherty era la de que "la cámara

¹⁹ Helen Van Dongen de "Robert Flaherty: The Man in the Iron Myth" en *Nonfiction Film Theory and Criticism*, E.P. Dutton, New York, 1976, p.213, citado por Carl Plantinga, *op.cit.*, p.35.

²⁰ Luc. D. Heusch, *Cine y ciencias sociales*, CUEC, UNAM, México, p.59.

²¹ François Niney, *op.cit.*, p.47.

debe servir para descubrir. Un realizador debe servirse del aparato como un pintor de su pincel. "²²

Este documental constituyó el afianzamiento del género documental de exploración, acrecentado en los años posteriores. Lo más importante es que Flaherty utilizó elementos que sólo la ficción había explorado hasta ese momento, es decir, el drama. La posibilidad de contar una historia, la vida de una persona y de su familia con elementos dramáticos constituye un paso extraordinario en el cine documental. De igual manera, la recreación o falseamiento de la realidad que llevó a cabo puede leerse como una mirada poética y estética.

Es imprescindible destacar el conocimiento del tema tratado, la relación con los personajes y el conocimiento cinematográfico de Flaherty, para haber logrado esta película de gran éxito mundial en su momento y de gran valor histórico para el desarrollo del documental.

1.2.3 Dziga Vertov

Paralelo al desarrollo del documental de exploración, se comenzó a incursionar en el tipo de documental reportero o periodístico, debido a la necesidad de dar a conocer a la gente lo sucedido en los campos del frente de la Primera Guerra Mundial.

Dziga Vertov incursionó en este último tipo de documental como compilador y editor del Semanario Filmico de Moscú (*Kino-Nedelia*) en 1918. De los frentes de la guerra recibía diversos materiales, que seleccionaba y ordenaba de manera coherente, y después eran enviados a aldeas, ciudades y también a los frentes de

²² *ibidem*, p.48.

batalla, donde los combatientes revolucionarios podían verse en la pantalla y cuya "misión era obtener noticias y unir a la gente, manteniéndola informada sobre los altibajos de la violenta lucha."²³

Sin embargo, Vertov estableció un elemento más determinante en el cine documental: el montaje. Al respecto explicó que "no basta con mostrar en la pantalla fragmentos aislados de verdad, imágenes de verdad separadas, sino que es preciso organizar temáticamente esas imágenes de tal manera que la verdad resulte del conjunto."²⁴

Es evidente que Vertov vislumbró el valor determinante del montaje en el cine documental y, en este caso, se hizo clara la distinción existente entre el montaje de este género con el de la ficción, ya que en el primero hay una gama mucho más diversa para enriquecer el material; en cambio, en la ficción cuadro por cuadro la filmación ya está establecida en el guión, cosa que no ocurre con el documental.²⁵

Para 1922 Vertov lanzó manifiestos, influenciados por el contexto que vivía su país, en relación con la cinematografía y su función, al mismo tiempo que realizó mensualmente la serie **Cine-Verdad** (*Kino-Pravda*) hasta 1925, conformando en su totalidad 23 capítulos.²⁶

El título sintetizaba la doctrina de Vertov de que el cine proletario debía basarse en la verdad y en presentar fragmentos de la realidad actual reunidos con un sentido. (...) Nunca se pedía permiso para filmar. Se repudiaban las escenas compuestas y preparadas como las del teatro. La cámara oculta se colocaba en posiciones apropiadas para sorprender escenas desarrolladas en mercados, fábricas, escuelas, tabernas y calles.²⁷

²³ Eric Barnouw, *op.cit.*, p.52.

²⁴ Geroges Sadoul, *op.cit.*, p.170.

²⁵ *vid. infra*. p.96 de esta tesis.

²⁶ David Parkinson, *History of film*, Thames and Hudson, New York, 1996. p.72.

²⁷ Eric Barnouw, *op.cit.*, pp.55-56.

Bajo el manifiesto de *Cine-Ojo*, Vertov realizó varias películas, entre ellas: ***Cine-Ojo*** (*Kino-Glaz*, 1924), ***Una sexta parte del mundo*** (*Shestayá Chast Mira*, 1926) y ***El undécimo año*** (*Odinnadtsati*, 1928). ***El hombre de la cámara*** (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929), fue la película que lo llevó al reconocimiento internacional, con un tipo de documental en donde el *Cine-Ojo*, registraba escenas evidentemente desarrolladas para la cámara, a tal punto que a través de la película se puede observar su propia realización, fungiendo como un espejo de la realización misma.

Muchos realizadores han definido el género documental, pero es a partir de la forma de hacer cine y del contenido que se puede alcanzar mayor precisión al respecto.

Por ejemplo, Dziga Vertov expone claramente su forma de hacer cine en el texto *¿Cómo empezó todo esto?*:

De ninguna manera el cine-ojo por el cine-ojo, sino la verdad a través de los medios y posibilidades del cine-ojo, es decir, el cine-verdad. De ninguna manera la *filmación de improviso* por la *filmación de improviso*, sino para mostrar a las personas sin peso, para aprehenderlas a través del ojo de la cámara en un momento en el que no actúan, para leer con la cámara cinematográfica sus pensamientos al desnudo. El cine ojo como posibilidad de hacer visible lo invisible, límpido lo difuso, evidente lo que está oculto, manifiesto lo escondido. Posibilidad de reemplazar la actuación por la no-actuación, la falsedad por la verdad, por el cine-verdad.²⁸

De ello se desprenden, por un lado, el objetivo de conocer la verdad, de aprehenderla; por otro, la manera de hacer cine: cámara oculta, ya que *la vida de improviso*, suponía que la filmación era realizada de la manera más discreta posible, por no decir, escondida; y la importancia de que los hechos y personajes estén en la realidad misma, en la cotidianidad y se representen como tales.

²⁸ Georges Sadoul, *op.cit.*, p.170.

De alguna manera, la necesidad de dar a conocer los hechos reales que sucedían en la Unión Soviética, llevó al documental de Vertov a ser propaganda del gobierno en cuestión, pero la forma misma de tal alienación desgastaba la manera de hacer el documental periodístico, en pos de una "realidad" circundante y del espíritu de la Revolución.

Vertov aporta al documental un nuevo punto de vista para la realización. Por un lado, los hechos de la vida deben ser registrados sin la intervención del realizador, todo lo contrario a lo que propone Flaherty y el primer referente de lo que más tarde se conocerá como cine directo, donde el realizador es una especie de observador que no interviene. Por otro lado, lo registrado debía ser sustento de una ideología en boga, un reflejo social del pensamiento revolucionario, lo que hace de su trabajo periodístico, una fuente de propaganda. Y esta línea argumental de una ideología, seguirá siendo un amplio camino recorrido por el documental aún en nuestros días.

Finalmente, es de rescatarse que tanto Bill Nichols como Carl Plantinga, colocan *El hombre de la cámara*, como un ejemplo claro de película reflexiva, Nichols afirma que,

el documental reflexivo surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad (...) Ésta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto.²⁹

Sumando Plantinga a ello, que se trata de una película poética cuyas intenciones y tema están en la representación misma, no en crear un sentido de realismo y

²⁹ Bill Nichols, *op.cit.*, p.66.

donde el discurso "se parodia a sí mismo, pero lo hace para examinar su propia naturaleza. (...) Además de su experimentación técnica, **El hombre de la cámara** de Vertov celebra la habilidad de la cámara para representar el fenómeno del mundo, y es esa habilidad la que se convierte en el tema de la película.³⁰

1.2.4 Artistas inspirados por el cinematógrafo

La cinematografía también ejerció cierta influencia en áreas artísticas. En este caso, varios pintores estaban interesados en el cine:

no les interesaban las tramas ni los puntos culminantes. Tendían a concebir al cine como un arte pictórico, en el que la luz era el medio y que comprendía fascinantes problemas de composición, puesto que la interrelación de las formas evolucionaba constantemente y desarrollaba inesperadas y misteriosas dinámicas. Les interesaba principalmente la estructura del filme y su interrelación con la luz.³¹

El primer elemento importante al considerar este tipo de documental es la aproximación que tiene con la observación. Hans Richter realizó **Sinfonía de las carreras** (*Rennsymphonie*, 1928); Fernand Léger y Dudley Murphy, **Ballet mécanique** (1925) y Jean Painlevé, **Hipocampo** (*L'Hippocampe*, 1934), entre otras. Bajo ésta misma visión, aparecen una serie de películas sobre ciudades, la más famosa que afianzó tal género fue **Berlín: sinfonía de la gran ciudad** (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) dirigida por Walther Ruttmann, donde ritmos, movimientos y configuraciones son los elementos que la constituyen a lo largo de un día completo en la ciudad de Berlín.

En este mismo sentido, el brasileño Alberto Cavalcanti realizó una película similar sobre París, **Sólo las horas** (*Rien que les heures*, 1926) y Jean Vigo

³⁰ Carl Plantinga, *op.cit.*, p.p.179-180.

³¹ Eric Barnouw, *op.cit.*, p.67.

Sobre Niza (*À Propos de Nice*, 1929), éste último bajo los estrictos lineamientos de *Kino-Pravda*.

Asimismo, las cintas del holandés Joris Ivens como **El puente** (*De Brug*, 1928), o **Lluvia** (*Regen*, 1929), constituyen parte esencial de este movimiento pictórico cinematográfico, fascinado por el ritmo, el movimiento y la forma.³²

Son películas documentales porque, inspiradas en la realidad, la registran desde un punto de vista distinto: no intentan contar una historia, simplemente se dejan sorprender por la vida cotidiana que les circunda, trátase de lluvia, de calles, edificios o personas, la búsqueda está en la estética de la imagen, en la conformación de los espacios y en las formas. Las sinfonías de las ciudades constituyen un material único ya que reflejan la forma de vida de aquellos tiempos, imágenes que históricamente son invaluable.

Si bien estas películas cuentan con una temática específica, aún careciendo de una historia contada dramáticamente, constituyen por sí mismas grandes reflexiones sobre el tema tratado. Dicha reflexión se construye a partir de la observación que confluere un punto de vista definido.

1.3 Cine sonoro

Muchos fueron los inventos técnicos que antes del decenio de los años treinta se dieron a conocer para la sonorización de las películas. Nos referimos a sonorización cuando en la cinta misma vienen incluidas voces, efectos sonoros, música, etc. Porque cabe decir que las películas mudas no fueron por completo

³² Posteriormente, Joris Ivens incursionará hacia un tipo de documental de denuncia.

silenciosas. A las proyecciones se les acompañaba de música, a veces de efectos sonoros y en ocasiones, alguien comentaba la película.

La primer película sonora fue *Don Juan*, de Alan Crosland, que se exhibió el 6 de agosto de 1926 en Nueva York, y el 6 de octubre de 1927 se estrenó *The jazz singer*, del mismo realizador. Ambas películas fueron concebidas como filmes mudos y sincronizaron posteriormente canciones y algunos diálogos.³³ A partir de entonces una nueva era del cine aparecía.

La llegada del sonido a las pantallas, modificó, en el caso del cine documental, los contenidos. Ahora, el valor de la palabra superaba en gran medida la composición de la imagen. Parece que justamente en eso radica el valor del cine mudo: el haber logrado crear un lenguaje visual capaz de contar algo, una idea, una sensación, una historia, información, etc., sin el sonido.

En esta primera etapa de la sonorización, la palabra "ilustrará" en mucho las imágenes, en vez de complementarse; se mantendrá la idea de "ideologizar", en vez de contraponer miradas; pero el momento lo ameritaba: la llegada de la Segunda Guerra Mundial pondrá al documental en un lugar privilegiado, será uno de los poderes más fuertes para el dominio de la opinión pública.

Las crisis económicas y políticas alrededor del mundo en el decenio de los treinta, dan forma y sentido al tipo de desarrollo que se le da al cine documental. Las tendencias de izquierda adquirieron al documental como una forma de denuncia para ser escuchados, informar e intentar modificar su situación. Aquí, la forma de narración en off, será la manera de hacerse escuchar y establecer un discurso ideológico que, por su parte, la oposición tomará de igual manera.

³³ David A. Cook, *A History of Narrative Film*, W.W. Norton & Company, New York, 1996, p.246.

El desarrollo del documental se establece a partir de las necesidades del momento, tomando las voces del desconcierto social y de los nuevos poderes que tratan de aplacarlos. Esta es una de las razones del surgimiento de grupos y organizaciones de realizadores, que tendrán como objetivo no sólo realizar películas, sino también hacer una crítica de las producciones internacionales sustentadas por los diversos gobiernos que daban inicio al control de los medios como lo es el cine.

1.3.1 John Grierson

John Grierson fue el primero en denominar a una película como *documental* cuando en 1926 escribió una crítica sobre la película *Moana*, de Robert Flaherty, en *The New York Sun*: "...*Moana*, siendo una suma visual de acontecimientos de la vida cotidiana de un joven polinesio y su familia, tiene valor documental."³⁴

Después de estudiar Filosofía Moral en Glasgow, fue a Estados Unidos para una especialización en ciencias sociales. John Grierson, interesado en la cinematografía, consideraba a Robert Flaherty el padre del documental. Sin embargo, difería de él en algo radical para la realización de los documentales. Consideraba necesaria la reflexión del documentalista sobre su propio entorno, sobre las sociedades de donde se observara su contexto inmediato. De esta manera, "estaba determinado a hacer que los ojos del ciudadano se apartaran de

³⁴ Lewis Jacobs en *The Documentary Tradition*, Hopkinson and Blake, Nueva York, 1971, p.25 citado por Robert Edmonds, *et al.*, "Antropología cinematográfica" en *Principios de cine documental*, UNAM, México, 1990, p.9.

los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices... el drama de lo cotidiano".³⁵

Grierson se daba cuenta del poder de la cinematografía para influir tanto en las ideas como en las acciones de la gente. Tenía una visión concientizadora de la cinematografía en tanto pensaba que "el autor de películas documentales, al dramatizar situaciones conflictivas y sus implicaciones de una manera que tuviera sentido, podía guiar al ciudadano a través de aquella espesura."³⁶

Después de la realización de su primer documental *A la deriva* (*Drifters*, 1929), sobre los trabajadores de las pesquerías de arenque en Gran Bretaña, película que recibió un premio de la Sociedad Cinematográfica de Londres en 1929; se convirtió en organizador creativo en la Empire Marketing Board, donde formó un grupo de jóvenes sin experiencia para constituir la EMB Film Unit (Unidad Cinematográfica de la Empire Marketing Board).³⁷

De la influencia, sobre todo rusa, Grierson y su grupo tenían inclinaciones hacia el socialismo, de ahí que la visión que plasmaban, era en gran medida hacia la dignificación de los trabajadores. "Les decía que en primer lugar ellos eran propagandistas y sólo en segundo lugar autores de películas."³⁸

En este mismo sentido propagandístico, Grierson señalaba: "El cine no es ni un arte, ni una distracción sino una nueva forma de publicación, y puede

³⁵ Eric Barnouw, *op.cit.*, p.78.

³⁶ *ibidem*, p.77.

³⁷ *ibidem*, p.80.

³⁸ *ibidem*, p.82.

publicar de cien maneras diferentes para cien públicos diferentes...Pero de todos los ámbitos el más importante, y por mucho, es el de la propaganda."³⁹

De lo anterior, cabe destacar la oposición con películas documentales que sólo pretendían conocer a un personaje, como *Nanook*; o mostrar las formas de la lluvia, como *Lluvia* de Ivens. Para Grierson el valor de la imagen sólo está en función de complementar una idea o una ideología, de convencer a fin de cuentas sobre algo.

Una de las películas más representativas del grupo es *Canto de Ceilán* (*Song of Ceylan*, 1935) de Basil Wright, que muestra, por un lado, admiración por la cultura de los cellaneses, y por otro, el vínculo imperialista existente entre Gran Bretaña y Ceilán por la explotación del té.

Para 1934, la Empire Marketing Board se disuelve y la unidad fílmica pasa a formar parte del General Post Office (Correo Central) denominándose GPO Film Unit. De ésta fusión nace *Correo Nocturno* (*Night Mail*, 1936) dirigida por Harry Watt y Basil Wright, donde se muestra el desempeño de los trabajadores del correo por un lado, y se promociona el destacado servicio de dicha institución, por otro.

La existencia del narrador en voz en off era una constante, que se transforma con la película *Problemas domésticos* (*Housing Problems*, 1935), realizada por Edgar Anstey y Arthur Elton, debido a que los personajes serán la voz del documental, en ausencia del narrador omnisciente.

³⁹ John Grierson, *On Documentary*, Faber & Faber, Londres, 1966, p.185 citado por François Niney, *op.cit.*, p.72.

La fuerza que fue adquiriendo la GPO Film Unit provocó la creación de varias unidades más: Strand Film Unit, cuyo director era Paul Rotha, quien publicó en 1935 el libro *Documentary Film*; Realist Film Unit, dirigida por Basil Wright y Shell Film Unit, dirigida por Grierson.⁴⁰ Si bien al principio los recursos fueron obtenidos del gobierno, poco a poco las empresas privadas también apoyaron la realización de los documentales. Es una época en la que creció enormemente el desarrollo del documental en Gran Bretaña, gracias al interés por el género, en gran medida por sus posibilidades propagandísticas.

La tendencia del documental de Grierson se seguía contraponiendo a la de Flaherty, quien entre 1932 y 1934 realizó *El hombre de Aran* (*Man of Aran*). Nuevamente el tema era la lucha por la sobrevivencia, pero en este caso, en las islas de Aran, cercanas a Irlanda, zonas que eran azotadas por fuertes olas y tormentas.

Justamente en el mismo sentido de la idea del documental de Flaherty antes criticado por Grierson, Paul Rotha comenta en *Documentary Film* acerca de *El hombre de Aran*: "un reaccionario retorno al culto de lo heroico", y con relación a los personajes: "figuras de cera que representaban en su actuación las vidas de sus abuelos (...) Seguramente tenemos el derecho de creer que el género documental, el más viril de todos los tipos de cine, no debería ignorar los vitales conflictos sociales de este año de gracia."⁴¹

Mientras Flaherty intentaba plasmar la forma de vida de determinados personajes, acercándolos de manera más humana y sensitiva; la corriente del cine

⁴⁰ Eric Barnouw, *op.cit.*, p.86.

⁴¹ *Ibidem*, p.p.88-89.

de Grierson pretendía dar a conocer los procesos sociales como tales, sin que por ello los personajes tomen vida por sí mismos.

Hay que partir de la materia prima con la que trabaja el documental: la vida y por lo tanto, la realidad. Para Grierson el documental era "el tratamiento creativo de la realidad."⁴² El proceso del documental radica por un lado, en el tratamiento de las imágenes, en la organización de los hechos y la selección de los mismos; y por otro, en la posibilidad de su clasificación con fines de estudio y mejor comprensión.

1.3.2 Organizaciones de documentalistas

No solamente en Gran Bretaña comenzó la unión de los realizadores para la producción de documentales basados en una ideología determinada, en ocasiones opuesta a la oficial, y a veces, con los mismos intereses. Esto también sucedía en Estados Unidos, Holanda o Japón.

En Estados Unidos, después de la depresión del 29, se realizaron materiales independientes que revelaban una realidad distinta a la que se quería demostrar en el país: marchas de hambre, despidos, cierres de establecimientos, huelgas y protestas.⁴³

Esta sería la principal razón del surgimiento de la primera Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos en Nueva York –más tarde sólo será Liga de Trabajadores Cinematográficos y Fotográficos- que a su vez, dará inicio al surgimiento de varias ligas en las principales ciudades de Estados Unidos.

⁴² León Bienvenido, *op.cit.*, p.60.

⁴³ Eric Barnouw, *op.cit.*, p.100.

El objetivo era filmar lo que estaba sucediendo, documentarlo. De ahí nació la película **Hambre** (*Hunger*, 1932) sobre la Marcha Nacional del Hambre en diciembre de 1932.

Para 1934, las Ligas de Cinematografía y Fotografía, explicaban su existencia de la siguiente manera:

(...) así como la cinematografía soviética comenzó con el Cine-Ojo y creció orgánicamente partiendo de ese hecho..., así también las Ligas comenzaron con los noticieros de documentación que filmaban los sucesos tales como éstos se presentaban ante las lentes y los explotaban con un sentido cinematográfico revolucionario.⁴⁴

Cabe decir, que las Ligas obtuvieron presupuesto del gobierno de Franklin D. Roosevelt desde 1933 y éste mismo creó en 1938 el Servicio Cinematográfico de los Estados Unidos. Sin embargo, los políticos por un lado, y Hollywood por el otro, comenzaban a ver en las producciones del gobierno un peligro. Primero, porque en el Congreso estimaban que Roosevelt se hacía propaganda con este tipo de películas; y segundo, porque Hollywood asumió competencia en el mercado cinematográfico.

Fue así que la Cámara de Representantes anuló el presupuesto del Servicio Cinematográfico, valiéndose de que en la ley de asignaciones no se mencionaba como ayuda la realización de películas,⁴⁵ logrando su desaparición en 1940.

La primer producción apoyada por Roosevelt fue el cortometraje **Manos** (*Hands*, 1934), realizado por Willard Van Dyke y Ralph Steiner, que exploraba el trabajo y la circulación del dinero a través de las manos. Pare Lorentz, interesado

⁴⁴Vladimir Petric en Soviet Revolutionary Films in America 1926-1935, New York University, 1973, Unpublished, p.443 citado en *ibidem*, pp.101-102.

⁴⁵*ibidem*, p.109.

en el problema nacional sobre las tormentas de polvo, encontró apoyo para realizar la película ***El arado que labró las llanuras*** (*The Plow That Broke the Plains*, 1936); y más tarde sobre el Mississippi realizó ***El río*** (*The River*, 1937). También Robert Flaherty se vería beneficiado para realizar ***La tierra***, apoyada por el Departamento de Agricultura y filmada entre 1939 y 1942.

La visión de muchos documentales era la de sustentar el optimismo de progreso económico y social que se había perdido a finales del decenio de los veinte, y que resurgirá con el New Deal norteamericano.

De los veteranos de las Ligas de Cinematografía y Fotografía, se formó la productora Frontier Films, quienes fueron los que más documentales realizaron durante la época, entre ellos se encuentran: ***Gente de Cumberland*** (*People of the Cumberland*) dirigida por Elie Siegmeister, Alex North y Earl Robinson, sobre la sindicalización de los montañeses del lugar; ***Tierra nativa*** (*Native Land*, 1942) de Paul Strand y Leo Hurwitz, que trataba acerca de la violación de los derechos civiles y en la cual se emplearon dramatizaciones; ***Corazón de España*** (*Heart of Spain*, 1937), realizada por Herbert Kline y Henri Cartier-Bresson sobre la guerra civil española; y ***China devuelve el golpe*** (*China Strikes Back*, 1937), sobre la guerra de Japón contra China, y dirigida por Harry Dunham.

Al igual que en Estados Unidos, en Japón surgió la Liga Cinematográfica Proletaria o Prokino, cuyo representante más importante es Akira Iwasaki. Con inclinaciones izquierdistas, sus integrantes se reunían para ver las producciones de diferentes partes del mundo. El documental que fueron creando surgió a partir de las circunstancias del momento, de manera que se realizaron varios materiales sobre la expansión militar japonesa en Asia.

En 1937 Japón invade Shanghai y Fumio Kamei filmó la ocupación de la ciudad, el resultado es **Shanghai**, en donde los oficiales japoneses describen sus hazañas para haber conseguido la victoria. **Soldados combatientes** (*Tatakau Heitai*, 1939), otra película de Kamei sobre la vida de los soldados, fue censurada y destruidos los negativos.⁴⁶

Para 1939, el gobierno de Japón tenía ya controlados a los medios, de manera que sólo los directores con licencia podían rodar películas, a uno de los que se les negó obtenerla fue a Kamei. Para 1940 se hizo obligatorio que las salas exhibieran filmes culturales y documentales, siempre controlados por el gobierno como el noticiario oficial **Nippon Eiga Sha**.

Por otro lado, en Holanda la organización que fungía como cineclub era la Filmliga. En ella los realizadores se congregaban para ver películas de diversas partes del mundo, hasta las que eran en su época censuradas como **Madre** (*Mat*, 1926) de Vsevolod Pudovkin.

Interesados en la discusión del nascente documental, invitaban a cineastas para mostrar sus trabajos, entre ellos: Alberto Cavalcanti, René Clair, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Vsevolod Pudovkin.

Joris Ivens, quien formaba parte de la Filmliga, fue invitado por Pudovkin a la Unión Soviética para mostrar sus películas **El puente y Lluvia**, y de ahí surgió un nuevo proyecto sobre una acería en Magnitogorsk, **Canto de héroes** (*Pesn o Gueroyakh*, 1932). Posteriormente, hizo en Holanda **Sinfonía Industrial** (*Philips-Radio*, 1931); **Nueva Tierra** (*Nieuwe Gronden*, 1934), sobre una obra de ingeniería para crear nuevos campos de cereales; y junto con el belga Henri

⁴⁶ *ibidem*, p.117.

Storck, realizaron *Borinage* (1933), un documental sobre los mineros de carbón en el Borinage de Bélgica, película financiada por un cineclub de Bruselas, llamado Club de L'Ecran, y que solamente pudo exhibirse en los cineclubs.

Ivens fue invitado a una corporación norteamericana llamada Contemporary Historians Inc., formada por escritores y artistas, para realizar dos películas; la primera, sobre el antifascismo en España se llamó *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, 1937) donde Ernest Hemingway se encargó de la narración en off. La segunda, realizada junto con John Ferno, *Los cuatrocientos millones* (*The 400 Million*, 1939) trataba de la agresión de los japoneses contra China en 1937, conocida como la guerra sino-japonesa. La película muestra las barbaries de la guerra.

La participación de Joris Ivens se modificó drásticamente en su aportación artística, desde las primeras películas donde se observaba más una inquietud por la observación del movimiento, transformando su visión en voz de una ideología formando parte de los procesos sociales.

Lo importante de este período es el inicio de la agrupación de los documentalistas en gran parte del mundo. Esta unión estaría basada en la necesidad de mostrar, de ser escuchados y a veces, de realizar denuncias con fines ideológicos y propagandísticos. Las organizaciones independientes y los gobiernos en turno, vislumbrarían al documental como una poderosa arma. Al mismo tiempo, se comenzaría también a reflexionar sobre el género, uno de los principales objetivos de los cineclubs.

1.3.3 El documental como arma ideológica

El inicio de la Segunda Guerra Mundial logró la consolidación del poder del documental como arma ideológica. El documental funcionó como propaganda para los países armados, que no sólo llevaron a cabo una lucha militar sino ideológica, y por otra parte, los que se opusieron al enfrentamiento militar, encontraron en el documental el medio idóneo para denunciar y mostrar los horrores de la guerra.

Este campo lo iniciaron los alemanes de manera contundente: "la tarea del autor de películas era, en cuanto a sus compatriotas, encender la sangre y las pasiones nacionalistas e incitar la determinación hasta el más alto nivel; en cuanto al enemigo, darle escalofríos y paralizarle la voluntad de resistir."⁴⁷

Antes de que Hitler llegara al poder, se habían realizado una serie de películas militantes ligadas a los partidos de la República de Weimar, entre ellas: ***El hambre en Alemania*** (1924), ***Blut Mai*** (1929), ***El cine del pueblo*** (*Volksfilm Bühne*) y ***Cómo frenar políticamente a la derecha*** (1931).

Como indica el historiador Roman Gubern, el cine propagandístico tomó mucho más fuerza con la llegada de Hitler al poder:

la batalla del cine propagandístico la iniciaron los nazis el mismo año en que ocuparon el poder con la presentación a bombo y platillos de «*Crepúsculo rojo*» (*Morgenrot*, 1933), de Gustav Vcicky, considerado como «el primer film de Partido» y exaltación de la «muerte heroica» que fue presentado tres días después del triunfo de Hitler y en presencia del dictador.⁴⁸

⁴⁷ *ibidem*, p.125.

⁴⁸ Roman Gubern, *Historia del cine*, Vol. 1, Lumen, Barcelona, 1982, p.363.

Una de las películas más representativas del poder de Hitler es ***El triunfo de la voluntad*** (*Triumph des Willens*, 1935), realizada por Leni Riefenstahl⁴⁹ a petición de Adolf Hitler sobre la concentración del partido nazi en 1934 con un objetivo: "que el filme fuera un anuncio y una demostración ante el mundo entero del renacimiento alemán."⁵⁰ Por una parte la película, considerada una obra maestra, cumple con los objetivos planteados por Hitler al dar a conocer al mundo "el renacimiento alemán" exponiendo desde la película a Hitler y a los alemanes nazis, como una raza suprema. Por otra parte, el gran despliegado técnico, por parte de la realizadora, y humano, por parte de los desfiles, conforman coreografías impactantes junto con los discursos de los líderes nazis, como el de Hitler.

De los frentes de la Segunda Guerra Mundial, los camarógrafos enviaban imágenes que servían para realizar largometrajes y el noticiero ***Revista Semanal Alemana*** (*Deutsche Wochenschau*), donde se utilizaban tanto la música como la narración como fuertes elementos emotivos. Se realizaron gran cantidad de películas sobre las invasiones de los alemanes, la ofensiva militar por aire y tierra, entre ellas destacan ***Bautismo de fuego*** (*Feuertaufe*, 1940), dirigida por Hans Bertram sobre la invasión de la fuerza aérea en Polonia; y ***Victoria en el oeste*** (*Sieg im Westen*, 1941), de Fritz Hippler que trata la derrota de Francia, Bélgica, Holanda, Noruega y Dinamarca ante el avance alemán.

⁴⁹ Leni Riefenstahl realizó más tarde la película *Olympia* (1938) sobre los Juegos Olímpicos en Berlín en 1936 que destacó por sus innovaciones técnicas, como por ejemplo la cámara debajo del agua.

⁵⁰ Eric Barnouw, *op.cit.*, p. 91.

Una de las más notables películas, realizada por Fritz Hippler, fue *El eterno Judío* (*Der ewige Jude*, 1940). Cabe mencionar que como parte del proyecto antisemita de Hitler, se ordenó la realización de películas de ficción con esta ideología y el único material documental que hay bajo esta perspectiva abierta es la de Hippler, donde además se ilustra la condición de los judíos con películas de ficción como la de *M* (*M, el maldito*, 1931) de Fritz Lang.

El eterno Judío,

se apoyaba principalmente en la narración en off, que en este caso era un compendio de inventivas antisemitas combinadas con imágenes de muchas clases como las expresiones de 'arte degenerado', 'pornografía' y escenas de mataderos que supuestamente ilustraban ritos judíos. (...) Se advierte al público que los judíos en otras partes aprendieron a ocultar su verdadera naturaleza bajo una capa de civilización; pero ahora el público alemán puede verlos tales como son, una especie parásita, sucia, timadora.⁵¹

Otra estrategia utilizada por los nazis en sus documentales fue la ironía, como el mostrar parte de la realidad norteamericana con imágenes de huelgas, pandillas, barrios miserables, contraponiéndolo con la idea de la Estatua de la Libertad en la película *Alrededor de la Estatua de la Libertad* (*Rund um die Freiheitsstatue*, 1941).⁵²

El estilo de los documentales alemanes conforme la guerra iba llegando a su fin, cambió radicalmente. Ya no se trataba de convencer, de dar a conocer la fuerza que tenían, sino el mostrar el sacrificio de los militares alemanes que aún permanecían en pie tratando de defender su causa.

En el caso de Inglaterra, las películas de guerra eran realizadas por la Crown Film Unit, antes GPO Film Unit. Destaca de entre los realizadores Humphrey Jennings, quien comenzó realizando un cortometraje con Harry Watt y

⁵¹ *ibidem*, p.128.

⁵² *ibidem*, p.130.

Pat Jackson llamado **Los primeros días** (*First Days*, 1939). Lo más importante de su estilo es la observación, lejos de ser agente ideológico como la mayor parte de las películas de la época, Jennings se concentra más en la conducta humana, en la forma de vida cotidiana bajo la circunstancia de guerra. Imágenes de la vida después de un bombardeo, donde una mujer entra a una tienda por el escaparate roto, es un ejemplo de la búsqueda del realizador. Prescindía en su mayoría de la narración para dar voz a los diálogos. Entre sus películas se encuentran: **Escuchad a Gran Bretaña** (*Listen to Britain*, 1942); **Comenzaron los incendios** (*Fires Were Started*, 1943); **La aldea silenciosa** (*The Silent Village*, 1943); **Los 80 días** (*The 80 Days*, 1944) y **Un diario para Timothy** (*A Diary for Timothy*, 1945).

Cuando Hitler llegó a la Unión Soviética, los rusos pudieron mostrar otra faceta de la guerra a través de sus imágenes: las condiciones de los soldados alemanes prisioneros. Estas tomas están filmadas en primeros planos, logrando un efecto visual contundente.

Una de las funciones primordiales que tenían tanto las películas de guerra como los noticiarios en la Unión Soviética, fue que sirvieron como lazo de información para los familiares de los combatientes. Muchos fueron los soldados que perdieron la vida y en las pantallas eran los últimos momentos de vida donde se les podían ver. Los temas tratados eran las batallas y campañas militares.

Leonid Varlamov realizó **Derrota de los ejércitos alemanes en las proximidades de Moscú** (*Razgrom Nemetzklkh voisk pod Moskvoi*, 1942) y **Stalingrado** (1943) donde se muestran tropas alemanas rendidas. Por su parte, el camarógrafo Roman Karmen, dirigió **Leníngrado en guerra** (*Leningrad u Borbe*, 1942) y varios directores de ficción incursionaron en el campo del documental

como Alexander Dovzhenko al realizar *La lucha por nuestra Ucrania Soviética* (*Bitva za Nashu Sovietskoyu Ukrainu*, 1943) y *Francia liberada* (*Osvobodhdjennaja Franzija*, 1944), de Sergei Yutkevitch.

Por su parte, Estados Unidos comienza la realización de películas de guerra después del ataque japonés a Pearl Harbor y de la declaración de guerra de Alemania⁵³ con un objetivo fundamental: explicar a los soldados por qué luchan y mostrarles los principios por los que luchaban. Al director de Hollywood, Frank Capra, fue a quien se le asignó la tarea de realizarlas. De ahí surgió la serie *Por qué luchamos* (*Why We Fight*) que formaba parte del entrenamiento militar y constaba de siete películas: *Preludio de la guerra* (1942), *Los nazis atacan* (1942), *La batalla de Gran Bretaña* (1943), *Divide y vencerás* (1943), *La batalla de Rusia* (1943), *La batalla de China* (1944) y *La guerra llega a los Estados Unidos* (1945). Las características de esta serie están bien descritas por André Bazin:

El principio de este género de documentales consiste esencialmente en dar a las imágenes la estructura lógica de un discurso y al discurso mismo la credibilidad y la evidencia de la imagen cinematográfica. El espectador padece la ilusión de asistir a una demostración visual cuando se trata en realidad de una sucesión de hechos equívocos que se sostienen gracias al cemento de las palabras que los acompañan. Lo esencial del film no está en la proyección sino en la banda sonora.⁵⁴

En cuanto al estilo de la serie, predominaba la visión histórica, se utilizaron materiales visuales de guerra ya anteriormente filmados por las demás naciones, pero lo que sí se realizó fue la animación de los mapas para dramatizar la evolución de la guerra aunado al animado estilo del narrador. Se utilizaron también

⁵³ *ibidem.*, p.140.

⁵⁴ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966, p.37.

imágenes de películas de ficción, cuando el material que tenían no daba para la ilustración de lo que la narración quería exponer.

En general las películas tuvieron muy buena aceptación, y como la mayoría de las películas de guerra, no había un verdadero análisis interpretativo. Se trataba en todo caso de fortificar la idea de los aliados por luchar y pertenecer al "mundo libre".⁵⁵ Sin embargo, es importante resaltar que lograron su objetivo: "Por primera vez en la historia, el ejército estaba emprendiendo la educación política de millones de reclutas norteamericanos que, mientras tanto, formaban un auditorio cautivo."⁵⁶

El antecedente inmediato de esta serie fue el noticiario *The March of Time* (*La marcha del tiempo*) que surgió en 1935, creado por el grupo periodístico Time Inc. y dirigido por Louis de Rochemont, duró hasta 1951. De ésta serie fueron significativas *Inside Nazi Germany* (1938) y *The Fighting French* (1942).

Asimismo, Capra junto con la unidad cinematográfica que organizó, realizaron un noticiario para las tropas llamado *Army-Navy Screen Magazine* y películas como *El soldado negro* (1944), cuya finalidad era disminuir la segregación dentro de las fuerzas armadas.

En Estados Unidos también algunos realizadores de ficción realizaron documentales de guerra, como fue el caso de John Ford con *La batalla de Midway* (1944) y John Huston con *Informe desde las Aleutianas* (1942), *La batalla de San Pietro* (1944) y *Let There Be Light* (1945).

⁵⁵ Eric Barnouw, *op.cit.*, p.145.

⁵⁶ *ibidem*, p.147.

En el caso de Japón la realización del documental fue enfocada hacia el reconocimiento del avance militar. Es el caso de películas como **Registro de la guerra malaya** (*Marei Senki*, 1942), **Divinos soldados del cielo** (*Sora no shimpei*, 1942) y **Hundido en un instante** (*Gochin*, 1946).

Las películas de guerra, como ya hemos mencionado, pretendían lograr una hegemonía desde el poder hacia la población en estado de guerra, al mismo tiempo que daban información sobre los avances de las filas militares, se convirtieron en un lazo, a veces el último lazo, con los soldados que murieron en el frente. Funcionaron como llamados a la sociedad para no permanecer al margen sino para participar de la fortificación nacionalista sustentando la política beligerante. También se realizaron películas que tenían un acercamiento mucho más humano, como las de Humphrey Jennings o acaso, las películas de John Huston, que fueron consideradas pacifistas.

El valor del documental en esta etapa radica en la información —en el caso de los avances militares— pero también en la persuasión de la sociedad, tanto civil como militar, en pos de una situación extrema como lo es la guerra. En este caso, el poder del documental se confirma como arma ideológica, como bien explica André Bazin:

Al tiempo de la guerra total corresponde fatalmente el de la Historia total. Los Gobiernos lo han entendido muy bien y por eso se esfuerzan en darnos el reportaje cinematográfico de todos sus actos históricos.(...) Y así las naciones en guerra se han preocupado del equipo cinematográfico de sus ejércitos con el mismo interés que el equipo propiamente militar (...) ¿Quién podrá decir en qué medida la eficacia estrictamente militar se distingue del espectáculo que se espera?⁵⁷

⁵⁷ André Bazin, *op.cit.*, pp.34-35.

1.3.4 Material de archivo

Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, el género documental toma varios rumbos. En primer lugar, el valor de la imagen adquirirá por primera vez, carácter de "fiel a la realidad" al ser considerado prueba contundente de los crímenes de guerra.

En segundo lugar, la vuelta al pasado, a manera de crónica histórica, constituirá parte fundamental de las producciones de estos años aportando al documental un nuevo elemento narrativo que ahora le es inherente: el material de archivo.

En tercer lugar, la aparición de la televisión fue una ventana más para las producciones documentales, tomando matices especiales de acuerdo a las políticas gubernamentales sobre el nuevo medio de difusión.

Finalmente, los diversos géneros seguirán produciéndose y evolucionando en cada área con el sonido como elemento narrativo fundamental.

Las imágenes filmadas por los alemanes en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial fueron las primeras muestras del valor que la imagen podía alcanzar. Los tratos propinados a los judíos fueron ampliamente documentados, por lo que con estos materiales se realizaron varios documentales, primero para denunciar y segundo, para ser prueba capaz de ser utilizada en los juicios de guerra. De hecho, hubo grupos especiales por parte de las tropas rusas, francesas, británicas y norteamericanas (OSS, Oficina de Servicios Estratégicos) que tenían el propósito de recoger dichas pruebas.

La primer película convertida de material audiovisual a testimonio capaz de ser utilizado en juicios de los crímenes de guerra fue **Jasenovac** (1945) de Gustav

Gavrin y Costa Hlavaty, material filmado una vez que los yugoslavos derrocaron a los nazis en Croacia. Esta película muestra los crímenes realizados en los campos de concentración, utilizando también material visual filmado por los mismos alemanes.

Los alemanes Andrew y Annelie Thorndike, con su película ***Tú y muchos camaradas*** (*Du und mancher Kamerad*, 1955) denunciaban a los nazis que seguían en el poder en la Alemania del Este, utilizando el material visual no como ilustración de los hechos, sino como documentación para llevar a cabo las acusaciones, convirtiendo esta forma en el estilo de sus siguientes películas. La película tuvo tal repercusión, que logró la conformación de un archivo de películas por parte del gobierno de Alemania del Este, para preservar los materiales que hasta ese momento se habían filmado: DEFA (Organización Cinematográfica Estatal de Alemania Oriental).

Otras películas de los Thorndike son ***Vacaciones en Sylt*** (*Urlaub auf Sylt*, 1957), sobre un oficial nazi llamado Heinz Reinefarth; y ***Operación Teutona*** (*Unternehmen Teutoneschwert*, 1958), donde se acusa a un oficial militar llamado Hans Speidel.

La posguerra fue una etapa en que, además de la denuncia de los horrores de la guerra con objetivos básicamente legales, también se realizaron películas que trataban de explicar el porqué o el cómo del holocausto, a manera de reflexión.

Es el caso de una de las películas más reconocidas internacionalmente sobre el tema del holocausto: ***Noche y niebla*** (*Nuit et brouillard*, 1955) de Alain Resnais, quien maneja a lo largo de la película el presente y el pasado, con

imágenes a color y en blanco y negro respectivamente, con la voz en off del narrador que reflexiona sobre los maltratos propiciados en los campos de concentración, contraponiéndolo con las imágenes del mismo espacio ahora vacío.

Hasta este momento, el documental había tomado un lugar privilegiado. Se convirtió en la voz de las ideologías, por lo cual su sustento estaba en gran medida, en manos de los diferentes gobiernos. Con respecto a los espectadores, el estado de guerra condujo al público a tener mucho más contacto con el género documental que con el de ficción. El valor de la imagen adquiría un nuevo papel: era capaz de demostrar los hechos y no dudar de su autenticidad. Las circunstancias bajo las que adquirió este poder estaban sustentadas en materiales ciertamente filmados en situaciones extremas.

Con esta vuelta hacia atrás y la valoración de la imagen, a partir de este momento, el pasado tomará un lugar privilegiado para ser, por un lado investigado y por otro, recreado. Así llegamos a uno de los elementos constitutivos del documental: el material de archivo.

El material de archivo es todo aquél material que puede dar información sobre el tema tratado: fotografías, cartas, libros, material visual, testimonios, lienzos, etc., para dar sustento a una historia contada, al recrear lo que la cámara ya no puede filmar. Es la autenticidad de dichos elementos lo que da una idea fresca de recreación, de veracidad.

Ahora con el documental se indagará acerca de procesos, culturas, fenómenos del pasado. Si bien al principio tanto el material fotográfico como el celuloide fueron los elementos narrativos utilizados, más tarde se resolvió explicar

el pasado a partir del presente (de los vestigios del pasado), con elementos que pudieran referir algún matiz del momento tratado. Todo ello forma parte del material de archivo. Es así que el género de crónica histórica fue el primero en utilizar estos elementos con la intención no sólo de conocer sino de revalorar el pasado.

La primera película conocida dentro de este tipo de búsqueda, es *El titán*, realizada antes de la Segunda Guerra Mundial por el suizo Curt Oertel, trata sobre la vida de Miguel Angel, recreando su vida a partir de las imágenes en palacios y plazas al tiempo que recorría sus obras.⁵⁸

La ciudad de Oro (*City of Gold*, 1957), producción canadiense dirigida por Colin Low y Wolf Koenig, trató el tema de la fiebre del oro en Klondike en el año de 1890, filmando con movimiento las fotografías existentes.

Victoria Mercanton en *1848* (1948), habló sobre los levantamientos armados de 1848 en Francia cuando se proclamó la Segunda República Francesa, utilizando para la narración grabados, pinturas y dibujos. Así también se utilizarán más tarde tapices, manuscritos y cualquier elemento que logre formar parte de la historia para la reconstrucción del pasado, que cada vez será más lejano en virtud de este tipo de recreación.

De hecho, este género será el que primer lugar ocupe en el nuevo medio de comunicación: la televisión. Las primeras series en Estados Unidos fueron *Victoria en el mar* (*Victory at Sea*, 1952-53) sobre las batallas en la Segunda

⁵⁸ Eric Barnouw, *op.cit.*, pp.182-183.

Guerra Mundial, *Los años inocentes* (*The Innocent Years*, 1957), *La era del jazz* (*The Jazz Age*, 1957) y *Siglo XX* (*Twentieth Century*, 1957-66).⁵⁹

1.3.5 Documental Independiente

De la misma manera en que durante el cine mudo varios artistas se sintieron atraídos por el cinematógrafo y experimentaron con la imagen a partir de la profunda observación, una vez que el sonido se incorporó al cine y hubo un desarrollo técnico de los lentes de las cámaras, realizaron una nueva búsqueda.

Es el caso de Francis Thompson en *N.Y., N.Y.* (1958), película en la cual los edificios aparecen deformados por los lentes y los prismas utilizados; o en *Necrología* (*Necrology*, 1968) de Standish D. Lawder, quien al utilizar un teleobjetivo para filmar una escalera eléctrica con gente, ralentizándola e invirtiendo la imagen, aunado a una música lúgubre, muestra un rasgo de la vida cotidiana provocando una reflexión sobre la sociedad.

Cabe mencionar que, en oposición a la producción sustentada por el gobierno o por las empresas privadas, había varios artistas quienes realizaron con sus propios medios películas documentales, que constituyen parte importante del tipo de películas personales. En este sentido, el autor tiene la total libertad de filmar el material, el tema, el tratamiento y realiza, en la mayoría de los casos, el proceso desde la idea hasta la edición final.

Es el caso del holandés Bert Haanstra quien ofrece una mirada especial de Holanda a través de su película *Espejo de Holanda* (*Spiegel van Holland*, 1950), donde recorre las construcciones de la ciudad a través del reflejo de estos en el

⁵⁹ *Ibidem*, p.180.

agua. Más tarde realiza *Panta Rhei* (1951) donde registra el movimiento de las nubes, del agua o del viento sobre objetos. Su película más famosa la realizó a petición del dueño de una fábrica de vidrio que se llamó *Vidrio (Glas, 1958)*, con el cortometraje ganó un premio Oscar.

Varios realizadores creaban este tipo de películas debido, en primer lugar, al bajo presupuesto que implicaban y por otro lado, por la visión completa del autor donde "se daba importancia a la observación interna y se evitaban las explicaciones. Al evitar también la narración, el autor prefería suscitar preguntas e inferencias."⁶⁰

Algunos de los autores que se pueden mencionar son: en Polonia, inspirados por el tema de la industrialización, Andrzej Munk, Kazimierz Karabasz y Jan Lomnicki; en Yugoslavia, tratando el tema del trabajo o el individuo; Mića Milošević y Vladimir Basara.

Como se ha visto, la producción del documental dependerá a lo largo de la historia de las fuentes de financiamiento por determinados intereses. Existe el caso del financiamiento de la película de *Nanook, el esquimal*, patrocinada por la empresa de pieles Revillon, que evidentemente estaba interesada en la obtención de las pieles en el polo norte. O el caso de la fábrica de vidrio que pidió la realización de un documental por parte de Bert Haanstra. El papel que ha jugado el gobierno a lo largo de la historia ha sido también determinante para el desarrollo del documental, como lo es el caso del apoyo de Roosevelt o los gobiernos beligerantes durante las guerras mundiales. O el caso de la compañía Shell, que desde el decenio de los treinta sustentó una larga producción cinematográfica en

⁶⁰ *ibidem*, p.175.

relación a los temas que a la empresa le interesaran o dieran promoción, aunque fuera de manera indirecta tratando temas como la aviación o el automovillismo. Sin embargo, los documentalistas no dejarán de realizar sus producciones, a pesar de no tener un apoyo financiero externo y también seguirán buscando el apoyo de diversas fuentes para realizar sus producciones.

1.4 Cine directo y Cinéma vérité

Con el desarrollo técnico se logró crear equipos de cine más ligeros incluyendo la grabación de sonidos *in situ*, así el realizador ahora podía desplazarse mejor para filmar lo que le interesaba. De esta facilidad técnica surgió un nuevo tipo de documental: el cine directo, que en el caso de Inglaterra se le llamó Free Cinema; en Canadá, Candid Eye; en Estados Unidos, Cine directo y en Francia, Cinéma vérité. Es importante considerar que era un movimiento existente en varias partes del mundo, se buscaba con él una frescura en la imagen "buscaban una libertad al filmar, una vivacidad de las tomas sobre la vida que había frente a sus ojos, inhibiendo los estudios y su estricta división de trabajo"⁶¹ y al mismo tiempo, como en el caso del Free Cinema, había una negación de la ficción en tanto proponían una búsqueda de la realidad.

Entre los realizadores de esta corriente encontramos a Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson. En 1958, Anderson publicó un texto explicando los objetivos del Free Cinema:

se centraba en el carácter antinacionalista del cine británico, adulator de lo inglés y ciego para las realidades sociales del país de Gales, Escocia o Irlanda; (...) arremetía contra la conciencia de clase que <no afecta tanto a

⁶¹ François Niney, *op.cit.*, p.133.

la falsificación de las realidades populares como al hecho de que éstas sean esmeradamente evitadas >.⁶²

Ahora el realizador tomaba una postura distinta frente a lo que filmaba: era un observador ante los hechos, ya no los explicaba, de manera que no daba ningún tipo de conclusiones sobre lo expuesto, al contrario, dejaba un rasgo de ambigüedad.

Los temas eran variados. Sin embargo, había una tendencia por filmar aquello que usualmente permanecía al margen. Por ejemplo, la película del norteamericano Lionel Rogosin *En la calle Bowery* (*On the Bowery*, 1956), aborda el mundo de quienes se reúnen en Bowery, Nueva York, [un refugio para los hombres sin abrigo y sin amigos; alcohólicos, débiles mentales, prostitutas, pequeños ladrones, desocupados].⁶³ La película francesa *La sangre de las bestias* (*Le sang des bêtes*, 1949) de Georges Franju, es sobre un matadero; el polaco Włodzimierz Borowik realizó *Párrafo Cero* (*Paragraf Zero*, 1956) sobre las prostitutas; o las películas inglesas *¡Oh, tierra de sueños!* (*O Dreamland*, 1953) de Lindsay Anderson, sobre la cultura popular a través de la mirada de la gente y *Mamá no lo permite* (*Momma Don't Allow*, 1956) de Karel Reisz y Tony Richardson sobre un club de jazz.

Suele confundirse al cine directo con el cinéma vérité, pues parten de un mismo planteamiento: a partir de la observación directa establecer una determinada historia o situación, sin embargo, la postura que el realizador

⁶² José Enrique Monteverde, *et al.*, *Los <nuevos cines> europeos 1955/1970*, Lerna, Barcelona, 1987, p. 149.

⁶³ Mark Sufrin, *Filmaking a skid row*, citado por Luc. D. Heusch, *op.cit.*, p.96.

establece frente al documental, parece ser en gran parte lo que constituye la distinción entre ambos.

Barnouw establece claramente las diferencias:

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.⁶⁴

Como ya se había comentado, la posibilidad del sonido sincrónico no sólo permitía la movilización del realizador y el seguimiento del sonido a los hechos del momento, sino que esta facilidad de movilidad daba una óptica completamente distinta al tratar al personaje. Es decir, ahora el personaje tenía la posibilidad de hablar cuando y como quisiera, no había que grabar su testimonio aparte de las imágenes, ahora éste tenía la libertad de hablar bajo las circunstancias que fueran con la seguridad de algo nuevo en los documentales: la autenticidad del personaje, de sus acciones aunadas a su voz.

Cabe mencionar que para estos años, los equipos de 16 mm⁶⁵ desplazaron en mucho a los de 35 mm, justo por la movilidad y por la popularización de este tipo de película que permitía su exhibición casi en cualquier lugar.

Los experimentos e investigaciones del sonido lograron ir desarrollando mejores equipos sincrónicos, independientes de la cámara para lograr una mayor fidelidad en el sonido y quitar los cables para sustituirlos por micrófonos

⁶⁴ Erik Barnouw, *op.cit.*, p.223.

⁶⁵ El equipo de 16 mm se creó desde 1923 y se popularizó durante la Segunda Guerra Mundial, debido a que era más ligera y compacta, en comparación a los equipos de 35 mm.

inalámbricos. Es el caso de Richard Leacock, quien a través del grupo formado por Robert Drew en 1958 llamado Drew Associates, formado por Richard Leacock, Don Alan Pennebaker y Albert Maysles, entre otros; llevaron a cabo investigaciones técnicas que permitieron realizar una película donde la cámara, el micrófono y el aparato de registro eran cada uno independientes: *Eddie* (1961).

El grupo Drew Associates realizó varias películas, entre ellas: *Primary* (1960), sobre el desarrollo de la campaña presidencial de John F. Kennedy y Humbert Humphrey; y *Crisis: más allá de un compromiso presidencial* (*Crisis: Behind a Presidential Commitment*, 1963), donde trata el enfrentamiento político acerca de la admisión de negros en la Universidad de Alabama presidido por Kennedy y el gobernador George C. Wallace.

Sin embargo, el tipo de crítica que proponía el cine directo, fue cada vez cerrándose las puertas para la televisión, debido al incómodo lugar de los patrocinadores al apoyar producciones causantes de controversia. Y se llegaron a reeditar materiales para dar una visión mucho más moderada o conveniente para el sistema, como lo es el caso de la película de Leacock, *Feliz día de la madre* (*Happy Mother's Day*, 1963) sobre una familia que tuvo quintillizos lo cual fue noticia en todo Estados Unidos. El gobernador se jactaba de tal responsabilidad y lo que hizo Leacock fue mostrar también la otra parte, lo que verdaderamente pensaba y sentía la madre al respecto. Para ser vista en televisión, esta película fue reeditada y se le llamó *Los quintillizos Fischer*, sin embargo la película original tuvo difusión en varios lados, excepto en Estados Unidos. Para Leacock, sus películas tenían un objetivo: [descubrir algún aspecto importante de nuestra sociedad observando nuestra sociedad, observando *cómo ocurren las cosas en*

realidad en lugar de la imagen social que tiene la gente acerca del modo en que se supone que ocurren las cosas.]⁶⁶

Mientras la televisión comercial daba cada vez menos cabida al cine directo, la televisión pública las difundía. Es el caso de las películas de Fred Wiseman, a quien se le conoce como representativo del género. La postura de sus películas, siempre críticas, cuestiona el poder y la eficacia de las instituciones norteamericanas. Entre ellas se encuentran: *Titicut Follies* (1967) sobre una institución para enfermos mentales criminales y *El Hospital* (*Hospital*, 1970) donde se ve el trato por parte de los médicos y enfermeras, a los pacientes quienes llegan a urgencias.

Es en la filmación de la acción misma donde se conoce verdaderamente no sólo a los personajes, sino las políticas sobre las que están sustentadas las acciones de las instituciones. Es evidente la fuerte crítica establecida a partir de estas producciones, donde no existe una voz mediadora que las explique o matice. Los hechos por sí mismos comienzan a hablar.

Este grupo incursionando en el cine directo, pretendía que la cámara fuera totalmente ajena para no perturbar a los sujetos filmados y se cuestionaba hasta qué punto su presencia en las acciones filmadas podría modificar las actitudes de las personas y las situaciones que acontecían.

(...) incluso dentro de los muy restringidos confines del *cinéma vérité* norteamericano del tipo que llevaban a cabo Leacock y Pennebaker o Fred Wiseman, donde los realizadores se tomaban grandes molestias para minimizar el efecto de su propia presencia durante el rodaje e intentaban dejar que los sucesos se produjeran como si ellos no estuvieran allí, era inevitable el control sobre la fase de producción de la película. Ninguno de estos individuos ni otros realizadores que se dedicaban a la observación

⁶⁶ Robert C. Allen, et al., *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, p.275.

tenían intención alguna de perder el control sobre lo que ocurría. Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas».⁶⁷

Otros documentalistas del cine directo son los hermanos norteamericanos Albert y David Maysles quienes realizaron entre otras, *Gimme Shelter* (1970) y *Grey Garden* (1976). En la primera de ellas, se filma un concierto gratuito de los Rolling Stones, registrando de manera azarosa, el momento de un asesinato y más tarde, utiliza esta imagen como dispositivo para mostrarla a los integrantes del grupo y filmar sus reacciones ante el suceso. *Grey Garden* es el retrato de Edith Beale y su hija Edi, tía y prima de Jacqueline Kennedy Onassis respectivamente, donde se advierte la vida solitaria que llevan en su descuidada mansión. A partir de la complicidad que se establece entre los personajes y los realizadores, en contraposición a la discreción pretendida de llevar a cabo como lo establecía el cine directo, es que decidieron denominar a su cine como cine de no ficción en lugar de cine directo.

Independientemente de las diferencias existentes entre los realizadores del cine directo, Plantinga explica el punto de encuentro dentro de esta técnica:

La intención del efecto varía de realizador a realizador; habitualmente se pretende dar al espectador una experiencia similar a aquella a la que el realizador tuvo al hacer la película, representar la realidad libre de preconcepciones, o simplemente dejar al espectador más libertad para interpretar los eventos. El cine directo implica un método de filmación, una postura al representar la realidad, y una actitud hacia el espectador.⁶⁸

El surgimiento del documental directo, a raíz de la difusión de las novedades técnicas, se fue popularizando por todo el mundo: Wolf Koenig y Ralph Kroitor en Canadá; Jan Troell en Suecia; Bert Haanstra en Holanda quien utilizó cámaras

⁶⁷ Bill Nichols, *op.cit.*, p.43.

⁶⁸ Carl Plantinga, *op.cit.*, p.117.

ocultas; Kon Ichikawa y Nagisa Oshima en Japón; S. Sukhdev en la India o Louis Malle en Francia.⁶⁹

Joris Ivens y Marceline Loridan, realizaron 12 películas filmadas en China ***De cómo Yukong movió las montañas*** (1976). Después de que Ivens fue poético, pasó por denunciante y ahora estaba en el campo del cine directo:

el cineasta era observador objetivo que pintaba una nueva nación en marcha y dirigía su cámara a los detalles de rincones de la vida china, como las actividades de una aldea de pescadores o el adiestramiento de los artistas de circo. Su obra pronto se consideró un clásico del género de cine directo.⁷⁰

En el caso de las películas antropológicas, la llegada del sonido y la posibilidad de escuchar a las personas, de quienes nunca se escuchaban no sólo la voz, sino sus comentarios, variaron un tanto el género. Ahora se intentaba, en caso de la existencia de un narrador, de informar más no de interpretar, como antes se hacía. Ahora el personaje tenía voz y hablaba por sí mismo, de manera que la visión externa del antropólogo se limitó, ya no tenía la misma injerencia sobre el tema ni el material.

De su formación como etnógrafo, Jean Rouch en ***Crónica de un verano*** (*Chronique d'un été*, 1961) junto con Edgar Morin, se acercaron a la vida parisina para preguntar a la gente, en el contexto de la guerra contra Argelia, si era feliz. Distintas eran las reacciones de la gente, sin embargo, ya había un enfrentamiento directo y espontáneo sobre el tema a tratar. Esto daba una visión distinta del resto de los documentales que hasta el momento se habían realizado. Además,

⁶⁹ Eric Barnouw, *op.cit.*, pp.218-219.

⁷⁰ *ibidem*, p.295.

después de filmar se invitaba a la gente a verse a sí misma y se filmaban las posteriores discusiones que sobre el material surgían.

Se puede observar, en este caso, al realizador quien no permanece tan al margen de lo que sucede, no solamente observa, sino que inicia la acción a través de lo que se denomina un dispositivo, es decir, un catalizador. Rouch no sólo pregunta a la gente, sino los hace participar más allá cuando crea una situación especial al convocarlos para verse a sí mismos y provocarles algo más, esto es lo que se denomina dispositivo. En esta búsqueda de la verdad, siguiendo los lineamientos de Vertov, Rouch y sus colaboradores llamaron al tipo de cine que realizaban *cinéma vérité* (cine-verdad) con la siguiente intención: "no como un cine de la verdad sino como la verdad del cine." ⁷¹

Cabe decir que Rouch asume la influencia de los canadienses Michel Brault y Raoul Coutard al trabajar con él en *Crónica de un verano*: "es necesario decirlo, todo lo que hicimos en Francia en el ámbito del *cinéma vérité*, vino de la ONF (Oficina Nacional del Cine canadiense). Brault fue quien aportó una novedosa técnica de rodaje que nosotros no conocíamos y que copiamos después." ⁷²

Como explica Carl Plantinga, para el realizador del *cinéma vérité*:

(...) la representación de la realidad es más "verdadera" cuando la presencia e influencia del equipo de filmación es provocativa durante la filmación (...) El *cinéma vérité* todavía evita la narración de voz en off y la iluminación cuidadosa de sujetos, y favorece la espontaneidad permitida por la cámara ligera y el equipo de grabación. Esto también favorece las estructuras de orden aleatorio sobre las formas clásicas de organización. (...) el discurso se alardea para llegar a una verdadera o "más sincera" representación de la realidad. ⁷³

⁷¹ François Nizy, *op.cit.*, p.134.

⁷² *Cahiers du cinéma*, n° 144, junio 1963 citado en *ibidem*, p.136.

⁷³ Carl Plantinga, *op.cit.*, p.180.

Este tipo de enfoque, de acercamiento a la realidad fue adoptado por varios realizadores alrededor del mundo; entre ellos se encuentran: el francés Chris Marker, el ruso Grigori Chukrai y en Japón a Noriaki Tsuchimoto o el alemán Marcel Ophüls.

Los temas eran variados, sin embargo, siempre existía la intención de ir más allá de los hechos, de que los personajes se revelen y en consecuencia, obtener un punto de vista más fiel al comportamiento humano. Muchas veces era utilizado como denuncia, como medio para llegar a algo más con la intención de resolverlo o al menos, conocerlo. Y en esta búsqueda, el método de la entrevista fue un factor determinante para la indagación de los personajes.

Por ejemplo, la película de Marcel Ophüls, ***La pena y la piedad*** (*Le chagrin et la pitié*, 1970) revela el poder y el control de los nazis en Francia durante la guerra a través de los testimonios de los sobrevivientes que por sí mismos destruyen el mito de la heroica resistencia.

1.4.1 Documental de denuncia

Tomando en cuenta el valor que ahora el personaje adquiriría, al ser escuchado y conocido en varios ámbitos, donde además tomaba importancia y relevancia, independientemente del punto de vista del realizador, esta técnica llegó a fungir como medio para la crítica y denuncia social.

En mucho tomaron parte las películas llamadas negras o serie negra, que se realizaron en Europa Oriental como parte de la crítica del sistema socialista desde el decenio cincuenta hasta el de los setenta. Estas cintas basadas en el

cine directo y en el cinéma vérité también tenían en muchas ocasiones rasgos de humor negro, género que ayudaba a construir una crítica especial sobre el sistema y sobre temas tales como la miseria, la delincuencia y la prostitución.

Entre estas películas se encuentran *Varsovia 56* (*Warszawa 56*, 1956), de los polacos Jerzy Bossak y Jaroslaw Brzozowski, donde abordaban el problema de la vivienda de la posguerra; *Párrafo Cero* (*Paragraf Zero*, 1957), de Włodzimierz Borowik sobre la prostitución; *U Waga Chuligani* (1955) de J. Hoffman y Edward Skorzewski; y Branko Ćelović con la película *El sello* (*Pečat*, 1965) sobre el papel que el sello, como símbolo de identificación gubernamental, ha jugado a lo largo de la historia de la humanidad y constituye parte esencial en la vida cotidiana de los individuos.⁷⁴

Nuevamente, el papel de la crítica no ha sido a lo largo de la historia bien acogido por los niveles de reflexión que involucra. Sin embargo, las ventanas alternas de la televisión o la cinematografía, como los festivales, los espacios universitarios, o los cine clubes jugarán siempre un papel fundamental para lograr ser difundidas.

El caso de las películas documentales de denuncia, algunas sobre las guerrillas, por ejemplo, comenzarán a dar voz a varios estratos de la sociedad, a sus ideologías, etc. Debido al crecimiento de los espacios de difusión, siempre habrá oferta para todo tipo de producciones, ya sean sustentadas por el gobierno, empresas privadas o independientes. Los canales de exhibición se irán conformando poco a poco, de manera que las producciones irán adquiriendo su camino a través de diferentes mercados.

⁷⁴ Erik Barnouw, *op. cit.*, pp.234-235.

Ahora bien, para el decenio de los setenta la llegada del video constituyó un avance más en la técnica, que más tarde desarrollaría los equipos de cámaras de video, con el tiempo más al alcance de la población media en cuanto a los costos. Primero el material filmado sólo era en blanco y negro, más tarde se desarrollaron las cámaras a color; se utilizaban cintas de ½ pulgada o ¾ de pulgada. Para el decenio de los ochenta el sonido ya estaba incorporado a las cámaras. Además el surgimiento de los sistemas de distribución como el cable y el satélite, dieron más opciones al televidente y a los medios para ofrecer otro tipo de materiales.

El video constituyó parte fundamental de las cadenas de televisión, que ahora podían producir a un costo más bajo con equipos ligeros y fáciles de manejar. Pero no sólo las televisoras adoptaron el nuevo formato, sino que los aficionados ahora llevaban su cámara a varias partes para filmar cualquier cosa que aconteciese. Estos materiales en ocasiones constituían parte fundamental de los espacios de televisión a pesar de la visión oficialista.

La posibilidad de la adquisición de este tipo de equipos constituyeron parte fundamental de los movimientos clandestinos o revolucionarios que permanecían alrededor del mundo. A través de este medio no sólo podían conocerse y hacerse escuchar sino que en ocasiones funcionaban como propaganda para su propio beneficio, postura que desde siempre había tomado el aparato del Estado con respecto a los medios.

Es el caso de películas clandestinas como *Tupamaros* (1973) del sueco Jan Lindquist, con la que se dió a conocer al mundo el movimiento guerrillero

uruguayo o *Fin del diálogo* (*Phela-Ndaba*, 1971) de Nana Mahomo, película africana sobre el apartheid.⁷⁵

La postura de los documentalistas se fue conformando en pequeños grupos de trabajo que fueron teniendo su propia interrelación en espacios internacionales como los festivales o congresos anuales de documental.

De ahí la necesidad y popularización de las producciones independientes. El cine documental independiente siempre ha sido una forma de producción, sin embargo, en los años setenta y ochenta esta forma de producción tomó gran fuerza en el tipo de documental periodístico. Conforme la lucha política de la guerra fría se hacía evidente, la necesidad de explicar las políticas sociales y económicas, así como la omnipotente incidencia de los Estados Unidos en países con regímenes socialistas, lanzó a los documentalistas a la búsqueda y registro de lo que acontecía en países como Chile, Nicaragua, Guatemala y El Salvador.

La batalla de Chile (1973-79), de Patricio Guzmán es un ejemplo de este género. Compuesta por tres partes, muestra el golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende en 1973. También lo es la película argentina de postura revolucionaria, *La hora de los hornos* (1966-68), de Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino y *Haltí; los caminos de la libertad* (1975) de Arnold Antonin.

De la misma manera, durante el decenio de los ochenta se realizaron gran cantidad de películas: *La decisión de vencer* (1981) del Colectivo Cero a la izquierda de El Salvador; *El Salvador, otro Vietnam* (*El Salvador: Another Vietnam*, 1981) de Glenn Silber y T.T. Vasconcellos; *Desde las cenizas:*

⁷⁵ *ibidem*, p.257.

Nicaragua hoy (*From the Ashes: Nicaragua Today*, 1981) de Hellen Sollberg Ladd; *Cuando las montañas tiemblan* (*When the Mountains Tremble*, 1983) de Pamela Yates, Thomas Sigel y Peter Kinoy; entre otras.

Cabe hacer énfasis en la gran cantidad de películas producidas por extranjeros en Latinoamérica o África. Siendo ésta una situación que aún prevalece, preocupa que fuera de sus buenas intenciones por conocer el "subdesarrollo", sean quienes cuentan con los medios para llevarlo a cabo. No se puede dejar de lado la reflexión de que nuestro propio entorno debe ser también contado por aquellos quienes la vivimos, desde nuestro punto de vista, porque como dice Patricio Guzmán: "Un país que no tiene cine documental es como una familia sin memoria, sin espejo, sin álbum de fotografías."⁷⁶

Los mismos géneros que se establecieron desde el principio fueron desarrollándose en las diferentes etapas de la historia del documental. A cada nuevo paso de la tecnología, los experimentos visuales al estilo poético, se volvían a establecer. A medida que el material de archivo se fue haciendo más abierto al público y a las investigaciones, nuevas áreas de la historia fueron expuestas en documentales a manera de recopilación histórica. Y el documental persistirá desde sus inicios en una búsqueda y experimentación constante. Parte de ésta búsqueda es el documental de creación que veremos a partir del siguiente capítulo.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, expuesto a partir de los métodos y técnicas del documental, los temas que abordan cada uno de las películas se pueden visualizar como géneros temáticos. Es en este sentido que en esta tesis se establece como género del documental a quienes tratan la vida de

⁷⁶ Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, Cátedra, Barcelona, 2001, p.348

los pueblos por ejemplo, como documentales antropológicos, o los viajes, como documental de expediciones; clasificaciones muy diversas las cuales se pueden considerar como documentales de divulgación.

El objetivo de estos documentales surge de la necesidad de compartir el conocimiento con el público que no tiene fácil acceso a dicha información además de servir como medio de investigación:

La imagen en movimiento es utilizada por los científicos como instrumento de investigación ya que con ella es posible mostrar determinados fenómenos que resultan imperceptibles para el ojo humano. (...) Y de esta forma, con la ayuda de los medios audiovisuales, el científico puede acceder a un conocimiento más detallado de la realidad.⁷⁷

Si bien el mismo autor maneja como dos principales líneas en las que se dividen los temas del documental de divulgación científica, la antropológica y la de naturaleza, existe un catálogo de Unifrance Film que data de 1953, en cuya clasificación [se recogían más de cien tipos de documentales clasificados en torno a las siguientes categorías: Artes y letras, ciencias, geografía, turismo-viajes, artesanía-industria, agricultura, sociología, películas recreativas y de fantasía, deporte y juventud.]⁷⁸

En este caso, son documentales cuyo interés no está necesariamente en la exploración técnica o artística, sino en informar: [profundizan en la realidad, en los fenómenos de la cuestión que abordan con rigurosidad, detalle y sentido científico, artístico, publicitario, etc. No se convierten en noticia, sino en objeto de estudio y de transmisión de conocimiento entre los expertos o de éstos a la audiencia.]⁷⁹

⁷⁷ León Bienvenido, *op.cit.*, p.65.

⁷⁸ Mariano Cebrián Herreros, *Géneros Informativos audiovisuales*, Ciencia, Madrid, 1992, p.422.

⁷⁹ *ibidem*, p.221.

Este tipo de documentales son los que suelen transmitir por televisión y su primordial interés está en la divulgación, no en el género documental como expresión artística; es decir, utilizan el documental como medio para exponer una serie de argumentos e informaciones, no abordan el documental como un fin en sí mismo.

CAPÍTULO 2

Hacia una definición del documental de creación

Este capítulo comprenderá un estudio sobre el documental de creación, cada vez más presente en las producciones en el nivel mundial desde finales del decenio de los ochenta. Ya hemos hecho un recorrido de la historia del documental, primero para estudiar su desarrollo y segundo, para explicar los tipos de documental que existen a partir del desarrollo de la técnica, el contexto histórico y las creaciones particulares de los realizadores desde sus objetivos y posturas frente a la realización. Es a partir de esta revisión histórica como se aborda un tipo de documental que se produce en la actualidad: el documental de creación.

Una vez revisada la historia del documental, muchos años fundamentada en la búsqueda de lo desconocido, es decir, lugares y sociedades remotas y diferentes, se dio un vuelco hacia lo cercano y lo particular, gracias al desarrollo de la técnica, es decir, la aparición del video. Veamos cómo lo explica el realizador Patricio Guzmán:

(...) los directores de documentales descubrieron que se podía filmar películas sin apenas salir del barrio. Aparecieron incontables cintas documentales sobre cualquier actividad del hombre; por ejemplo, sobre pintura, ciencia, política, música, deporte, literatura, medicina, etc., que demostraron que el género documental no sólo era útil para mostrar geografías remotas sino también para fotografiar cualquier aspecto de la sociedad.

Así empezó a surgir el llamado «documental de autor» (o de creación), que hasta hoy día consiste en mostrar cualquier actividad humana, por simple que sea, pero siempre bajo el *punto de vista personal* del cineasta.⁸⁰

De la mano de la aparición de las cámaras de video y la necesidad de los documentalistas de cambiar la perspectiva de los documentales, haciendo

⁸⁰ Jorge Ruffinelli, *op.cit.*, p.392. El paréntesis es de la autora de la tesis.

hincapié en la personalización y por lo tanto, la subjetividad de los temas tratados, para los decenios de los años ochenta y noventa, el documental de creación o de autor fue abriéndose un espacio más concreto.

En este capítulo se intentará estudiar más a fondo lo que es el documental de creación a partir de su relación con la realidad.

2.1 Definición

Las definiciones del documental varían de acuerdo a los tiempos, a las formas de realización y a los contenidos del mismo. Siendo un género que parte de la realidad, varias son las acepciones que se depositan en él debido a la complejidad de la realidad en sí misma.

En 1987 apareció la definición del documental de creación en Francia, producto de conversaciones entre productores y realizadores independientes, bajo la necesidad de redefinir el género para establecer su diferencia con los reportajes y magazines de la televisión, a fin de negociar con el Estado un nuevo tipo de ayuda económica para los productores independientes.⁸¹

El documental de creación trabaja con la realidad, la transforma –gracias a la mirada original de su autor– y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor.⁸²

Partimos del género documental, como forma de representación de la realidad. Ahora bien, esta realidad puede estar representada de muchas formas, desde las imágenes que registra la cámara en la inmediatez de lo que sucede frente a ella,

⁸¹ *ibidem*, p.369.

⁸² Yves Jeanneau, *La production documentaire*, Dixit, Paris, 1997, p.199

hasta las dramatizaciones, conocidas como docudramas, donde se recrean los hechos a manera de ficción.

El documental de creación parte de una inquietud personal (elección del tema); es el documental donde se arriesga a experimentar con la imagen, que no tiene leyes fijas para abordar ni la temática ni la elección de las situaciones que serán filmadas –ya sean a manera de cine directo, *cinéma vérité*, voz en off, personajes a cuadro, material de archivo, recreaciones, etc.- valiéndose de cualquiera de las técnicas cinematográficas, permitiendo la innovación particular de cada realizador. Es el documental que obedece al punto de vista del realizador, de nadie más que de él; es el documental que emocionalmente confiere una parte de sensibilidad, la sensibilidad que el director le proporcione a la película; es el documental sin reglas de longitud en el tiempo ni en el espacio (estos documentales pueden llevarse años para ser terminados de filmar); en este documental se permite terminar el guión en la edición, tomándose el tiempo suficiente y necesario para darle forma y lectura a la imagen que no es controlable, pero que sí responde en todo momento a la intuición del realizador.

De las anteriores características, destacan tanto la forma de hacer el documental como la libertad de su contenido. Sin embargo hay un punto esencial: el punto de vista con el cual se aborda. En el género de documental de creación, lo que más importa y lo define, independientemente del contenido o de la forma, es el punto de vista del realizador. Esto quiere decir que el mismo tema tratado por otra persona será completamente diferente porque nadie ve las cosas exactamente igual, a pesar de las convenciones establecidas, ya que la experiencia personal es única e irrepetible. Este valor subjetivo de la realidad

asumido por los realizadores, es lo que rescata ampliamente el documental de creación, donde las imágenes deben ser parte de la creación del documentalista caracterizadas por su ritmo, iluminación, encuadres, voces, silencios y música. Es intentar captar la realidad tal y como el realizador la percibe, conocerla a través de él.

El soporte no es decisivo (cine-video) ni el tipo de difusión (cine-TV) sino el guión, la historia y los agentes narrativos. La calidad del tema, la fuerza del relato, es lo que terminó de afianzar el género documental (llámese de «creación» o no) en la mayoría de los países.

Son obras con mejores recursos narrativos, sin duda, pero la técnica no es lo más importante, sino su manera de contar las historias (apoyándose más en los personajes que en la voz *off* y utilizando mejor el lenguaje cinematográfico). La consolidación de estos documentales elevó la categoría del género, que abandonó el «realismo» y la retórica educativa de los primeros tiempos.

En su mayoría son obras monográficas y no forman parte de «series» o de «colecciones». Es un tipo de documental autónomo, independiente que abandonó la forma capitulada de otras décadas (donde cosecharon tanto éxito algunas series británicas y norteamericanas).⁸³

2.2 Realidad y ficción

La realidad ha sido a lo largo de la historia materia de discusión de las ciencias y de las artes. Una vez que se observó a la ciencia como filtro único para explicar la realidad del ser humano, se complicó aún más la pelea entre la objetividad y la subjetividad como punto de referencia del sujeto para explicar los diversos procesos.

La búsqueda humana por reflejar, comprender o aprehender la realidad ha conformado a lo largo del tiempo movimientos artísticos que plasman la realidad de determinado tiempo y espacio y reflejan esa "realidad" que se vivió, ya sea teológica, científica o instantánea. Los realistas del siglo XIX llegaron a hacer

⁸³ Jorge Ruffinelli, *op.cit.*, p.371.

como meta del arte la verdad, extraído de la verdad científica. Más aún, a la aparición de la fotografía se le otorgó a éste medio la capacidad de recoger la verdad, de como dice Degas "capturar la apariencia de la realidad"⁸⁴.

Los movimientos artísticos llamados realistas, siempre han justificado su existencia como reflejos de la realidad, sin que por ello lo sean explícitamente. Es decir, siempre pasan por el filtro del artista quien los traduce y no por ello dejan de ser reales. Tan real es en lo que se inspiran como real es el cuadro o la película terminada producto de un proceso creativo inspirado en lo que para ellos es la realidad.

La realidad no puede ser por sí misma sin la mirada que la acuñe, la observa, la aprehende. La realidad es, sin embargo, no se puede esquematizar ni explicar del todo como ente en sí mismo; se siente, se observa, se vive, de ahí que su relación con el hombre parte de la experiencia que éste tenga con aquella. La realidad es entonces la mirada que sobre el cúmulo de experiencias se puedan tener sobre ella. Sin embargo, las experiencias también son múltiples, como lo son las circunstancias y los medios que se utilicen para expresarla, de tal manera que es una expresión individual: "Lo real... como actualización sensible de lo real por medio de un proceso cognitivo que lo particulariza."⁸⁵

De esta definición, destaca el proceso cognitivo como el medio por el que atraviesa la realidad, por lo tanto, el punto de vista particular sobre la realidad misma. De manera tal que la realidad no es concebida como lo exterior, lo que está fuera de uno mismo, sino lo contrario, lo que está fuera entendido a través del

⁸⁴ Linda Nochlin, *El realismo*, Alianza, Madrid, 1991, p.38.

⁸⁵ François Ninety, *op.cit.*, p.57.

proceso cognitivo que nos hace percibirla y experimentarla. En esta experiencia subjetiva de la realidad es donde radica el punto de vista particular y único del realizador de documentales.

La realidad no está basada en una ley única y unívoca, hay evidentemente concepciones afines sobre la misma, de manera tal que permiten la convivencia humana a través de acuerdos mutuos. Sin embargo, la sensibilidad y experiencias humanas traspasan en ocasiones las barreras de lo establecido, produciendo una comunicación única entre el realizador y los espectadores, que enriquece la mirada sobre la realidad que no es una sino muchas, como dice John Cassavetes: "Decir la verdad como se ve, no es necesariamente la verdad. Para mí, decir la verdad como lo vería algún otro es mucho más importante, enriquecedor. Esta es la razón por la que encuentro brillantes algunos documentales (...)." ⁸⁶

El cine permite establecer una impresión de realidad debido a la ilusión del movimiento y la tercera dimensión, de esta manera el espectador verá en la pantalla acontecimientos que por dar la ilusión de ser reales se convierten en verosímiles. Pero esta realidad mostrada es producto de una interpretación personal y Margarita de Orellana lo explica así:

(...) quien está detrás de la cámara está interpretando lo que está filmando. El cine es siempre una interpretación. Es muy difícil olvidarnos de que entre esa realidad y el espectador existe un activo intermediario. No existe ningún criterio técnico puro para representar la realidad. En todo caso, deberemos basarnos o confiar en la habilidad y sinceridad de ese intermediario. Lo anterior no implica que el documental no pueda hablar con fidelidad de la verdad de ciertas realidades. ⁸⁷

⁸⁶ *ibidem*, p.164.

⁸⁷ Margarita de Orellana, "Los nuevos aborígenes" en *Estudios cinematográficos, Documental*, p.68.

Los documentales parten de la realidad, por lo general surgen de un acontecimiento real para ser contado y observado. La realidad está ahí, es constante y latente, los documentales tratan de aprehender parte de esta realidad a través del ojo del realizador.

Piénsese en las películas de ficción. Éstas están sujetas a crear un mundo verosímil, siempre inspirado en la realidad, aún se trate de películas de ciencia ficción, porque ese mundo creado está creado a partir de lo que hoy es el mundo que rodea al guionista o al realizador. Va más allá de la realidad, de ahí la denominación del género ciencia ficción, pero tuvo que partir de la existencia del hoy en su mundo para crear otro, que por muy distinto, siempre es "creíble" y por lo tanto "verosímil" al planteado. Más allá de la verosimilitud, la creación de una película de ficción está basada en la realidad, en el mundo tangible, solamente de esa manera se puede explicar el reconocimiento por parte del espectador al conmoverse, reírse, llorar, en fin, al entender el mundo que nos presenta la creación fílmica. Responde a la experiencia humana de vivir. Y una representación ficticia puede ser más verdadera que una realidad aparente:

Es cierto que por medio de una ficción se puede expresar una verdad, eso no convierte a la ficción en realidad. (...) Si toda ficción es una forma de mentira, hay mentiras que pueden hablar de verdades profundas de los seres humanos. Esto lo sabe cualquier persona sensible a la literatura. La literatura y el cine tienen el poder de llegar a la verdad a través de una mentira.⁸⁸

La ficción en los documentales permite la recreación de los acontecimientos que no pueden ser captados en la realidad y sirven para inspirar la imaginación de los espectadores; o también son momentos que, inspirados en la realidad y en la

⁸⁸ *idem.*

temática del documental, el realizador se permite crear para dar tanto una reflexión como una búsqueda estética o poética. Por ejemplo, en el documental ***La cuarta casa: un retrato de Elena Garro*** (2002) de José Antonio Cordero, de la mano de la entrevista con Elena Garro, hay secuencias construidas a través de la ficción con una actriz joven que camina y contempla el campo. Son imágenes creadas a partir de los testimonios del personaje que producen en el espectador un momento de reflexión visual, sustentado en la narración con voz en off del personaje principal.

En este caso, las escenas son ficcionalizadas y no por ello no son verdad, ya que la realidad y la verdad no son la misma cosa.

Dada la fuerza evocativa de la realidad, que posee el cine, el espectador siempre referirá una película a su experiencia cotidiana y, con base en ella, la juzgará aceptándola o rechazándola. Es aquí donde la función estética tiene un rol primordial, pues el espectador deberá aceptar el relato cinematográfico no como algo verdadero, sino como algo verosímil: no como un hecho contundente sino como un hecho posible.⁸⁹

El realizador Henri Storck define al documental como “la búsqueda apasionada de reconstruir la verdad” y continúa, [hacer un documental es descubrir la realidad al mismo tiempo que se filma... Creo también que la verdad es subjetiva y no creo mucho en la verdad científica... El documentalista no está nunca al final de su búsqueda.]⁹⁰

Lo mismo sucede con el documental ***Sobibor***, de Claude Lanzmann, donde las imágenes, acompañadas en ocasiones del testimonio en off del personaje, hacen el recorrido visual de los campos de concentración nazis en los que estuvo,

⁸⁹ Juan Mora Catlett, “Estructura y técnica del documental” en *Estudios Cinematográficos, Documental*, p.70.

⁹⁰ Henri Storck de *Cinéma du réel*, 1988 citado por Guy Gauthier, ***Le documentaire, un autre cinéma***, Nathan, Paris, p.133.

filmados en tiempo presente, casi 60 años después. Aquí el tiempo no es el inmediato y tangible, sin embargo los espacios funcionan como la memoria de la historia contada.

La línea que divide a la ficción del documental es muy tenue, pues finalmente siempre existe la presencia de la cámara y en muchas ocasiones una preparación para la puesta en escena, como sucede en la ficción. Los actores en la ficción y los personajes en el documental tienen un papel a desempeñar. Si se piensa en las películas de cine directo por ejemplo, se pretende que no haya una puesta en escena para empezar a filmar, sin embargo, a pesar de que el realizador sigue a los personajes pretendiendo que la cámara no existe, los personajes también actúan para la cámara en la medida en que le dan la espalda o la enfrentan, es este un elemento que los hace saberse en un estado especial, ello no quiere decir que dejen de ser ellos mismos, sino que se ejercen conscientemente.

Un claro ejemplo es el documental de **Gabriel Orozco** (2002), de Juan Carlos Martín, donde el personaje enfrenta al realizador cuando éste lo filma caminando al lado de un río y comienza a dar vueltas alrededor de la cámara intentando no dejarse filmar. El efecto de la cámara varía mucho del tipo de documental, de los hechos y de los personajes. No se puede negar la presencia de la misma en cada una de las tomas, aún cuando el realizador logra establecer una profunda intimidad con el personaje y pareciera que la presencia de la cámara desaparece, ahí es cuando la realidad por sí misma pareciera ser una secuencia planeada de una ficción. Otra vez, la línea es difusa.

Quizás donde radique el límite máximo de los documentales, en relación con la ficción, son los docudramas anteriormente mencionados. En ellos se lleva a cabo la recreación de los acontecimientos a manera de ficción porque intervienen actores quienes representan a las personas documentadas, las escenas son dramatizadas, los espacios pueden reproducirse en un set y el realizador dirige la historia a partir de los hechos tal como los investigó y desde su punto de vista. ¿Porqué el límite máximo? Porque se pretende recrear un hecho, decir que está totalmente basado en la realidad, pero lo observado no son los personajes reales, ni el tiempo, ni los escenarios tampoco. Porque lo que se cuenta es una historia con un inicio y un final, sensación que generalmente los documentales no dejan porque la vida continúa y esta perpetuidad la plasma la vida latente de los personajes reales.

La realidad es subjetiva porque los personajes se mueven por sus pensamientos y emociones; porque el realizador selecciona el material más cercano a lo que él quiere decir; porque desde la elección del tema, el documentalista busca en el camino del documental una respuesta a sí mismo y ésta será plasmada en la pantalla como una visión única de la realidad, la cual por ser humana, se identifica con el entendimiento del espectador.

2.3 Objetividad vs subjetividad

Desde los inicios del cine, el documental ha estado intrínsecamente relacionado con las imágenes y sucesos sociales. El valor de la imagen fotográfica vista como testigo fiel, ha creado la ilusión de que la imagen no miente, es real.

La fotografía, en cuanto a la aparición misma de su imagen, opera en ausencia del sujeto. Se dedujo que la fotografía no interpreta, no selecciona, no jerarquiza. Como máquina regulada por las únicas leyes de la óptica y la química, no puede sino retransmitir con precisión y exactitud el espectáculo de la naturaleza.⁹¹

Posterior a la aparición de la fotografía, los inventos que registraron imágenes fijas o en movimiento, tuvieron un valor de documento de lo real que sustentarán hasta nuestros días la idea del registro visual como fidedigno. Esta idea, primero utilizada en las noticias, antes llamadas actualidades, funcionó perfectamente para el desarrollo de la propaganda en los años de la segunda guerra mundial. Más tarde, cuando apareció la televisión, la idea de cubrir y dar a conocer el mundo a través de las imágenes por medio de las noticias, ha conformado una narración visual objetiva, a manera de reflejar la autenticidad de las imágenes, los hechos reales sin emoción alguna por parte del fotógrafo al tomarlas, ni de los presentadores al comentarlas. En resumen, han pretendido formar un lenguaje plenamente ajeno al comportamiento humano en tanto reflexivo o crítico. La televisión se jacta hasta hoy en día de ser un medio objetivo, fidedigno y eficaz en tanto muestra a través de las imágenes el mundo tal y como es, tal y como se debe entender, tal y como ellos lo deciden, porque no contraponen imágenes, porque no contraponen pensamientos y esa visión al pretender ser unívoca, no reconoce que el pensamiento humano es ecléctico y no totalitario.

La objetividad responde a lo siguiente:

Según el dogma de la objetividad, cada imagen es un espejo que remite a su referente real, y teniendo en cuenta esto : no se conecta a los otros para formar una traducción, producir un sentido, ese sentido es ya inmanente a lo real y basta con captarlo lo más cerca y rápido posible. Cuestión de técnica. No es solamente lo real sino también los sentidos que le son

⁹¹ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Nathan, 1990, p.26 citado en François Niney, *op.cit.*, p.187.

presupuestos; la verdad es una "simple" cuestión de adecuación y semejanza, de la palabra a la cosa, de la imagen al acontecimiento. El sentido no es una producción sino una reproducción. La imagen es revelación inmediata de un significado ya existente. Al amparo de este «sentido común», nos lleva a una epifanía del referente y el «realismo» metafísico de la imagen, de la cual la instantánea es la apoteosis. E inevitablemente es así a partir de que se crea poder extraer de la imagen una verdad ontológica separada de su funcionamiento semiológico (en una «banda» de significados) y pragmático (uso y contexto de producción e intercambio).⁹²

La imagen instantánea responde siempre a un contexto, a un momento y a un espacio. No se le puede dar una lectura totalitaria debido a lo anterior, por lo que la objetividad como tal no existe, fuera del proceso técnico en el que se basa para ser registrada. La objetividad deja de serlo en cuanto alguien dirige la mirada de la cámara buscando información visual.

El propio medio ambiente contribuye a determinar a qué las palabras de un locutor, o de una comunidad, hacen referencia. Y como este medio ambiente no es fijo, no admite ninguna descripción general a priori en términos de procedimientos efectivos. (...) El significado se niega simplemente a dejarse atar por un conjunto fijo de términos, escritos utilizando un sistema de codificación específico. Mientras que las representaciones deben seguir siendo fijas, los comportamientos cambian en función del contexto (de manera inexplicable para quien lo ve bajo el ángulo objetivista). (...) El pensamiento no se limita a la manipulación de símbolos abstractos cuyo significado se justifica por referencia unívoca a las cosas del mundo real. (...) No existe correspondencia unívoca entre el mundo y nuestra clasificación de ese mundo. Es decir, el objetivismo no funciona.⁹³

Como se vio en el primer capítulo, a lo largo de la historia, los documentales han sido considerados como fuente fidedigna de la realidad, pero si bien es cierto que están inspirados en ella, no quiere decir que respondan a una verdad generalizada. El dogma de la objetividad es algo con lo que los documentales han tenido que cargar a lo largo de la historia, ya que trabajan con la realidad así como

⁹² *ibidem*, p.191.

⁹³ Gerald Edelman, *Biologie de la conscience*, Odile Jacob, Paris. 1992, pp.296 y 312 citado en *ibidem*. p.194.

trabajan también los noticieros televisivos. Sin embargo, la diferencia radica en el tratamiento de la imagen.

Por un lado, no se puede descartar que los documentales a lo largo de la historia han constituido parte de la memoria histórica, y no por ello son totalmente reales o responden a la verdad; muestran una parte de ella solamente, ya sea en los acontecimientos o en los personajes o en la idea sobre el hecho a filmar. Por otro lado, no se puede omitir la mirada de aquél quien registra las imágenes a través de un encuadre, de un movimiento y de un tiempo determinado; así como la voz institucional de quien comenta el suceso o el argumento donde se desarrolla una idea y se utilizan solo las imágenes a manera de ilustración.

La preservación de la idea de la objetividad pretende neutralizar cualquier tipo de manipulación en la imagen y del argumento. El valor de la imagen se vende en función de su naturalidad y de su mismidad, sin embargo, la forma de presentar los acontecimientos en los noticieros no es la misma que la de los documentales, en éstos últimos hay alguien que deja ver las vidas tal cual son o quieren ser por medio de un trabajo creativo, cuando se toma mucho más tiempo para observarlos que la cámara fugaz de un reportero en el "lugar y momento de los hechos".

Mientras que con la objetividad se aspira a un alejamiento completo del individuo, la subjetividad lo es. Esto es lo que subraya la postura del documental de creación: su libertad de ser, de partir del individuo, como cualquier otra obra de arte, de asumirse detrás de la cámara, en caso de estarlo, o frente a ella con la mismidad del ser humano por delante y valorizando las emociones naturales como

parte complementaria de la vida. Como apunta E. H. Gombrich, citado por Peter Sager: "el artista antes verá lo que pinta que pintará lo que ve."⁹⁴

La subjetividad implica un compromiso personal del realizador con la película que plantea. Es decir, en el caso de los documentales de creación, la subjetividad es inherente al trabajo que se está realizando en tanto la elección del tema, la realización y la post producción responden a una búsqueda personal. Por medio del lenguaje cinematográfico, el realizador establece una comunicación con el espectador al nivel narrativo (historia) y emocional.

Todo documental de creación implica la observación de un mundo, de una parte del mundo, de las relaciones de los personajes, de manera que no es subjetiva por mostrar única y exclusivamente la mirada de un "yo" ya que se complementa con las relaciones humanas complejas así como con las realidades compartidas. "El arte deja de ser realista (...) no cuando cambia las proporciones de las cosas, sino cuando las cambia de tal modo que el público, al aplicarlas prácticamente en sus puntos de vista e impulsos particulares, se estrella contra la realidad."⁹⁵

El hecho de crear no significa ausencia de conocimiento ni tampoco de realidad, [la verdad debe concebirse de otro modo que como correspondencia con un mundo ya hecho. Aunque hacemos mundos haciendo versiones, no hacemos

⁹⁴ E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Colonia, 1967, p.107 citado en Peter Sager. *Nuevas formas de realismo*, Alianza, Madrid, 1981, p.21.

⁹⁵ Bertolt Brecht, "Pequeño órgano para el teatro" en *La política en el teatro*. Alfa, Argentina, 1972, p.98 citado por Armando Lazo, "Objetividad y subjetividad en el documental" en *Estudios Cinematográficos, Documental*, p.71.

un mundo asociando símbolos al azar como un carpintero no hace una silla armando azarosamente pedazos de madera.]⁹⁶

Esta visión subjetiva se sustenta en el punto de vista del realizador. Como ya se ha mencionado, el mismo tema que puede atraer a muchos realizadores (como por ejemplo, la búsqueda de un padre) por las circunstancias, los lugares, los dispositivos que se utilizan y finalmente, por tratarse cada película de un realizador distinto, cuya experiencia de vivirlo es única, aún tratándose del mismo conflicto, las películas son totalmente distintas porque cada persona lo es y también su visión. En esto radica la subjetividad en el documental de creación: en el compromiso de asumir la mirada detrás de la cámara.

2.4 El documental de creación: un arte

Partiendo de la creación individual del realizador, podemos afirmar que el documental de creación es un arte porque, independientemente de que al cine se le considere un arte, no todo lo que se produce lo es. Hay dos consideraciones básicas en la cinematografía: su constitución como industria y como arte. En este apartado se aproximará al género como una producción artística.

El arte es un concepto acuñado a lo largo de la historia de la humanidad de diversas maneras, de acuerdo a las ideologías existentes y a las corrientes que la van modificando. Sin embargo, permanece una constante, su aspiración: "El arte responde a una necesidad de las sociedades, inicialmente ligada a la necesidad religiosa, a lo sagrado, pero siempre ligada a un deseo de «superar» la condición

⁹⁶ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, 1978, p.125 citado por François Niney, *op.cit.*, p.246

humana, de acceder a una experiencia, a un conocimiento, de orden trascendente.⁹⁷

En referencia al apartado anterior, esta selección individual –la del realizador- desde el contenido hasta la forma, pasa por un proceso creativo, proceso que en cualquiera de las artes se lleva a cabo para consolidarla. Véase lo que aduce Andrey Tarkovski al respecto: “La verdadera imagen artística está basada siempre en una relación orgánica entre la idea y la forma. De hecho, cualquier desequilibrio entre la forma y el concepto hará imposible la creación de una imagen artística, ya que la obra permanecerá fuera del dominio artístico.”⁹⁸

Nuevamente, el contenido debe responder a la idea del proyecto y al mismo tiempo, dicha idea está íntimamente relacionada con la forma (técnica, dispositivos) que se empleen para expresar la idea planteada.

Y continúa: “(...) una idea no tiene existencia en el arte salvo en las imágenes que le dan forma, y la imagen existe como una manera de aprehender la realidad a través de la voluntad, lo que el artista lleva a cabo de acuerdo a sus inclinaciones y a las particularidades de su visión del mundo.”⁹⁹

El documental de creación, al llevar dicho nombre, asume la postura de conformación personal. Es posible cuestionarse que una producción documental, donde aparecen personas o situaciones no creadas directamente (como ficciones) por el realizador, se considere artística; sin embargo, no tiene en este caso el artista que crear o arreglar el set, como se diría en ficción, colocando tal o cual cuadro, se trata aquí del encuadre, de imaginar las locaciones y las situaciones de

⁹⁷ Jacques Aumont, *La imagen*, Paidós, Barcelona, p.319.

⁹⁸ Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, UNAM, México, 1993, p.29.

⁹⁹ *ibidem*, p.56.

los personajes para crear el ambiente y el ritmo de la película, que está obviamente inspirado en la realidad del personaje a quien se esté abocando o a la situación que esté filmando.

Cuando uno ve una buena película, cuando uno mira una buena pintura o escucha buena música (...) uno se siente inerte y arrebatado desde el principio –y no por una idea o un pensamiento. En todo caso, una obra mayor, (...) es siempre ambigua y presenta dos rostros, como dijo Thomas Mann: es multifacética e indefinida como la vida misma. Un autor, por lo mismo, no puede pensar que su obra será entendida en una sola manera y de acuerdo a como él la percibe: lo único que puede hacer es presentar su propia visión del mundo para que la gente pueda ver el mundo a través de sus ojos, los del artista, compenetrándose así de sus sentimientos, sus dudas y sus ideas.¹⁰⁰

La creación del arte lleva consigo también la experiencia del individuo y por lo tanto su conocimiento. Así ésta búsqueda permite acercarse a sí mismo y enriquecer la comprensión del mundo.

Toda película documental debe estar previamente investigada. El realizador antes de llevar la cámara sabe qué es lo que está buscando, conoce de antemano a los personajes, sabe quiénes son y ellos saben de igual manera las intenciones y objetivos del documentalista. Hay más allá de una relación realizador-personaje, una relación individuo frente al individuo. Dicha relación puede llegar a ser íntima y, si así ocurre, se verá reflejada en la pantalla logrando, en el mejor de los casos, establecer un vínculo hasta el espectador, quien a su manera, experimentará emociones diversas aprendiendo algo más del mundo y por lo tanto, de sí mismo. "Así, el arte, como la ciencia, es un medio para apropiarse del mundo, un instrumento para conocerlo en la larga jornada del hombre hacia lo que se llama «verdad absoluta»."¹⁰¹

¹⁰⁰ *ibidem*, p.165.

¹⁰¹ *ibidem*, p.40.

2.5 La mirada del realizador: el punto de vista

Como ya se ha indicado, es en el punto de vista del realizador donde radica el documental de creación, tanto en la forma como en el contenido. En el contenido porque el realizador aborda el tema que le interesa de manera diferente a cualquier otro, por ejemplo las preguntas de una entrevista; y en la forma, porque elige qué tomas y desde dónde se van a realizar así como la duración de ellas en la edición final, entre otros aspectos.

Como parte del punto de vista del realizador, en las películas documentales: "se dramatizan los hechos en lugar de la ficción. El realizador de películas de "no-ficción" enfoca su visión personal y la cámara en situaciones reales –personas, procesos o eventos- y pretende dar una interpretación creativa."¹⁰²

Se podría hacer el paralelo de esta mirada con la cámara omnisciente de la ficción, donde se asume la ilusión del mundo creado desde el momento en que se ignora la presencia de la cámara durante una película. A no ser de que se trate de una mirada con cámara subjetiva cuando en ocasiones los personajes la adquieren haciendo sentir al espectador quien mira a través de los ojos de un personaje, como suele ser el caso del asesino en las películas de suspenso, por ejemplo. En este caso, se habla de la mirada que el realizador tiene de los acontecimientos. Posiblemente se escuche al realizador relatando los hechos, o frente a la cámara formando parte de la película, pero lo que se quiere puntualizar aquí es esa mirada que independientemente pudiera otorgar el realizador como un personaje más. La historia se hila a través de una visión de las imágenes, de unas

¹⁰² Richard Meran Barsam, *et al.*, "Definición de películas de no-ficción" en *Principios de cine documental*, UNAM, México, 1990, p.86.

preguntas omitidas, de unos acontecimientos provocados, en fin, de la historia contada mediante la película. Se habla entonces de la dirección de la mirada al referirse al punto de vista del realizador, como apunta Niney:

Para entender nuestra enigmática presencia en el mundo, sus vínculos universales y sus diferencias locales, el cineasta puede sentir la necesidad de marcar su presencia en la escena y el acto de su mirada a la cámara. Pero no se trata aquí de una cámara subjetiva, en el sentido habitual de la ficción: no contempla la mayor identificación del espectador, sino al contrario, hacerle sentir una divergencia. El Yo del espectador no se superpone al Yo que se vuelve «visible» por la toma de vistas móvil, ya que esta mirada «subjetiva» activa es a la vez una afirmación del realizador y una dirección al espectador sobre la forma de alteridad y no de la identidad: «te muestro que...», o sobre el modo dubitativo y no imperativo: «veo esto así, o así, ¿y tú?». Este tipo de marcado desde el punto de vista del realizador, que preferimos calificar de dirección más que de subjetiva, se opone al efecto cinestésico de la cámara subjetiva utilizada tanto en suspenso como en reportaje. (...) Este doble juego existe también en muchos reportajes que no dudan en señalar espectacularmente su presencia en los lugares, a golpe de cámara subjetiva llevada, movida, corrida, hllada, siempre manteniendo al mismo tiempo su pretensión de objetividad, al «nobody's point of view», a la transparencia de los acontecimientos mostrándose directamente ellos mismos.¹⁰³

Cabe decir que el proceso por el cual pasa el realizador de documentales de creación, es decir, la investigación, el rodaje y la postproducción, es el mismo proceso por el que pasan los documentales comerciales. Sin embargo, en éstos últimos no se suele identificar al realizador de la película ya que usualmente se da una información determinada, como puede ser científica o histórica, sin poner por delante el objetivo o la mirada personal sobre dicho tema. En los documentales de creación, esta mirada puede diluirse con la presencia de los personajes, pero dichos personajes expresan la misma búsqueda del realizador.

¹⁰³ François Niney. *op.cit.*, pp.213-214.

El punto de vista es arbitrario porque siempre ha de elegirse en el momento de filmar una cosa, dejando de lado todo lo demás. Véase la postura del realizador holandés Johan Van der Keuken al respecto:

El encuadre, la afirmación de un punto de vista sobre lo real, es ya positivo, eso hace al menos posible una comunicación sobre lo real y una definición de lo real. (...) a menudo, en mi caso, el encuadre va seguido de un desplazamiento que no va realmente hacia un encuadre nuevo, pero que precisamente desplaza un poco las cosas, y que indica que cada punto de vista es ambiguo, arbitrario, y que también va seguido de un número infinito de puntos de vista (...) Lo vendado del fuera de campo es muy importante. Todos estos encuadres al lado del tema central ponen de manifiesto que hay siempre un fuera de campo, y un fuera de campo a este fuera de campo, etc.¹⁰⁴

Finalmente, la creación de un documental es un proceso de selección continua. Esta selección está basada en la búsqueda del realizador aunado a la inmediatez de la realidad que no puede ser controlada por completo. Los sucesos, durante el rodaje acontecen independientemente de la planeación del mismo, también forman parte de la naturaleza de la realidad: su capacidad impredecible y por lo tanto, sorprendente.

El enriquecimiento del punto de vista en la realización de un documental de creación, implica la entrada al mundo del realizador.

2.6 Documental de creación vs reportaje

Es necesario establecer la relación que guarda el documental de creación con el reportaje y sus diferencias, ya que la definición con la que se cuenta en esta tesis¹⁰⁵ establece a éste género como su opuesto. Cabe mencionar que en esta tesis, se hace referencia a los reportajes que aparecen en los noticieros

¹⁰⁴ Johan Van der Keuken de *La quadrature du temps*, en *Dans le réel la fiction*, p.31 citado en *ibidem*, p.213.

¹⁰⁵ *vid.supra*, p.58 de esta tesis.

televisivos, aquellos que cuentan con un tiempo limitado para ser exhibidos entre la serie de notas periodísticas del día. Esta reflexión no pretende esquematizar ni al reportaje ni al documental de autor, porque es cierto que existen muy buenos reportajes que podrían circunscribirse más como documentales y al mismo tiempo existen propuestas documentales muy pobres que no profundizan en la temática propuesta.

En primer lugar, el reportaje es un género periodístico que profundiza en el tema tratado, comparándolo con las notas informativas que apenas responden a las preguntas quién, qué, cómo, cuándo y dónde. De los géneros periodísticos es el que se puede dar la oportunidad de investigar más a fondo los hechos, las circunstancias y las personas involucradas en el acontecimiento al que se haga referencia.

La primera gran diferencia con el documental de creación, es que no se trata de un género periodístico, sino de un género cinematográfico. Responde entonces tanto a la forma como al contenido del material, hay una búsqueda visual y narrativa planeada a partir de la investigación realizada.

La segunda diferencia es el tiempo. El documental de creación no se rige por las leyes de la investigación periodística, en tanto la premura de tiempo para llevarse a cabo. En el reportaje, se suele responder a una necesidad inmediata por los acontecimientos del momento; en el documental de creación se pueden tocar temas de actualidad, sin embargo, no son necesidades empresariales las que lo solicitan. Por lo tanto, el factor tiempo es una limitante de la creación individual, tanto de un reportero como de un documentalista, ya que la posibilidad de conocer

más a fondo un tema y los personajes la da el tiempo, y no necesariamente el tiempo real de filmación.

Mientras el realizador pueda convivir más tiempo con los personajes y observar las situaciones, más intimidad logrará con el proyecto a realizar de manera que el documental reflejará un mundo completo. En cambio, la entrevista rápida de un persona, jamás logrará una complicidad ni apertura por parte del mismo para lograr comunicarse con sus emociones y sentimientos.

El documental es un grado superior en la información. No se queda en los aspectos fugaces, en lo más aparente que muestra una noticia, sino que trata de llegar a las raíces de los hechos pasajeros, porque tal vez no sean más que manifestaciones de algo profundo que está ocurriendo en la vida de una sociedad sin que ésta se de suficiente cuenta. Aborda la realidad desde una perspectiva distinta a la del reportaje. Busca lo permanente, la sedimentación que deja la vida cotidiana. Penetra en la realidad para adquirir un conocimiento más global, más duradero. Frente a la temporalidad y fugacidad de los hechos que narra el reportaje, el documental se centra en lo perdurable.¹⁰⁶

La tercer diferencia, ya mencionada como característica intrínseca del documental de creación, es el punto de vista. Es evidente que en la realización de un reportaje, también hay un punto de vista, la investigación cumple con los lineamientos mínimos para su realización, es decir, los lugares, los personajes involucrados y las situaciones. Sin embargo, en el reportaje el punto de vista generalmente no es del reportero, sino de un grupo, el que representa. Por otro lado, y en este mismo sentido, el reportero no forma parte de la historia como alguien directamente involucrado, en el caso del documental de creación, se puede dar el caso de que el realizador sea un personaje más de la historia, y esto da un punto de vista mucho más personal que el alejamiento que se da en las historias narradas de los reportajes.

¹⁰⁶ Mariano Cebrián Herreros, *op.cit.*, p.218.

Un elemento también distintivo entre ambos géneros es la objetividad y la subjetividad. Como parte del periodismo, se pretende establecer una distancia con la información que se da a conocer. No es permitido tomar parte o asumir una postura. Sin embargo, es el reportero mismo quien relata los acontecimientos, y al hacerlo, establece un punto de vista. En los noticieros actuales hay una tendencia por gritar las noticias, por hacer de los sucesos una alarma, que sería casi imposible que aseguraran una postura objetiva. En el caso del documental de creación, ya se ha hablado de que el punto de vista es una condición *sine qua non* de su naturaleza.

En cuanto a la forma, los reportajes usualmente contienen la misma factura, hay una generalización de estilo que difícilmente distingue al reportero, ya que lo que se vende es la información. En cambio, el estilo en los documentales de autor suele ser distintivo y muy variado, piénsese en las películas de Woody Allen, es un realizador que tiene un estilo continuamente guardado a lo largo de su filmografía. Lo mismo se puede pensar de los documentalistas, ello no quiere decir que el estilo no pueda variar o las técnicas y dispositivos, pero un documental de creación, en cambio, se vende en muchas ocasiones por el reconocimiento de su realizador.

Y finalmente, la semejanza que guardan ambos géneros, es el material con el cual trabajan: la realidad. Las formas y objetivos de acercarse a ella son distintos, sin embargo, ambos se enfrentan al desafío de la realidad para tratar de conocerla.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

2.7 Comunicación y significación para el espectador

La comunicación que se establece con el espectador de documentales, radica en el proceso visual narrativo y emocional del encadenamiento de las imágenes. La primera interacción que establece el realizador con el espectador es la narración que emplea, es decir, si son los personajes quienes hablan, si es el realizador, si hay un narrador omnisciente, en fin, quién o quiénes llevan la trama de la historia y cómo la establecen.

El género cinematográfico, como lenguaje, consta de elementos narrativos como son: las imágenes, el narrador, los diálogos, la música, el sonido, y finalmente, el encadenamiento que se establece entre ellos para contar algo.

Cada uno de los elementos considerados para la filmación del documental, son decisivos en la conformación de la historia como conjunto. Sin embargo, una vez frente a la realidad, el realizador debe hacer una constante selección. Dicha selección comienza desde el momento de la investigación, pero una vez constituida la idea, en la realidad las cosas no son estáticas, al contrario, siempre se modifican, y ahí el realizador lleva la parte más importante de su trabajo, ya que debe elegir entre los acontecimientos que se registran a su alrededor y lo que previamente tenía pensado. La realidad siempre sorprende, por ello el realizador debe estar en constante alerta y ser sensible a la realidad circundante para tratar de aprehender lo que es valioso para el documental que está llevando a cabo.

Esta selección mencionada tiene su valor en la significación que puede tener para la elaboración del documental. Cada acción, silencio, palabra, encuadre o movimiento significan algo, son la parte de un todo signifiante que a fin de cuentas es la historia por contar. Y en la realización de los documentales hay una

constante selección, desde el proceso de la investigación hasta la edición del corte final.

No se puede reproducir lo real, siempre pasó y nunca terminó. ¿Y cómo crear, salvo ser insensato, que es posible comprender el todo de un flujo ininterrumpido? La única manera que tenemos de fijar lo real, de traducirlo y de comunicarlo, es significarlo: es decir, de recortarlo y de «informarlo» por signos (sonidos, palabras, imágenes) que, relacionados en significados, producen y comparten una realidad sensata. El hombre es, (...) un creador de formas y ritmos, de analogías y ficciones, de secuencias imaginarias y operativas; es su manera de conocer, de poner el mundo a su alcance, de hacerlo a su medida.¹⁰⁷

Es posible establecer la comunicación con el espectador a partir de los elementos narrativos con los que cuenta el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, cabe destacar que en el proceso de creación de los documentales, que no implican una ficción (aunque a veces sí una recreación con recursos propios de la ficción), la realidad bruta está presente y la percepción del realizador debe estar en todo momento preparado para saber qué, cuándo, cómo y durante cuánto tiempo filmar cada uno de los acontecimientos o situaciones que aparezcan en el momento en que tiene la posibilidad de registrarlos con la cámara. La sensibilidad que ante la realidad se pueda tener, será lo que emocionalmente podrá transmitir al espectador, ya que esta comunicación sensible fuera de explicarse se reconoce solamente en el momento de experimentarla.

En vez de reflejar un orden preexistente del cual el hombre sería el espectador, el lenguaje es a la inversa, es un proceso que produce diferentes tipos de niveles en la infinita variedad de la experiencia... niveles que no pueden nunca expresar simultáneamente con precisión indefinida todos los elementos de la experiencia.¹⁰⁸

Las múltiples posibilidades del lenguaje y su constante transformación, hacen de la experiencia humana un proceso variado de interpretaciones, de manera tal que

¹⁰⁷ François Niney, *op.cit.*, p.295

¹⁰⁸ Catherine Chevalley, *Introduction à Heisenberg: Philosophie*, p.166 citado en *ibidem*, p.245.

la significación difícilmente puede ser una, total y contundente. La riqueza de la renovación del lenguaje permite la expresión de significados múltiples dentro de un mismo discurso. Y hablando específicamente del documental, los elementos narrativos que tiene a la mano, hacen de éste género un campo amplio de posibilidades para el enriquecimiento no sólo cognoscitivo sino emocional de la experiencia humana. Véase lo que piensa Fred Wiseman al respecto:

Creo que todas las películas tienen un punto de vista bien definido. Mi punto de vista, en cuanto al material filmado, se refleja en la estructura de la película –relación entre las secuencias y desarrollo de los temas siguiendo un determinado orden. Sin embargo, la reacción de un espectador a la película depende en parte de sus valores y sus experiencias. Como la vida es compleja, contradictoria y ambigua, la gente, teniendo valores y experiencias diferentes reacciona de manera distinta. Pienso que debe haber suficiente lugar en la película para que otros encuentren donde apoyar sus puntos de vista comprendiendo al mismo tiempo los míos. Si no, estaría en la propaganda.¹⁰⁹

Para que el proceso de comunicación se complete, la selección del material en relación a los acontecimientos es un primer paso dentro del proceso del montaje. Es decir, se eligen determinadas imágenes o diálogos en función de un todo, para que pueda significar y para ello hay que darle un sentido. En palabras de Niney, el proceso del documental hasta la pantalla procede de la siguiente manera:

Más allá del detalle verdadero, de la actualidad de la acción, se trata de ver lo que la escena elegida representa, y relativamente a qué visión del mundo (del cineasta y de los propios protagonistas). La pregunta : « ¿qué es lo que pasa ?» es solidaria con : «¿qué es lo que hace que pase al espectador?» Y por inducción, la forma de la puesta en escena informa al espectador (atento) sobre la manera en que el realizador apprehendió esta realidad, imaginó que la vivían sus protagonistas y pensó poder hacerla comprender al espectador. Lo que implica una doble divergencia y una doble transposición : de la realidad pensada a la realidad filmada y de la realidad filmada a la realidad mostrada. El punto crítico no es la imposible conversación adecuada con su personaje y con la cual él le habla al

¹⁰⁹ Westin en *Wiseman on Film and Civil Liberties, Reality Fictions, The Films of Wiseman*, Thomas Benson y Carolyn Anderson, University Press, Illinois, 1989, p.p.143 citado en *ibidem*, p.149.

espectador; la ilusión de transparencia y/o fuerza de resistencia y reacción que confiere a su dispositivo.¹¹⁰

Finalmente, la relación que se establece entre el realizador y el espectador radica en gran parte en la transmisión de emociones y sentimientos que, primero por conmover al realizador, debieran hacer lo mismo con el espectador. Esa sensibilidad hacia la realidad es la que debe prevalecer en todo momento a la hora de la realización de documentales, ya que en ello radica su posible comunicación con el espectador en un nivel mucho más humano, [si un autor puede ser conmovido por el paisaje que escogió, si éste le trae recuerdos y le sugiere asociaciones, aún cuando éstos sean subjetivos, esto a su vez afectará al público con una emoción particular. Son episodios que evocan el ánimo del autor.]¹¹¹

2.8 Recursos narrativos del documental de creación

Este apartado comprenderá algunos de los recursos narrativos que se emplean para la realización de documentales de creación. Es evidente que estos mismos elementos no son privativos del documental de creación, pero se diferencian de otros documentales tanto por el tratamiento de los mismos como de los objetivos y las motivaciones, haciendo del documental de creación un género específico dentro del género documental.

Se consideran recursos narrativos, a las unidades que conforman la narración de un documental. En palabras del documentalista Patricio Guzmán “son

¹¹⁰ *ibidem*, p.118.

¹¹¹ Andrey Tarkovski, *op.cit.*, p.31.

los elementos que utiliza el guión para contar la historia.¹¹² Es decir, es el metalenguaje del cine aplicado a la realización documental.

Una vez que la cámara registra, mediante la técnica que sea, la representación de la realidad, dicho registro tiene un lugar dentro de un esquema preestablecido al realizar la película, para ello se puede remitir a Bill Nichols en su definición sobre el documental:

Los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra. Ofrecen carencias, retos o dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo, y acaban con una resolución y la clausura. Hacen todo esto con referencia a una «realidad» que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental. Al igual que las realidades construidas de la ficción, esta realidad también debe investigarse y debatirse como parte del dominio de la significación y la ideología. La noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está «ahí», más allá de nosotros, es un efecto ideológico.¹¹³

En este caso Bill Nichols hace una comparación equitativa entre la ficción y el documental a partir de los elementos narrativos que ambos utilizan. Sin embargo, cabe destacar que el punto de vista del realizador, no sólo su postura, sino la creación de las imágenes y de la historia en general, son producto de una creación individual a través de un lenguaje particular.

2.8.1 Personajes

Por lo general, las personas (que dentro de la trama narrada del documental adquieren el carácter de personajes), son el motor de la historia a contar. Algunas ocasiones, como ya se había mencionado, el protagonista principal puede ser el realizador mismo.

¹¹² Jorge Ruffinelli, *op.cit.*, p.381.

¹¹³ Bill Nichols, *op.cit.*, p.149.

Ejemplo de ello es la película danesa **Familia** (*Family*, 2001), de Sami Saif y Phie Ambo; donde compartiendo la dirección, su novia es quien lleva la cámara y Sami, el principal involucrado, se decide ir a la búsqueda de su padre –una vez que su hermano y su madre fallecen- a quien no ve desde los 8 años. Magistralmente, la cámara establece una intimidad con el realizador, que logra componer escenas que parecieran ser parte de una película de ficción, es decir, produce esa sensación de que la realidad pareciera ser incapaz de mostrarse tan eficazmente y se puede pensar que las escenas son “puestas en escena”. El acercamiento entre Sami y la cámara deja aflorar los profundos sentimientos existentes en el personaje a través del encuentro con su nueva familia.

Muchos documentales se basan en las experiencias de varios personajes para contar determinado acontecimiento, en este caso es la suma de las voces la que establece la historia, como **Chile, La Memoria Obstinada** (1997), de Patricio Guzmán, donde varios personajes se vuelven a reunir en una película (antes también participaron en **La batalla de Chile**, del mismo director) y sus testimonios recordarán el pasado para explicar su presente a partir del golpe de Estado contra Allende en 1973.

Hay también documentales biográficos en vida como **La cuarta casa: un retrato de Elena Garro** o en muerte como **Del olvido al no me acuerdo** (1999) de Juan Carlos Rufó. En el primero, Elena Garro tiene la posibilidad de hablar de ella y de su vida, generalmente acompañada por su hija, relación enriquecida enormemente entre las protagonistas y sus situaciones; y en el caso de Juan Rufó, su hijo se hace a la tarea de recorrer los lugares donde se inspiró su padre para la creación de su obra literaria y la búsqueda de las personas quienes lo

recuerdan y aún viven. Las voces dan vida al personaje quien ya no tiene la posibilidad de hacerlo frente a una cámara.

Lo importante de los personajes es que el realizador debe escogerlos, deben ser representativos para la historia y se deben construir cinematográficamente.¹¹⁴

No todas las personas que conocen o saben del tema que se esté trabajando son particularmente cinematográficas. Y con esto no me refiero a que no fotografien cinematográficamente o no hablen ni se vean bien a cuadro, -cabe decir que hay documentalistas que toman lo anterior en cuenta- sino a que puedan ser capaces de transmitir emociones. Tal trabajo no está solamente en el personaje sino en la labor del documentalista, conociéndolo, dándole confianza y estableciendo una relación equitativa en el nivel personal. Puede haber personajes extraordinarios que dan todo por sí mismos, que transmiten naturalmente y eso es valioso, pero el reto con los personajes es que se entreguen tal como son y si en algún momento logran conmover al realizador, lo mismo debe lograr el realizador con el espectador a través de la cámara.

El trabajo con los personajes suele radicar en las entrevistas. Sin embargo, es importante, para llegar a conocerlos, ubicarlos en actividades específicas que puedan transmitir algo más que una entrevista frente a la cámara. Suele también ubicarse a los personajes junto a otros quienes pueden ser antagonistas, y estas relaciones entre ellos dan un claro enriquecimiento a la película. Y algo importante debe tomarse en cuenta, no solo la palabra dice algo, también lo dice el silencio. Y éste, tiene un papel fundamental en la narración de documentales, sobre todo

¹¹⁴Jorge Ruffinelli, *op.cit.*, p.382.

cuando quienes callan son los directamente involucrados en los hechos documentados.

Un documental basado en los testimonios es **7 Up** (1963) de Paul Almond, quien entrevista a 14 niños de ambos géneros sobre sus expectativas en un futuro y sobre la vida en general. Más tarde, su asistente Michael Apted, visita a los mismos personajes cuando tienen 14 años, realizando **14 Up** y así sucesivamente: **21 Up**, **28 Up** y **35 Up** (1991). Es increíble cómo una película nos puede mostrar los cambios por los cuales una persona ha pasado a través de los años, modificando sus objetivos e ilusiones a través de la experiencia. Este es un ejemplo de documental que se puede llevar años para ser filmado.

El acercamiento a los personajes es imprescindible para poder comunicar, si logran comunicarse con el realizador, lograrán comunicarse con los espectadores.

2.8.2 Situaciones

Las situaciones son los momentos de la película, tanto de los personajes como de las imágenes, que el tema del documental esté tratando. Haciendo un paralelo con las películas de ficción, serían las secuencias, ya que cuentan con una unidad de tiempo y de espacio.

Son previamente especificadas en el guión a partir del conocimiento tanto de los personajes como de los espacios en que se piensa filmar. De hecho, cuando se inicia la investigación se tiene una idea del documental que se quiere filmar, pero una vez que se acude a los lugares y se conoce a los personajes, el tema puede abrirse hasta conocer otros espacios y otros personajes, que

inicialmente no se habían tomado en cuenta. Parte constitutiva del documental, es este tipo de cambios una vez que el realizador, fuera del escritorio donde escribe el primer guión, se enfrenta a la realidad.

Marcel Ophüls opina que el documentalista debe tener como objetivo tratar con lo desconocido y, por lo tanto, sólo debe realizar sus preparativos dentro de unos ciertos límites para, de esta forma, «poder llevarse la sorpresa». Lo que debe hacer es rodar algo que esté abierto a los cambios y en proceso de desarrollo, en lugar de atenerse a un anteproyecto.¹¹⁵

La planeación del rodaje se consume dentro de la realización misma, las cosas pueden cambiar porque los personajes están o no dispuestos, porque aparecen personas quienes pueden entorpecer o enriquecer la película. Finalmente, está en manos del realizador hacer caso o no de las cosas que aparezcan para integrarlas al documental.

Los diferentes espacios deben seleccionarse en función de los personajes, debe tomarse en cuenta la relación establecida por el personaje con los espacios, lo que representa para él o ellos. Es decir, no se buscan los diferentes escenarios para dar diversidad al documental, sino que los lugares y las situaciones en sí mismas deben representar y evocar al personaje emociones especiales. Se debe tomar en cuenta lo que se busca: si es la intimidad, la espontaneidad, la sorpresa, etc.

Por ejemplo, hay dos películas recreando la misma situación y sin embargo son completamente distintas por su puesta en escena. Una es ***Los últimos días*** (*The last days*, 1999) de James Moll y producida por Steven Spielberg sobre el Holocausto donde uno de los personajes, Alice, en su exilio en Estados Unidos

¹¹⁵ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1989, p.98.

después del holocausto, visita su casa de la infancia. La cámara la acompaña en el mismo instante en el cual, después de tantos años, Alice toca a la puerta de su antigua casa. El factor sorpresa es explorado en la medida en que la inmediatez de la visita se efectúa junto con el personaje, quien antes de entrar, se conmueve al ver su casa. La segunda película es *MI mejor enemigo* (*Mein Liebster Feind*, 1999) de Werner Herzog, una película sobre la relación amor-odio entre el realizador y el actor alemán Klaus Kinski, donde la cámara ya espera al protagonista principal, el mismo realizador, dentro de la casa. Es inconfundible que esta situación fue creada con antelación, el contacto con los dueños de la casa ya no es sorpresivo, carece de espontaneidad y sólo se reviven los momentos del pasado, cuando Herzog y Kinski vivían de jóvenes ahí, a través de la narración de Herzog en espacios específicos de la casa.

Estos dos ejemplos muestran la diferencia del punto de vista de cada realizador en una misma situación: el regreso a la casa del pasado. La realización en ambos casos es distinta –no sólo por las circunstancias de los personajes- sino que los dispositivos elegidos producen una emoción completamente distinta.

2.8.3 Drama

El drama, en palabras de Erick Bentley es acción.

Los hechos no son dramáticos en sí mismos. El drama requiere el ojo del espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Aún en el caso de que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría entonces de un drama sino tan

solo de un proceso. Si el drama es algo que se ve, debe haber alguien que vea. El drama es un hecho humano.¹¹⁶

Usualmente, en los documentales de creación, al contarse una historia, se establece también un conflicto. Esto pensándose en la estructura narrativa clásica (planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace). Sin embargo, hay documentales de creación donde no se establece esta estructura y que también plantean conflictos. Piénsese en la película *Aire* (1994), del hindú Velu Viswanadhan, donde sin diálogo alguno, ni estructura aparentemente clásica, se observa el conflicto de la vida cotidiana humana y de la naturaleza. Las imágenes estáticas, dejan percibir el correr del tiempo, el aire sobre la naturaleza, sobre los objetos y las personas. Sutilmente el conflicto está planteado.

En caso de establecer la estructura clásica, el conflicto lo da el tema mismo a través de los acontecimientos y de los personajes. Cabe recordar que las palabras también son acciones. Y está en manos del realizador el saber establecer el conflicto claramente y darle un cauce, el que la vida misma le da asumiéndose en la postura de los o el personaje. La estructura final se determina en la edición, sin embargo es recurrente pensar en la presentación de los personajes, desarrollar la historia, establecer el clímax del conflicto y cerrar el documental también con la sensación de que la vida seguirá su rumbo, porque finalmente se está hablando de la realidad.

Tomando en cuenta que desde la escritura del guión y la investigación del tema el documental es un proceso, éste se puede narrar a partir de la estructura clásica para su entendimiento. El proceso de la vida, su correr diario, se ve en el

¹¹⁶ Eric Bentley, *La vida del drama*, Paidós, México, 1998, p.16.

documental, sin embargo, suelen tomarse las partes de la vida más importantes, las más representativas, en este caso para poder contar la historia. Y la forma más usual de contar una historia es la anteriormente mencionada, así el drama dentro del documental y el conflicto forman parte importante de su composición.

2.8.4 Dispositivos

Llamaremos dispositivo (dispositivo: mecanismo dispuesto para accionar algo), a la estrategia narrativa que sostiene los desplazamientos del narrador. Entenderemos por desplazamientos del narrador, los modos como éste desarrolla su *voluntad de saber* o despliega sus estados de ánimo, la manera de disponer el material que observa y registra, la fe que le tiene, el punto de vista desde donde instala su observación, los grados de certidumbre de sus convicciones.¹¹⁷

La anterior definición, la dio Carlos Flores del Pino cuando hizo un análisis de la película *Chile, La Memoria Obstinada* (1997) de Patricio Guzmán. Para Niney el dispositivo es: "la forma en que las películas van dirigidas al espectador."¹¹⁸

De manera que la forma de disponer la investigación realizada en el guión, la forma de relacionar los personajes, de hilar sus historias, de presentar sus vidas y sus conflictos, de en fin, hacerse la película mentalmente a partir de su previo conocimiento, produce la creación de dispositivos para su presentación y filmación.

Por ejemplo, nuevamente hablando de la película *Chile, La Memoria Obstinada*, Patricio Guzmán decide presentar a los estudiantes de varios niveles académicos, la película *La batalla de Chile* (1973), jamás exhibida en el país por censura. Se pretende conocer las reacciones de los estudiantes ante una historia

¹¹⁷ Carlos Flores del Pino en «Dispositivos narrativos del documental *La memoria obstinada* de Patricio Guzmán», ms. citado por Jorge Ruffinelli, *op.cit.*, p.300.

¹¹⁸ François Niney, *op.cit.*, p.118.

sepultada ya en las nuevas generaciones. El dispositivo consiste pues en filmar dichas reacciones, no se sabe lo que va a suceder, pero los resultados son sorprendentes, tajantes, fuertes y profundamente conmovedores. Como se puede constatar, el documental permite, a través de la investigación y el conocimiento, saber que nunca se ha exhibido dicha película en Chile; y al mismo tiempo, se da la posibilidad de mantener la expectativa ante la sorpresa de lo que va a suceder con los dispositivos que se planteen, dando frescura y experiencias enriquecedoras al realizarlas.

Algunos documentales, al tratar el pasado y la memoria, trasladan a los personajes a los lugares donde acontecieron los hechos que se narran en la historia. Es un dispositivo muy utilizado pero bastante eficaz, ya que la memoria de la persona se abre paso al mismo tiempo que la realidad inmediata, dejando sus primeras impresiones en el material filmado. Sucede lo mismo cuando se adquiere, por ejemplo, material de archivo que el personaje desconoce, pero que sirve de dispositivo para iniciar un momento más totalmente desconocido en la historia.

Como se ha indicado, los dispositivos son los medios y las formas que se imagina el realizador para trasladar la realidad en una película. Usualmente son motivadas por el factor sorpresa para su realización, ya que el personaje es cuestionado en otros sentidos o espacios, dando posibilidades al enriquecimiento de la película documental, se parte de que la realidad no es estática, en ocasiones hay que impulsarla aún más para lograr traspasar la investigación previamente desarrollada en el guión.

2.8.5 Material de archivo

Ya se ha hablado del valor que ha adquirido el material de archivo a lo largo de la historia, y más aún cuando la fotografía y el video se generalizaron, esto da la posibilidad de disponer de momentos del pasado.

El material de archivo se utiliza generalmente para construir la historia de un personaje o de un acontecimiento. Son las herramientas necesarias para la recreación de partes de la historia. Pero también pueden ser de utilidad para enriquecer la memoria del protagonista del documental o para complementar parte de su vida.

Volviendo a la película de Patricio Guzmán, justamente el material de archivo básico que utiliza para *Chile, La Memoria Obstínada*, es la película que había realizado años atrás. En este caso funciona evidentemente como reconstrucción de una historia (desconocida por varias de las personas documentadas por la película) y también como parte de la memoria de aquellos quienes la vivieron. Entonces, algunos de los personajes que aparecen en la película más jóvenes, se buscan en la pantalla de las imágenes del pasado, tratando de explicarse en aquél momento y asumiendo su condición actual con referencia a aquél. Son momentos muy fuertes para los personajes, también para el realizador ya que siempre, aún fuera de la cámara, pero con algunas narraciones con voz en off, se siente su presencia y el dolor de su exilio a la fecha.

2.8.6 Música

La música, como en la ficción, es un elemento narrativo que da fuerza a la historia. Existe una película checa que se llama *El silencio*, y justamente en su título es

donde radica el tema. La vida de una familia en el campo es relatada con muy pocas secuencias durante un día. La naturaleza como parte de sus vidas es fundamental, pero el silencio de sus vidas también. Metáfora o no, los pocos momentos presentados tienen toda su fuerza en la imagen y el sonido, más no en la música o los diálogos porque no existen.

Este ejemplo muestra que no todos y cada uno de los elementos narrativos son necesarios a la hora de elaborar una película documental. Sin embargo, pueden ayudar a elaborar el guión y complementar la historia.

Usualmente, como en la ficción, se utiliza un tema especial para la música de una película, que se inserta en los momentos más importantes de la misma. El proceso para ingresarla a la película puede ser de dos maneras: tener la música (aunada con el tema que se está tratando) desde antes de empezar a filmar, porque ya se conocen los espacios, las atmósferas, los personajes, en fin, el tono de la película, o bien; terminar la película y crear para ella una música especial. Ocasionalmente, se encuentra el tema musical de la película durante el rodaje, por azar, y esto también da un tono único y un momento crítico dentro de la película cuando ésta aparece, es el ejemplo de la música de **Chile, La Memoria Obstinada** que surgió durante el rodaje cuando el tío del realizador tocó el piano.

Sin embargo, la presencia de la música en determinadas imágenes provoca una profunda apertura emocional que engrandece el lenguaje visual, imagen y música deben unirse en tono y tiempo para amplificarse. Pero hay que saber muy bien cómo utilizarla: [la música no debe utilizarse como sustitutivo de nada; se debe emplear como complemento de la acción y para proporcionarnos acceso a la

vida interior e invisible de un personaje, o de la situación que se está presentando.]¹¹⁹

2.8.7 Narrador

El narrador de la película puede ser el realizador mismo o uno o varios personajes. La voz que nos cuenta las cosas se comprende por completo cuando se culmina el documental. ¿Por qué? Porque no se sabe a dónde va a llegar, qué conclusiones quieran otorgar los protagonistas o el realizador al espectador al final de la película.

Puede también considerarse al narrador de la voz en off. En caso de que exista, esa voz puede contar la historia o puede ser también una voz que explique o agregue información que visualmente no se ha podido realizar. Las funciones de la voz en off no son necesariamente narrativas, pueden servir de apoyo a las imágenes, o pueden ser funciones explicativas, en caso de que sean confusas determinadas situaciones. Sin embargo, en este caso, se menciona como aquella voz que cuenta la historia, personaje o realizador, ya que es ese punto de vista el que se está tratando.

El punto de vista, de nuevo, determina la narración de la historia. Usualmente, el realizador representará al narrador omnisciente (en caso de que no aparezca) ahí mostrará lo que para él es la historia, independientemente de la existencia de los personajes. Hay que recordar que siempre hay una edición del material y alguna persona puede considerar una escena como representativa de él o una frase, y el realizador opta por no incluirla. Finalmente, se trata de la creación

¹¹⁹ Michael Rabiger, *op.cit.*, p.149.

de un realizador, no de los personajes, y en ese sentido, es cuando se concreta el punto de vista del realizador, en el resultado final de la película. Aunque habría que apuntar que esto no tiene nada que ver con la ética del realizador, quien por respetar a las personas que refiere en su documental, no debiera de mostrarlos como algo que ellos no sean realmente.

2.8.8 Montaje

El montaje es el proceso por medio del cual se reúnen los elementos de una película a través de 3 operaciones: selección, combinación y empalme¹²⁰ hasta conformar la película total. En las diferentes teorías cinematográficas se ha considerado al montaje de diversas maneras, pero manteniendo dos corrientes básicas: una lo considera como el "elemento dinámico del cine", basado en un discurso articulado representado fundamentalmente por las películas soviéticas de los años veinte, específicamente por S. M. Eisenstein; la otra, encabezada por André Bazin como "la sumisión estricta de sus efectos a la instancia narrativa o a la representación realista del mundo" donde "es preciso que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real."¹²¹

La forma final del material imaginado, luego filmado, tiene su encuentro en la mesa del montaje. Esta etapa del proceso del documental es la que concluye el guión inicial, una de las características del guión de documental es que permanece abierto. Usualmente, al momento de filmar, se saben las secuencias básicas con las que contará la película, eso depende del tema y de la técnica que

¹²⁰ Jacques Aumont, *et al.*, *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1996, p.54.

¹²¹ *ibidem*, pp.71-72

se utilice. También se tiene una idea de la historia y de cómo se quiere contar, sin embargo, a la hora de la edición, una vez que el material filmado desplaza al material imaginado, el boceto de guión y de la historia planteada puede cambiar radicalmente. Y esto no quiere decir que el material que se tiene no coincida en lo absoluto con lo que se había imaginado, la sensación debe ser todo lo contrario, valorar la sorpresa de la misma realidad Y eso no se tiene en cuenta en el guión porque se desconoce, porque el instante es uno y jamás repetible.

Entonces en el montaje, una vez con el material filmado, se le busca una estructura para ser contado, la mejor estructura para aquél material controlado y el incontrolado, la suma de ambos debe ser la ideal para la historia, dándole el ritmo que usualmente la realización en sí misma da. Y el material permanece en edición el tiempo que sea necesario para encontrarle la mejor estructura. Hay documentales que requieren más de un año para editarse, eso depende tanto del realizador o editor como del tema mismo. Pero lo usual es tener varios cortes antes de tener el definitivo, con la finalidad de observar cómo va tomando forma, y advertir cómo se va perfilando la edición final del documental de creación.

Una de las ventajas de este tipo de documentales, es tener la posibilidad de tomarse el tiempo necesario para editarlo. No solamente el material necesita tiempo para ser visualizado y aprendido, sino organizado, y muchas veces cuando el realizador ve una y otra vez el material sin descansar del mismo, la película se vicia, porque no adquiere el aire necesario para alejarse, y nuevamente retomarlo con más bríos.

El trabajo de la edición es el proceso final y por ello es tan importante darle el tiempo necesario para madurar el material y el tema, de manera que el

realizador pueda expresar a través de las imágenes lo que realmente quiere transmitir al espectador, una vez que tenga asumida la experiencia de la realización del documental.

CAPÍTULO 3

La producción del documental de creación

El género del documental se ha instalado en varios ámbitos: el institucional, que ha funcionado como medio idóneo para hacer propaganda; el comercial, difundido en conocidos canales televisivos, como Discovery Channel, que han establecido el género por medio de un estándar temático; y el independiente, es en éste último donde encaja el documental de creación.

La anterior enumeración responde a las formas de producción del documental. En el caso del cine documental institucional, son los diversos organismos quienes apoyan la creación del documental. En el caso de los canales televisivos, la mayor parte de las veces, como sucede en México, se compran los derechos de exhibición por los materiales, y ocasionalmente se producen; sin embargo, las cadenas de Discovery Channel, National Geographic o la BBC de Londres, por ejemplo, son productores, distribuidores y exhibidores en sus propios circuitos, tienen un mercado completo desde la producción hasta su llegada a los televisores de todo el mundo. Sin embargo, siendo una cadena de documentales, compone su programación de la siguiente manera: de sus emisiones, cerca del 40% las compra, entre el 45 y 50% participa con la preventa y coproducción, y sólo entre el 10 y 15% de su programación es totalmente financiada por la compañía¹²². La vida de los materiales que adquieren deben tener al menos 3 años para que sea rentable su explotación.

En cuanto a las producciones independientes, tienen una forma de producción que no necesariamente encaja en los estándares comerciales sino que

¹²² Yves Jeanneau, *op. cit.*, p.286.

responde más a una necesidad o gusto personal del realizador para llevarlo a cabo. Actualmente, productoras alrededor del mundo han hecho de este tema personal del realizador una forma de producción comercial como sucede con el canal público franco-alemán *Arte*, creado en 1992, o con los festivales de documental donde este tipo de producciones tienen su vía natural de distribución. Aquí es donde encaja el cine documental de creación, ya que responde a las necesidades de este tipo de público y de productoras: aquel público sensible que busca otras opciones de acercamiento a la realidad, fuera del producto masivo televisivo con pocas alternativas de creación y estándares completamente definidos y determinados.

3.1 Contexto Histórico

A finales del decenio de los ochenta, cuando el acceso a la cámara de video era suficientemente generalizado, se contaba con un mercado amplio de documentalistas y medios de difusión creados gracias a la movilidad de dicho medio.

La ubicación del género de documental de creación es fundamentalmente en Europa, específicamente en Francia, Alemania, Bélgica, Suiza, Holanda y Gran Bretaña; ahí es donde más auge y fuerza han tomando este tipo de producciones independientes, respaldados por una industria.¹²³ En este caso, tomaremos como referente el caso de Francia ya que una gran movilización de cineastas y productores dedicados al documental han logrado el desarrollo del género en este país.

¹²³ Información obtenida en conferencias del realizador de documentales Patricio Guzmán.

Para inicios de los noventa, la oferta de materiales documentales consolidó la creación de canales temáticos sobre el género, de manera que la demanda se hizo factible ante la ya bien conocida carente renovación de los canales de televisión en todo el mundo. Por ejemplo, en Francia, aparecieron los canales: *Odysée, Histoire, Planète, Arte y France-3*. Pero lo interesante en la configuración de canales televisivos con la intención de producir documentales, fue la cantidad de materiales que se contabilizaron a partir de 1992, siendo éstos 3000 documentales aproximadamente en toda Europa. Y las estadísticas continuaron en ascenso: en Francia se produjeron en 1993, 414 horas; en 1995, 739 horas; hasta llegar al 2001 a la producción de 4000 horas.¹²⁴

La posibilidad de realizar documentales de diversas temáticas, como lo hace también la cadena Discovery Channel en Estados Unidos, ha permitido a canales como *Arte*, presentar diversos materiales que no necesariamente encajen en la vida animal o la historia de la humanidad; es decir, que propone no sólo la producción o coproducción, sino también la difusión de materiales documentales que son autorales o personales, como es el caso del documental de creación. Así lo manifestó el productor de dicho canal Thierry Garrel, quien está a cargo del Departamento de Documentales: [el documental de autor ha mostrado, en estos últimos años, una invención artística y de lenguaje que no se puede comparar con lo que pasa en la ficción. Una parte interesante de público –que ya no se puede negar–, está muy sensible a este fenómeno.]¹²⁵

¹²⁴ Información recopilada del Centro Nacional de Cinematografía citada por Jorge Ruffinelli, *op.cit.*, p.367.

¹²⁵ Información obtenida de una entrevista en *Le Journal* de la SCAM, verano de 1997, citado en *ibidem*, p.369.

Es así como el documental de creación, que inició como independiente, ya tiene un mercado con una demanda determinada. Logró ser oferta real de los canales televisivos, y por lo tanto, su financiamiento está privilegiado. Es indiscutible que en la medida en que se producen diferentes tipos de documentales, ya sean históricos, políticos, de la naturaleza, de la salud, etc.; también se da cabida a otro tipo de producciones como lo son los documentales de autor o de creación. Es decir, a medida que se incrementa la demanda, la oferta es capaz de diversificarse y complementar las preferencias de un público específico, aquél que ha contemplado en el documental una manera especial de creación visual y retroalimentación lejos del entretenimiento por el entretenimiento mismo.

3.2 Los mecanismos de producción

La producción de este género del documental se realiza básicamente para la televisión, en la cinematografía y en las escuelas de cine. Primordialmente, el mercado de la producción es el de la televisión y en menor medida en el cine. La respuesta está en los costos, además de tomar en cuenta que los documentales son aún ajenos al mercado de las salas cinematográficas, teniendo su espacio vital en la televisión.

Este fenómeno ocurre debido a que no existe una tradición, por parte del espectador, para acudir a las salas cinematográficas a ver una película documental. Al contrario, existe un distanciamiento con el género y esto es un círculo vicioso porque, por un lado, estas películas no se exhiben de igual manera que las películas de ficción, salvo contadas excepciones, y al mismo tiempo, el

público al encontrarlas en cartelera ocasionalmente, no accede a ellas pues no se arriesga a conocer el género.

Del lado de la industria sucede lo mismo, pues en su mayoría no están dispuestos a arriesgarse a producir un género que no asegura una entrada de espectadores promedio. Sin embargo, hay casos de películas documentales, como *Microcosmos* (1996) de Claude Nuridsay y Marie Perennou, que rompieron récords de entradas en el nivel mundial. Solamente en Francia, registró 3.3 millones de espectadores y fue una película que se vendió en gran parte del mundo.¹²⁶

3.2.1 Las productoras independientes

Son la base fundamental de la creación de los documentales, usualmente son los realizadores quienes acuden a las diversas productoras para obtener un productor para su película, sin embargo, también surgen proyectos a partir de ideas de un productor o pueden surgir de las demandas de las cadenas de televisión.

En caso de querer iniciarse un proyecto, éste es trabajado por el realizador y el productor para buscar la optimización de la idea que tiene el realizador y los medios que el productor considere necesarios o suficientes para llevarse a cabo. Es importante que ambos, después de haber trabajado en conjunto, hayan definido claramente el punto de vista que ha de explorarse en el documental, porque con esta misma idea es con la cual el productor se acerca a los posibles coproductores (instancias gubernamentales, difusoras, etc.) para obtener el financiamiento de la película y básicamente, vender la idea.

¹²⁶ Yves Jeanneau, *op.cit.*, p.335.

Existe la posibilidad de la preventa, consiste en vender los derechos de la difusión a las cadenas antes de la realización de la película. Por un lado, esta negociación enriquece la búsqueda de financiamientos ya que una vez vendido el proyecto, antes de llevarse a cabo, se le da un valor mucho mayor al mismo por la expectativa que crea ante el mercado, encareciendo el valor de la película en un 25 o 30%, en comparación con la venta que se obtiene una vez que la película está terminada; y por otro lado, se puede contar con parte del dinero para la producción, porque la mitad del precio de la preventa es entregada una vez que se firma el contrato y la segunda parte del dinero se entrega cuando la película está ya lista para exhibirse. Para los difusores, la precompra les garantiza la exclusividad de su territorio.¹²⁷

Posteriormente, el productor trabaja con los cortes de la edición para aportar su punto de vista, para tratar de ayudar a completar el proceso y negociar con los coproductores o difusores a la hora de ver la edición de la película, siempre buscando optimizar la idea principal que regia el proyecto. De igual manera se encarga de los procesos administrativos que la película requiera, así como los derechos de autor correspondientes. Una vez terminada la película, dirige el camino de la película para su aparición en festivales y su distribución.

Para Yves Jeanneau, ser productor de documentales [no es una prebenda, pero es un oficio apasionante que no puede ser hecho por hombres de negocios fríos y calculadores. Y el productor, como el realizador, debe elaborar su punto de vista y defenderlo.]¹²⁸

¹²⁷ *ibidem*, p.258.

¹²⁸ *ibidem*, p.174

Existen miles de productoras alrededor del mundo, sin embargo pocas en realidad se dedican a la producción únicamente de documentales, y menos aún, las que buscan el perfil de los documentales de creación. Sin embargo, aquellas que tienen ese objetivo, destacan ampliamente por el apoyo y la fuerza que le dan a los proyectos.

Cada vez más los productores acuden a financiamientos internacionales para completar los presupuestos, esto también es importante para los difusores que ven en ello la garantía de internacionalizar sus documentales.

Las productoras independientes surgen en el momento en que los realizadores de documentales buscan la manera de no sólo realizar, sino producir sus películas para adquirir cierta autonomía. Un auge desde finales de los años ochenta para la producción de documentales, hace que cada vez más cadenas de televisión quieran exhibirlas y producirlas. De manera que las productoras independientes el día de hoy cuentan con un medio específico de exhibición que les proporciona una demanda constante.

Cabe decir que, como siempre, son pocas las productoras que producen más o que se ven más beneficiadas por el apoyo de financiamientos o cadenas televisivas. Sin embargo, siempre las pequeñas productoras cuentan con la posibilidad de producir aunque sea a menor escala. Por ejemplo, en 1995, los documentales de creación, fueron producidos por 253 casas productoras, pero el 50% de los documentales fueron realizados por 21 de ellas y en 1994 el mismo porcentaje lo representaron el 33% de las productoras totales.¹²⁹ Es indiscutible que, por su solidez, algunas productoras pueden tener un mayor rango de

¹²⁹ *ibidem*, p.154.

operación en el medio audiovisual. Sin embargo, a las pequeñas o recientes productoras las ventanas de los festivales de documental les dan la posibilidad de dar a conocer las películas que producen, en caso de no contar con un medio de exhibición seguro para ellas, obviamente pasando por el jurado que considere pertinente su exhibición o participación.

Las productoras acuden a las cadenas televisivas pues son un medio demandante del género. De hecho en Francia, al menos el 75% de las empresas productoras, acuden a los principales difusores, es decir, las cadenas *Arte*, *France 3*, *France 2* y *Canal Plus*.¹³⁰

Cabe mencionar que los formatos que en la actualidad se manejan, como son la cámara digital y los mini formatos de video, permiten que los costos de las producciones se reduzcan, en caso de no llevarlos a cabo en celuloide. Esta ventaja de la tecnología acerca a cada vez más personas, profesionales o no, a una búsqueda visual, como lo es el caso del documental de creación.

Como se ha visto, por lo general, el documental se produce para las televisoras y esto se debe a su menor costo. Sin embargo, hay documentales que se producen para la pantalla grande, lo cual implica una inversión superior, por el formato de cine y los procesos que implica, además el tiempo que se puede invertir en él es mayor tanto para el rodaje como para la edición. Por lo regular estas películas siguen el curso que cualquiera de ficción: la salida en salas, posteriormente en televisión y más tarde en video. Pero la posibilidad de llevar a cabo un proyecto en cine, como es claro, es considerablemente más difícil. Y las

¹³⁰ *ibidem*, p.144.

únicas cadenas que apoyan los grandes formatos son *Arte* y *Canal Plus*, las demás no están interesadas en hacer grandes inversiones en estos proyectos.

3.2.2 Los financiamientos institucionales

El apoyo del gobierno a la industria audiovisual y cinematográfica es por lo general, la entrada al mundo del mercado del documental. En el caso de Francia existen diversos tipos de financiamientos al documental (apoyos nacionales, regionales, locales, europeos) y en específico al documental de creación, sin embargo los más representativos son el COSIP (Compte de soutien aux Industries de Programmes) y la PROCIREP.

El COSIP, administrado por el Centro Nacional de Cinematografía (CNC) destina cada año una cantidad específica de recursos a la ficción, la animación y el documental de creación con las siguientes especificaciones:

Las obras que pueden ser objeto de ayuda a la escritura y a la preparación son **los documentales de creación**. Puede ser clasificado como documental de creación, una obra que trate de la realidad, pasada o presente, que haya hecho un trabajo de investigación, análisis, escritura, traducido en la originalidad de la mirada de sus autores y cuya organización de producción, dé prueba de un cuidado particular sustentado en la preparación, el rodaje y la post producción.

La ayuda se destina a la preparación de proyectos (escritura, localizaciones, documentación, etc.) Va dirigida a todo autor, independientemente de su notoriedad o su experiencia profesional.¹³¹

De alguna manera, los apoyos no sólo son para los realizadores, sino para los productores independientes interesados en el género, ya que estimula la producción y también a las cadenas de televisión para producir así como para exhibir este tipo de materiales. Además el productor, al recibir esta ayuda,

¹³¹ *ibidem*, p.229.

los documentales de creación son más apoyados, también su difusión se hace más palpable, logrando acceder a un público también más amplio.

Y varias instancias como la FAVI (Fondo Audiovisual Internacional), el Departamento de Asuntos Exteriores, el Ministerio de Cooperación, el Fondo de Acción Social, los Ministerios Regionales, por ejemplo, son instancias que dan apoyos a las creaciones audiovisuales.

Existe, en el caso de Europa, la ayuda de Media que impulsa tres sectores específicos para la competitividad de programas audiovisuales: la formación de profesionales, el desarrollo de obras potencialmente atractivas así como su distribución transnacional sobre el mercado europeo.¹³⁷

Hay algunos datos que aclaran el panorama de la producción europea, según un estudio publicado en 1995:

- Las televisoras aportan el 90% del financiamiento total de los documentales europeos independientes. Sólo el 10% proviene de fondos públicos.
- Cerca de 80 cadenas de televisión europeas están activamente implicadas en el financiamiento y la difusión de documentales independientes.
- En los países que atañe el plan Media¹³⁸, se enumeran cerca de 4000 sociedades de producción independientes que producen 3500 horas de programas cada año, por un financiamiento de producción global de 517 millones de euros.¹³⁹

Es evidente que la ayuda institucional, por poca que sea, en relación con las inversiones privadas, es fundamental en el desarrollo de la cultura y específicamente, en el desarrollo audiovisual y cinematográfico. También es claro que sólo en una economía sana se puede permitir destinar recursos para la

¹³⁷ Yves Jeanneau, *op.cit.*, p.237.

¹³⁸ Austria, Bélgica, Bulgaria, República Checa, Dinamarca, Alemania, España, Estonia, Finlandia, Francia, Grecia, Irlanda, Islandia, Italia, Latvia, Luxemburgo, Holanda, Noruega, Polonia, Portugal, Suecia y Reino Unido.

¹³⁹ *ibidem*, p.238, según un estudio publicado por Documentary (Media I) en 1995.

cultura, caso muy deficiente en nuestro país. Y por otro lado, es mucho más claro ahora el panorama para entender que existe un mercado fuerte del documental de creación en Europa. Aunque las cifras arriba mencionadas no especifican el género del documental que se trate, como es obvio, en la medida en que la cantidad de producciones de documental aumente, también el apoyo a las producciones autorales, como se ha especificado en los apoyos de la CNC, por ejemplo.

3.2.3 La televisión

En el decenio de los noventa, surgieron varias cadenas de televisión públicas, privadas y temáticas. La necesidad de no sólo tener un stock considerable para programar, sino de producir, hizo un vínculo con las productoras independientes que para esos años ya habían desarrollado un mercado. Es a partir de este momento cuando por un lado los productores independientes ven en las difusoras un medio de financiamiento y de difusión; y por otro lado, las difusoras participan en la producción de películas que pueden explotar comercialmente, sin necesidad de invertir el total del financiamiento.

Varias cadenas de televisión tienen un presupuesto determinado para realizar documentales, pueden o no ser de creación, eso es cierto, pero lo importante es que las cadenas de televisión están abiertas y tienen los medios para producir. Entre los canales se encuentran: la *Sept-ARTE*, *France 2*, *France 3*, la *Cinquième*, de los canales públicos; *Canal Plus*, *Planète*, *Histoire*, (canales privados). Dependiendo del caso, y participando en coproducción con las productoras independientes, financian entre el 25 y el 50% del documental.

El caso de la *Sept-ARTE* es especial, por tratarse del primer difusor televisivo de documentales que se gestó en 1986, pero comenzó su difusión a partir de 1992, cuando se firmó el acuerdo franco-alemán. Cuando se creó, su financiamiento estaba organizado de la siguiente manera: una tercera parte de los programas difundidos eran documentales, y esto constituía un cuarto del financiamiento de la cadena para el mismo género, es decir, 75 millones de francos.¹⁴⁰ Es un canal que ha buscado desarrollar una cultura del documental produciendo, coproduciendo y comprado materiales documentales, no sólo con realizadores y productores reconocidos, sino también con jóvenes quienes, gracias a la facilidad para obtener los medios y así registrar sus documentales, como lo es el formato Hi8, han tenido la posibilidad de encontrar una ventana para mostrar sus trabajos y adquirir experiencia y profesionalización en la industria audiovisual. Una cifra indicativa del auge adquirido por el documental revela un promedio anual de 1200 proyectos de documental para realizarse. Hasta 1995, esta cadena contaba con 1000 documentales coproducidos.

Como ya se ha planteado, el documental siempre se ha difundido en las televisoras, sin embargo, no ocupaban las horas de programación más importantes. De 3200 horas que se exhiben aproximadamente al año en las cadenas francesas, 1800 horas son programadas entre las 0 hrs. y las 6 am.¹⁴¹ Por ello una de las labores más importantes de la cadena *Arte* ha sido programar documentales en horas con mayor audiencia.

¹⁴⁰ *ibidem*, p.82.

¹⁴¹ *Le Monde* 26/27 de febrero de 1995 citado en *ibidem*, p.136.

Es indicado citar algunas palabras del responsable de la unidad de programas documentales de la *Sept-ARTE*, Thierry Garrel:

Medio de conocimiento y expresión además de todo, el documental de autor queda como uno de los últimos espacios de reflexión ofrecidos al telespectador ciudadano de nuestro tiempo. Al corriente de los estándares y las recetas «pavloviennes» que ocultan insidiosamente una diferencia del mundo y de los hombres, estas escrituras singulares solicitan una escucha más intensa, más activa, introducen al mismo tiempo, emociones y reflexiones que dejan rastros en la memoria del espectador.

El documental aparece así como un antídoto a este «olvido colectivo», de los que habla Chris Marker, quien construye día a día, con arena y sobre la arena, la actualidad. Esta es la razón por la que tiene hoy un papel social único: ampliar el horizonte del paisaje humano al proporcionar un acceso a las obras, a las ideas y al descubrimiento del otro, dar forma a las grandes preguntas que inquietan al hombre moderno en este final de siglo, y hace compartir, a través de la inteligencia de una mirada la experiencia de una dignidad humana.¹⁴²

A pesar de la existencia de varias ventanas en las cadenas televisivas, hay aún conflictos entre los realizadores, productores y difusores, porque los primeros consideran que las cadenas públicas no apoyan suficientemente al documental de creación. En 1994 se reunieron los productores y realizadores de documentales para dar a conocer sus demandas a los difusores, quienes deberían apoyar este tipo de documentales:

Mientras que en todos los países del mundo (...) el documental es el género por excelencia de la televisión pública, nosotros vemos nuestras cadenas de servicio público desprenderse de este género desde hace años.

El documental (...) es ante todo una mirada, un punto de vista, un examen consagrado a una pregunta, en condiciones que lo hacen un objeto audiovisual radicalmente diferente del reportaje que se encuentra en las revistas y telediaris.

El constante cambio de los responsables (en France 2 sobre todo), la mediocridad o la ausencia de medios, el cambio constante de línea editorial, la ausencia de concertación con los profesionales son, desgraciadamente, las características de la política documental de nuestras cadenas públicas.¹⁴³

¹⁴² "Rien de ce qui est humain ne nous est étranger", en la Editorial del Catálogo *DOCUMENTAIRES 1986-1996* citado en *ibidem*, p.91.

¹⁴³ Intervención de Jacques Peskine "Le documentaire de création est l'âme du Service public" en un encuentro en Marseille en Junio de 1994 citado en *ibidem*, pp.137-138.

Posteriormente a esta reunión, el COSIP realizó reformas más favorables para el apoyo a los documentales y se lanzó la cadena Cinquième en 1995, además de que los documentalistas se agruparon en algunos de los sindicatos: USPA (Union Syndicale de la Production Audiovisuelle), SPI (Syndicat des Producteurs Indépendants) o Club 7 octubre.

Como ya se había mencionado, la preventa asegura para la cadena la explotación del documental por determinado tiempo, así como el estreno del documental, y esto hace a su vez que el productor pueda obtener más financiamientos de manera más fácil, ya que cuenta con un difusor interesado.

Así con el surgimiento de cadenas de televisión, los espacios para la programación se multiplican y la necesidad de materiales se hace evidente. Sin embargo, el lugar que ocupa el documental en la televisión depende en gran medida de los financiamientos dedicados al género cada año, de los programadores de las cadenas o de la aparición de nuevas cadenas. Muchas son las circunstancias que inciden en su producción o difusión. Aunque cadenas como *Arte* no determinan su programación en función de la audiencia, televisoras como *Canal Plus* toman en cuenta la opinión de los suscriptores, determinando para ellos una programación muy variada, es decir que pueden exhibir desde un documental de creación hasta una serie acerca de los aviones, con la idea de darle gusto a todos los clientes. Pero los responsables de las unidades documentales de las difusoras fijan más su atención para los documentales que programan según los premios obtenidos en los festivales y en la prensa.

Generalmente las difusoras no establecen una clara línea editorial para los documentales con la intención de recibir la mayor cantidad de proyectos posibles, y teniendo una amplia cartera de posibilidades, poder escoger entre los que más les interesen. Mientras que las productoras son muchas, las difusoras son pocas, y esta relación crea una amplia competencia entre los productores para realizar sus proyectos y entre las difusoras por obtener los proyectos más novedosos o interesantes.

Queda claro que la petición de producción o de coproducción con las cadenas televisivas implica un rumbo distinto en el mercado que seguirá el documental. Fundamentalmente porque las cadenas televisivas tienen un formato específico para producirse, y también porque serán los que estrenarán el documental teniendo en mente la venta del mismo hacia otras cadenas televisivas, tanto nacionales como internacionales, en el mejor de los casos. Es decir, el promover un proyecto en las cadenas de televisión, implica que el camino del documental no será el cine, sino la televisión, aunque pueden darse casos de documentales exitosos en televisión que posteriormente son estrenados en las salas de cine.

El apogeo que el documental ha encontrado en la televisión, ha sido fuertemente explotado por diversas cadenas televisivas. Pareciera que el medio idóneo para este género es el de la televisión, y en realidad es una muy buena opción, sobre todo tomando en cuenta de qué tipo de materiales se trate. Por ejemplo, la mayoría de los documentales de animales, o de ciencia, no se imagina uno verlos en el cine, pero hay documentales que por su forma, técnica y

contenido pudieran ser exhibidas al paralelo de cualquier película de ficción en una sala de cine.

3.2.4 Las escuelas de cine

Las escuelas de cine producen documentales como requisito por parte de la profesionalización cinematográfica. Por lo general se producen cortometrajes de documental y en celuloide. Gran parte de ellos son los que desfilan en los diversos festivales y encuentros cinematográficos, ya que se producen sin el interés comercial de generar algún tipo de beneficios económicos.

De los egresados de las escuelas de cine, son pocos quienes deciden incursionar en el género documental. Y de hecho, hay contadas escuelas que se dedican única y exclusivamente a la formación de documentalistas, entre ellas está Lussas en Francia y Zelig Film en Italia.

Las escuelas son un medio idóneo no sólo para aprender el género, sino también para producir, ya que un independiente no suele contar con los medios financieros necesarios para realizar un proyecto de documental, sobre todo refiriéndonos a la realización en cine. Las cámaras de video permiten a una mayor cantidad de gente producir en solitario sus proyectos y pueden, en el mejor de los casos, abrirles paso para posteriores producciones en caso de que su trabajo cree las expectativas deseadas.

Cada año hay encuentros de estudiantes en varias partes del mundo para dar a conocer los trabajos que han realizado y obtener una respuesta inmediata de un público al cual no siempre es fácil convocar. El aprendizaje que en estos encuentros se da, tanto de estudiantes como de maestros, productores y

realizadores, es enriquecedor para el ámbito y da una señal clara de vida por el interés que desata el género en todas partes del mundo.

3.3 Mercados del documental de creación

Los mercados del documental de creación pueden considerarse, desde los festivales internacionales hasta los encuentros anuales de productores y distribuidores, como los sitios idóneos donde se da espacio a los documentales para venderse o financiarse.

Hay tres principales mercados donde se reúnen los profesionales europeos: MIPCOM, MIP TV y Monte-Carlo; la NATPE en Estados Unidos; BANFF en Canadá y MIP-ASIA. Los festivales internacionales son también un lugar ideal para establecer negociaciones o encontrar a los profesionales interesados en producir o difundir documentales. Entre los festivales de Francia importantes para el género se encuentran "Sonny Side of the Doc" en Marsella, Festival du Réel en París, État Généraux du Documentaire en Lussas; y en el resto del mundo están: Berlín, Amsterdam, Florencia, Sundance, Londres, San Francisco, Yamagata, Bombay, Locarno, Róterdam, Nyon, Montréal, Nueva York, Soundance, Toronto, Málaga, Santiago de Chile, Río de Janeiro, Sao Paulo, La Habana, Mar del Plata, entre otros.

La importancia de los festivales es bien explicada por Yves Jeanneau:

(...) por una parte, contribuyen a dar a nuestras películas mención y reconocimiento de su carácter cinematográfico, de su capacidad para conmover a un público atento y a los jurados profesionales; por otra parte, nos ayudan a promover estas películas y a comercializarlas.

Por supuesto, un festival es también un lugar de encuentros, intercambios y confrontaciones que permite a un productor estar al corriente de las tendencias, de descubrir talentos, de hablar con periodistas...¹⁴⁴

La distribución, es decir, la venta de los documentales, una vez que están listos para exhibirse, puede llevarse a cabo en los mercados antes mencionados ya que se encuentran reunidos varios contactos y medios en el mismo lugar. Hay pocas distribuidoras que se dedican exclusivamente al documental. Sin embargo, distribuidores de todo el mundo, quienes se dedican a comprar y vender películas de ficción o animación, pueden bien ser el vínculo ideal para dar lugar a la distribución de las películas en varias partes del mundo.

Los encuentros en las escuelas de cine cuentan también como un mercado del documental por tratarse de un espacio de aprendizaje, siempre deben estar al tanto de lo que se produce. Generalmente, en sus videotecas se encuentran materiales que difícilmente se podrían encontrar en cualquier otro lugar. Ese es un valor indiscutible que debe no sólo de conservarse sino también de proveerse continuamente con materiales producidos cada año.

En el caso del mercado televisivo del documental, se han conformado con el tiempo a la creación de los canales temáticos, dos mercados básicos, llamados Primer Mercado y Segundo Mercado.

El Primer Mercado es aquél compuesto por las cadenas televisivas públicas y privadas de cada país; compra los documentales reconocidos, premiados en festivales, de temas universales y con dominio técnico; además de que la compra implica un buen ingreso. La venta en este Mercado, es de aproximadamente US\$20.000 por uno o dos años, con 1 o 2 pasadas.

¹⁴⁴ "Les festivals Européens", *Guide Europe 94-95* (Vidéadoc) citado en *ibidem*, p.243.

El Segundo Mercado corresponde a los canales satelitales y al sistema de cable; por ejemplo, Discovery Channel o National Geographic. Ocasionalmente, consiguen películas del Primer Mercado, sin embargo, el precio que pagan por ellas es mucho menor. En este Mercado la venta se reduce considerablemente en comparación a la anterior: varía entre US\$750 y US\$2000, por un mínimo de 3 años con pasadas ilimitadas.¹⁴⁵ Esta industria, mucho más ávida por conseguir documentales, no ofrece necesariamente una excelente calidad en su programación, debido al bajo costo que está dispuesto a pagar.

La creación de canales temáticos alrededor del mundo, ha logrado fragmentar el mercado, dando menos posibilidades de obtener ganancias equitativas al trabajo de tanto tiempo. Además, en el caso del Primer Mercado, es claro el nivel de competencia que existe, ya que se compran documentales que tengan una técnica y un tema innovadores ya reconocidos en festivales.

3.4 El documental de creación en México

Es indispensable echar un vistazo al mercado de la producción en México del documental de creación, por su escasez, en primer lugar, y en segundo, porque hay atisbos claros de un interés por el documental que hasta hace poco no existía, seguramente como proceso generalizado en el resto del mundo.

¹⁴⁵ Véase información sobre el Primer y Segundo Mercados en www.adoc.cl, 8 de febrero 2002, "El negocio de vender. Qué hay de nuevo... El futuro del documental de autor" por Jan Rofekamp.

3.4.1 La producción

Básicamente la producción del documental de creación, que aún no es reconocido por esta denominación, se encuentra en las escuelas de cine, en las producciones independientes y en las institucionales, representadas por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). No forma parte fundamental de las televisoras -con algunas excepciones como la Televisión Metropolitana, Canal 22- ya que no se considera como un género capaz de ser "fructífero" en su explotación comercial y es de suponerse que los únicos canales potencialmente interesados en hacerlo -Canal 11, Canal 22 y Canal 40- no cuentan con un presupuesto abundante para destinar parte de su inversión a estos documentales. Estas difusoras cuentan con materiales documentales extranjeros, generalmente de la BBC, perfilando un interés especial por el género histórico y animal.

En cuanto a los financiamientos institucionales existentes en México, principalmente el IMCINE, no considera en ninguno de sus financiamientos la opción de apoyar al documental con un presupuesto determinado. En realidad de los proyectos que se inscriben para realizarse, los menos son de documental. Siempre, en el nivel global, la ficción destaca por encima del documental y mucho más de la animación.

Como se decía anteriormente, el camino fundamental para realizar los documentales es, en primera instancia, la producción independiente, que como se ha mencionado puede financiarse del bolsillo directo del realizador, o de algún tipo de ayuda institucional, o de alguna productora independiente interesada.

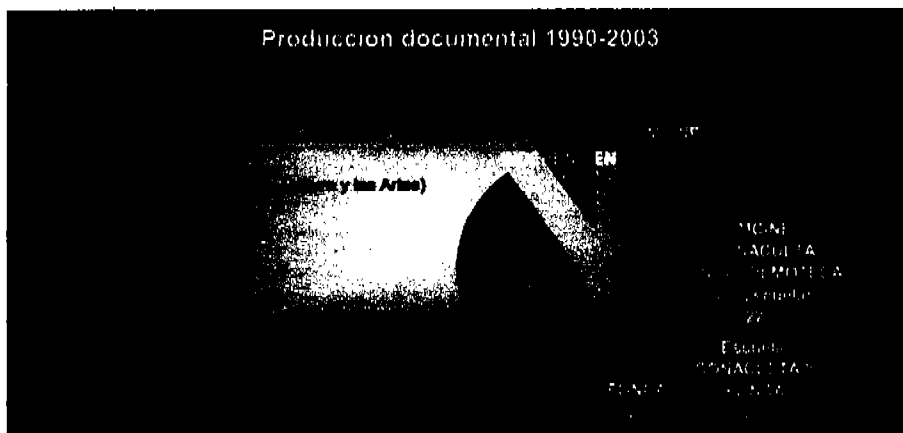
Se ha recopilado información acerca de algunas películas producidas desde 1990 hasta 2003 (solamente inicios de éste año), en función de su exhibición en eventos tales como *Escenarios de fin de Siglo*, el *Festival Internacional de Escuelas de Cine*, también realizado por el Centro de Capacitación Cinematográfica; películas producidas por IMCINE, FONCA, CONACULTA, Canal 22 y las escuelas de cine, principalmente el Centro de Capacitación Cinematográfica y algunas producciones del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, con esporádicas apariciones de producciones de la Universidades de Guadalajara, Iberoamericana y de las Américas-Puebla.

En total, para este período de 13 años, se contabilizaron 99 películas¹⁴⁶, de las cuales, 4 recibieron apoyo en coproducción de Canal 22 y 6 de ellas, coproducción internacional con España, Francia, Canadá, Brasil y Argentina. Entre ellas los formatos utilizados van desde el video ¾, Betacam, Mini DVD, hasta la película de 16mm y 35mm y se encuentran cortometrajes, medimetrajes y largometrajes.

Estas películas fueron divididas según su producción, y para ello se realizaron 6 rubros distintos: el primero, corresponde a las películas producidas por el IMCINE; el segundo, a las películas coproducidas entre el IMCINE y el CONACULTA, FONCA, FILMOTECA de la UNAM y alguna escuela, pudiendo existir cualquier combinación de las anteriores con la primera mencionada; el tercero, se refiere a las películas coproducidas por el FONCA, CONACULTA y alguna escuela; el cuarto a las producidas por el FONCA; el quinto a las producciones escolares y finalmente, el sexto rubro se refiere a las películas

¹⁴⁶ La lista de películas puede verse en el apéndice.

independientes.



Es imprescindible hacer claro que las películas que conforman esta gráfica no muestran la totalidad de la producción en México. Primero, por su falta de difusión, y segundo, porque no hay un claro control por parte de las instituciones de las producciones que han llevado a cabo. En el caso de las escuelas, el Centro de Capacitación Cinematográfica, cuenta con una amplia difusión de sus producciones.¹⁴⁷ En cuanto a las producciones independientes, evidentemente es mucho más difícil su localización, por exhibirse mucho más esporádicamente que el resto de las películas.¹⁴⁸

Como se puede ver en la gráfica, la producción más fuerte se encuentra en las escuelas, la mayor parte de ellas de especialización cinematográfica, y en ese sentido se puede entender que su difusión sea más limitada, debido a que no

¹⁴⁷ A excepción del Centro de Capacitación Cinematográfica que cuenta en su página de Internet www.ccc.cnarf.mx, con una lista de todas las producciones realizadas.

¹⁴⁸ Sin embargo, una idea más clara de la cantidad de producciones de documental independientes, al menos en el género de problemática social, se puede observar en el apartado *Contra el silencio todas las voces* de esta tesis, p.128.

cuentan con un mercado de exhibición comercial y se concretan a participar en encuentros y festivales.

Por lo que respecta a las instituciones, el IMCINE, tanto en producción total como en coproducción, apoya gran parte de las películas documentales que se producen en México. Parte de sus objetivos desde su creación, es apoyar películas de autor. Lamentablemente en el campo de la exhibición no sucede lo mismo y se pueden contar rápidamente las películas que producidas por el Instituto han salido a las salas de cine comercial: ***La línea paterna*** (1995) de José Buil y Marissa Sistach; ***¿Quién diablos es Juliette?*** (1997) de Carlos Marcovich; ***Del olvido al no me acuerdo*** (1999) de Juan Carlos Rulfo; ***A propósito de Buñuel*** (1999) de José Luis López Linares y Javier Rioyo; ***Gertrudis Blues*** (2002) de Patricia Carrillo; ***Gabriel Orozco*** (2002) de Juan Carlos Martín y ***Alex Lora, esclavo del rocanrol*** (2002) de Luis Kelly.

Debido a la poca participación de la creación del documental en México, también a la falta de recursos para la industria cinematográfica, el rubro de la televisión queda fuera de las alternativas reales para la producción porque no se ve aún en el género la posibilidad comercial que en otras partes del mundo ya está conformada como una industria.

El caso de las escuelas es la otra opción más viable. Las más importantes son el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). En este caso, la escuela es el productor directo, tanto en financiamiento como en rigor o no del proyecto del documental. Como parte de las materias se realizan ejercicios de documental, y como parte de la tesis, es optativo realizar una ficción o un documental. Es justamente en estas

tesis donde puede encontrarse otra opción para la realización de documentales de creación en México.

3.4.2 Espacios para el documental en México

Se han creado poco a poco en México fuertes estímulos al documental para su exhibición. El primero de ellos es el encuentro *Escenarios de Fin de Siglo* realizado por el Centro de Capacitación Cinematográfica; el segundo es el *Premio José Roviroso* organizado por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Cabe mencionar también el reciente interés del género en la *Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara* éstos dos últimos años, otorgando premios a los documentales. Y finalmente, el *Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces*, de reciente creación, propone un espacio más para la difusión del documental de carácter social.

3.4.2.1 Escenarios de fin de Siglo

Escenarios de fin de Siglo se realiza bianualmente desde el año 1996 en el Centro de Capacitación Cinematográfica y se creó con los siguientes propósitos:

- reafirmar su interés por la promoción y creación de un cine documental hecho por los jóvenes;
- organizar un evento internacional que combine la exhibición de calidad con la discusión y el análisis de temas relevantes en torno a la creación del documental;
- contribuir a educar, a formar un público que exija respeto por el documental al tiempo que comprenda su evolución y la incorporación al mismo de nuevas tecnologías y posibilidades expresivas;
- impulsar la producción del documental a través del análisis de las opciones educativas que hay en el mundo, así como de sus perspectivas en este fin de siglo;

- involucrar de manera activa a instituciones de formación cinematográfica en el mundo que hayan dado una importancia especial a la formación en cine documental;
- pensar en el documental tanto como una herramienta audiovisual necesaria para el conocimiento del mundo, como una herramienta creativa de enseñanza del lenguaje cinematográfico en el más amplio espectro de sus posibilidades.¹⁴⁹

Con la presencia de profesores de varias partes del mundo, así como de documentalistas y estudiantes, se realizan mesas redondas de discusión y se exhiben una gran cantidad de películas documentales que ya forman parte de la historia del documental y también las de más reciente creación para conocer las tendencias del documental en la actualidad.

Este es un encuentro que permite, como es claro, ver los documentales que de otra manera sería imposible conocer a través de las salas cinematográficas o la televisión. Muchos de los documentales que se presentan ya han participado en diversos festivales y llevan una trayectoria reconocida. Otros de ellos, quizás de estreno, salen a la luz para ser expuestos a un público ávido de ver documentales.

Este encuentro ha logrado incrementar el interés por el género documental además de dar la posibilidad de conocer a destacados profesionales del género como son: Albert Maysles, Michael Rabiger, Peter Wintonick, Alan Rosenthal, Russell Porter, György Kárpáti y Robert Drew, entre otros.

Es un espacio enriquecedor para el género documental y la mayor parte de las producciones que se han presentado, de excelente factura en todos los ámbitos, corresponderían a la temática que esta tesis ha abordado: el documental de creación.

¹⁴⁹ Comité Organizador, "Escenarios de fin de siglo" en *Nuevas tendencias del cine documental*, México, CCC, 1996, p.5.

3.4.2.2 Premio José Rovirosa

El *Premio José Rovirosa al Mejor Documental*, es un concurso anual de documental que organiza desde 1997 la Coordinación de Difusión Cultural a través de la Dirección General de Actividades Cinematográficas y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Cabe decir que esta convocatoria está abierta tanto a mexicanos como a extranjeros residentes en el país y permite la participación tanto de videos como de películas en cine, sin restricción temática ni duración.

Entre las películas ganadoras de este premio se encuentran: *El Circuito Eterno (Eisenstein en México)* (1995) de Alejandra Islas; *¿Quién diablos es Juliette?* (1997) de Carlos Marcovich; *Un Mexicano en Nueva York* (1998) de José Benítez; *Tierra Menonita* (2000) de Adele Schmidt; *Paco Chávez* (2000) de Busi Cortés y *Petatera* (1999) de Carlos Mendoza.

Este concurso no sólo crea un espacio de exhibición de los documentales participantes en el Centro Cultural Universitario de la UNAM, sino que retribuye el trabajo del realizador con una premiación generosa, tomando en cuenta además, que no existen sino muy pocos estímulos de este tipo en México.

3.4.2.3 Contra el Silencio Todas las Voces

El "Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces", surgió en el año 2000, con el propósito de generar un espacio de exhibición para las producciones documentales independientes en México. Cristián Calónico, el coordinador general del encuentro explica:

La organización de una muestra de estos trabajos y su consecuente preservación no sólo es un acto de justicia, sino un acto que reivindica valores como la pluralidad, la tolerancia, la democracia y la paz, además de ser una necesidad cultural que contribuye a mantener viva la memoria histórica de nuestros pueblos.¹⁵⁰

A este encuentro fueron convocados a participar todos los documentales de carácter social que pudieran encajar en las siguientes categorías: Movimientos sociales: urbanos, campesinos y armados; Movimientos en torno a la defensa de: la democracia y la paz, los derechos humanos y la diversidad sexual; Indígenas; Mujeres y Ecología. Durante el primer encuentro concursaron 261 obras y participaron 30 fuera de concurso.¹⁵¹ La participación de los documentales mexicanos fue de 138 películas.

En el II Encuentro, realizado en el 2002, se inscribieron 237 documentales, de los cuales 199 entraron a concurso, sin embargo, todas las películas inscritas fueron exhibidas.¹⁵²

El surgimiento de espacios para exhibir, y en este caso también para premiar los documentales, no sólo mexicanos sino de varias partes del mundo, permite el acercamiento a un público que generalmente se encuentra distante de este género. Así, a pesar de ser este un encuentro con la limitante de abocarse exclusivamente a documentales de carácter social, también es cierto que amplía el panorama del género en nuestro país.

¹⁵⁰ Cristián Calónico Lucio en *Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces. Programa General de Actividades*, México, 2000. p.3.

¹⁵¹ *Contra el Silencio Todas las Voces. Memoria*, México, 2000. p.26.

¹⁵² II Encuentro Contra el Silencio Todas las Voces en www.contraelsilencio.org consultado el 23 de abril del 2003.

3.4.2.3 Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara

Por esta muestra de cine, desde hace 18 años, han desfilado la mayor parte de las producciones mexicanas. Sin embargo, es importante establecer que desde la XVII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, celebrada en Marzo del 2002, el papel que el documental ha jugado ha sido destacado al otorgar el premio Mayahuel como mejor película a **Gabriel Orozco** (2002), de Juan Carlos Martín, producción independiente que contó con el apoyo del Centro Universitario de Estudios Universitarios. De igual manera, ese mismo año se estrenó el documental **El caso Pinochet** (2001), de Patricio Guzmán, que más tarde tuvo cabida en pocas funciones en la Ciudad de México, debido, según la información del complejo Cinemex, a que la copia se encontraba en mal estado.

En esta misma tendencia, la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara celebrada este año, abrió un espacio denominado *Panorama Documental*, con el fin de promover el género documental de limitada difusión en nuestro país. En este espacio se presentaron 8 documentales iberoamericanos, provenientes de España, Chile, Cuba y Brasil. Y por segundo año consecutivo, se otorgó el Mayahuel a la Mejor Película Mexicana, a dos documentales: **La pasión de María Elena** (2003) de Mercedes Moncada y **Recuerdos** (2003) de Marcela Arteaga. Cabe decir, que estas dos películas contaron con el apoyo en producción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del Instituto Mexicano de Cinematografía.

Independientemente de la reciente creación de espacios para el documental en México, es cierto, como sucedió en el caso de Francia o los diferentes movimientos de documental que han existido a lo largo de la historia, que sin la

unión de los documentalistas es casi imposible lograr una industria del género que permita la renovación del mismo en nuestro país. Nacho López, expone los factores necesarios para la existencia de un movimiento sólido del documental:

1) Un Estado que le diera preferencia o que impulsara y patrocinara al documental en serio; 2) un movimiento como en otros países, revolucionario como el cubano que tiene un enorme caudal de cine documental pero que están tratando sus problemas de una manera brillante, analítica y autocrítica, y 3) un tipo de cine documental de entretenimiento, interesante por su experimentación como el que se da en Canadá con el National Film Board. Estos tres factores no existen en México, los planes culturales son planes nonatos sexenales y no le dan cabida al cine documental. (...) El cine lo ven como un negocio, cual debe ser, pero también tiene su aspecto artístico y si es bueno, se vuelve inmediatamente comercial.¹⁵³

Es interesante lo anterior, debido a la claridad que arroja sobre el contexto cultural en México, siempre fracturado y eventualmente impulsado con un bajo presupuesto. La situación económica nacional no ha permitido constituir una industria cinematográfica, y lamentablemente pareciera que los proyectos documentales seguirán surgiendo de manera esporádica. Pero mientras sigan realizándose, y los encuentros antes mencionados continúen apoyando al género, existe una prometedora expectativa para el género documental en México.

¹⁵³ José Roviroso, Entrevista a Nacho López en *Miradas a la realidad*, UNAM, México, 1990, p.46.

Conclusiones

La historia del documental ha transformado la mirada que sobre la realidad ha existido a lo largo de los años de vida del cine. Primero, porque las imágenes se han conformado como parte de la memoria histórica y nadie puede negar que las guerras tienen en nuestra memoria, junto a otros temas importantes, un lugar como un recuerdo.

Segundo, porque esas imágenes que nos vienen a la mente fungieron como arma ideológica de aquellos gobiernos y entidades quienes las produjeron y en esta misma dirección, el valor de la imagen aunado al sonido, han resultado en formas de comunicación como lo son en la actualidad los noticieros y la propaganda. En este sentido es difícil mantenerse escéptico ante las miles de imágenes que aparecen continuamente en los televisores. Sin embargo, es imprescindible establecer una postura crítica ante ellas, ya que la manipulación y el control de las sociedades no han desaparecido con la apertura de la información.

Tercero, porque desde las primeras películas y hasta nuestros días, la búsqueda del realizador de documentales no ha dejado de lado la mirada personal que lo acompaña, porque en cada una de las etapas históricas del cine siempre han existido realizadores sensibles, capaces de indagar con una mirada mucho más humana, con aquello que no sólo ellos han aprendido de la vida, sino cada uno de sus espectadores al poder compartirla. Y lo que ha diferido entre ellos ha sido tanto la técnica como el contexto en el que han vivido, ambas circunstancias hacen de los documentales una aportación única e invaluable.

Al género documental, por su relación histórica con la objetividad y la propaganda, lo han alejado del público en general, que ve en el fenómeno cinematográfico a la ficción como único género capaz de contar una historia y conmoverlo. En esta tesis se ha reflexionado sobre el hecho de que los elementos narrativos cinematográficos son compartidos tanto por la ficción como por el documental; ambos géneros lejos de separarse se van uniendo cada vez más: la ficción pretende ser "naturalista" y "real" mientras que en el documental se han incorporado puestas en escena y dispositivos con los cuales se han creado secuencias magistrales, donde el efecto cámara desaparece.

Por lo tanto, fenómenos como ocurren en la actualidad en Europa, donde se ha instalado el género documental de creación en los canales televisivos, han logrado dar luz a un género innovador que tiene aún mucho por decir. Además, este movimiento de documentalistas y productores ha permitido establecer una industria del género documental, imposible de imaginar años atrás.

Es innegable que las formas de financiamiento, en el caso de Francia, han logrado dar un auge histórico al documental de creación. Por un lado, los productores y realizadores han encabezado una larga lucha que favorablemente ha sido recibida no sólo por la cultura del Estado sino también por la parte del mercado, es decir, las difusoras, quienes también se han dado cuenta de que el documental de creación genera tantas ganancias como cualquier película de ficción o de documentales de cualquier tipo: aventura, animales, urbanismo, etc.

Si bien es cierto que la televisión ha sido la ventana de difusión del documental de creación, el espacio de los cines aún no se ha ajustado a las necesidades de tantos documentalistas. Actualmente en Europa sí existe un

mercado mucho más amplio del documental no sólo en la televisión sino en las salas cinematográficas, que no se comparan en programación con las películas de ficción, sin embargo, el hecho de que se han abierto un mercado específico no sólo genera un mercado mucho más amplio, sino la posibilidad de enriquecer el quehacer cinematográfico, que tan cerrado y ahogado se encontraba en manos únicamente de los creadores de la ficción.

En el caso de México, poco a poco se ha logrado crear espacios para la exhibición del documental que se produce en varios niveles. La existencia de películas documentales en este país indica que hay un interés por el género, y la paulatina ayuda que puedan obtener de financiamientos institucionales, dependerá de la insistencia que los realizadores desplieguen para sacar adelante los proyectos. Solamente en la medida en que los proyectos documentales de calidad tengan la posibilidad de ser exhibidos comercialmente, ya sea en las salas de cine o en la televisión, será posible convencer a los industriales de este negocio (fundamentalmente de la distribución y la exhibición cinematográficas), de que este género no está peleado con la industria.

Los rumbos que el documental puede tomar son desconocidos, pero el ver su reciente auge y su posible financiamiento supone por parte del género una brecha que había estado inexplorada, aquella capaz de mostrarnos un poco de nosotros mismos, convirtiéndose entonces en el segundo aire en la historia de la cinematografía, y en una posibilidad de enriquecimiento cultural, del todo muy necesaria en regiones como Latinoamérica y África en lo general, y en países como el nuestro en particular.

APÉNDICE

Lista de películas consideradas para la gráfica "*Producción documental 1990-2003*" de la página 122.

1990 *Guanajuato, una leyenda*, Juan Luis Buñuel, 35 mm, 27 mins., Prod. Estela Escalona - Didecine - Instituto Mexicano de Cinematografía - Centro de Producción de Cortometraje.

Portal de sotavento, Lucía Holguín Mayora, 16mm, 28 mins, Prod. Jaime García - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto Mexicano de Cinematografía - Gobierno del Estado de Veracruz - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Acopilco, Patricia Martínez, 16mm, 16 mins, Prod. CCC-UNESCO

Lagartos, Silvana Zuanetti, 16mm, 10 mins. CCC

Unos que se van y otros que regresan, Fernando Hernández, 16mm, 20 mins. CCC, EICTV

Yapo Galeana, Eva López Sánchez, 16mm, 17mins, CCC

1991 *Monte Albán; uno muerte*, Juan Carlos de Llaca, 16 y 35 mm, video, 30 mins, Prod. Miguel Necochea - Jaime Ball - Unidad de Producción Audiovisual del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía - Instituto Nacional de Antropología e Historia - C producciones. Serie de televisión.

Monte Alban; Palenque: el explorador, Gonzalo Infante, 16-35mm, video, 2 programas, 60 mins. Prod. Miguel Necochea - Jaime Bali - Unidad de Producción Audiovisual del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía - Instituto Nacional de Antropología e Historia - C Producciones. Serie de televisión.

Uxmal; piedras de lluvia, Gonzalo Infante, 16-35mm, video, 30mins. Prod. Miguel Necochea - Jaime Bali - Unidad de Producción Audiovisual del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía - Instituto Nacional de Antropología e Historia - C Producciones. Serie de televisión.

Paquime, la ciudad del desierto; Sergio Muñoz Güemes, 16-35 mm. video. Prod. Instituto Mexicano de Cinematografía - C Producciones - Instituto Nacional de Antropología e Historia. Serie.

Pero se sigue viviendo, Jorge Aguilera, Enrique Begne, ¾, 18 mins. CCC

1991-92 *Guardianes de la fe*, Enrique Escalona, 35mm, 30 mins, Prod. Didecine - Instituto Mexicano de Cinematografía - Centro de Producción de Cortometraje.

1992 **Festín en el Mictlán**, Jaroslaw Lemka (Claudio Rocha). Video, Prod. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) - Dirección de Producción de Cortometraje (DPC).

Tajín; reencuentro, Claudio Rocha, 16-35 mm. video, 30 mins, Prod. Miguel Necochea - Unidad de Producción Audiovisual del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía - Instituto Nacional de Antropología e Historia - C Producciones. Serie de televisión.

Teotihuacan; el caracol alado, Gonzalo Infante. Pablo Gómez Sáenz. 16-35 mm. video, 30 mins Prod., Miguel Necochea - Jaime Bali - Unidad de Producción Audiovisual del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía - Instituto Nacional de Antropología e Historia - C Producciones. Serie de televisión.

La línea; Ernesto Rimoch, México-Francia, 35mm, 100 mins. Prod. Instituto Nacional del Audiovisual (INA) - Ultra Mar Films - Instituto Mexicano de Cinematografía - T.V. Francesa

Matilde Landeta, Patricia Martínez de Velasco, 35mm, 25 mins. Prod. Patricia Martínez de Velasco - Centro de Capacitación Cinematográfica - Instituto Mexicano de Cinematografía.

Bonampak, Gonzalo Infante, 16-35 mm. video, Prod. Instituto Mexicano de Cinematografía - Instituto Nacional de Antropología e Historia. Serie de televisión.

Antes de la música, Laura Gardos Velo, 16mm, 12 mins, P. CCC

A propósito de humo, la contaminación y esas cosas. Angeles Sánchez, Claudia Valdez Kuri, 16mm, 30 mins. CCC, U. Iberoamericana

Noche tras noche, Federico Barbosa, Martín Torres, 16mm, 15 mins. CCC

Un vagón al lado de la vía, Rafael Illescas, Javier Patrón. 16mm, 10 mins. CCC

1993 **Memoria del cine mexicano**, Alejandro Pelayo, Video, 155 programas, Prod. IMCINE; Consejo Nal., Para la cultura y las artes. Serie de televisión.

1994 **La pasión de Iztapalapa**, Nicolás Echevarría, video, 85 mins. Prod. Felipe Fernández - Cuadro Negro - Enlaces para Desarrollo Cultural - Instituto Mexicano de Cinematografía - Comité Delegacional de Iztapalapa - Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

En cuestión de amores "hay sol"; en cuestión de mujeres ni con el pétalo de una rosa, José Ramón Mikela Jáuregui, U-Matic. Video, 28 mins, Prod. Pablo Bakshat Segovia - Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) - Dirección de Producción de Cortometraje. Programa para serie de TV.

Tañido de imágenes; banco de ruido, Antonio Noyola. Rafael Rebollar. Video, 24 mins. Prod. Andrés Baños - Eugenio Cupich - Instituto Mexicano de Cinematografía - Dirección de Producción de Cortometraje. Parte de serie de 3 videos musicales de documental.

Cinegrafía. los trazos de un filme, Rafael Montero, video, 8 de 30 mins cada uno, Prod. Alejandra Moya - Instituto Mexicano de Cinematografía - Dirección de Producción de Cortometraje - XEEP Radio Educación - Unidad de Producciones Audiovisuales (UAP). Serie para TV.

Un beso a esta tierra, Daniel Goldberg, 35 mm, 93 mins. Prod. Independiente.

1994-95 Misterio de los mayas, Barrie Howell, Méx- Canadá, sistema IMAX XD, 40 mins. Prod. National Film Board - Instituto Mexicano de Cinematografía.

Tepú, Juan Francisco Urrusti, 16mm, 27 mins., Prod. Pablo Baksht Segovia - Instituto Mexicano de Cinematografía - Dirección de Producción de Cortometraje.

1995 El abuelo Cheno y otras historias, Juan Carlos Pérez Rufo, Méx-Cuba, 35mm, 30 mins. Prod. Gustavo Montiel Pages - Centro de Capacitación Cinematográfica - Instituto Mexicano de Cinematografía - Dirección de Producción de Cortometraje - Gobierno del Estado de Jalisco (Secretaría de Cultura) - Universidad de Guadalajara - Escuela Internacional de Cine y Televisión Cuba.

La línea paterna, José Bull. Marissa Sistach. 9.5 mm. y 35 mm, 85 mins., Jorge Reygadas - Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía - Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México - Cineteca Nacional - Fundación MacArthur-Rockefeller - Estudios Churubusco Azteca - Producciones Tragaluz - Cineteca Nacional.

Planeta Siqueiros, José Ramón Mikelajaúregui, 35mm, 18 mins, Pablo Baksht Segovia - Instituto Mexicano de Cinematografía - Estudios Churubusco-Azteca - Televisión Metropolitana- Canal 22 - Instituto Nacional de Bellas Artes - Departamento del Distrito Federal.

El círculo eterno; Eisenstein en México, Alejandra Islas, video, 3 caps de 28 mins c/u, Prod. Instituto Mexicano de Cinematografía - Ultra Films - Televisión Metropolitana T.V. Canal 22 - Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

Un poquito de agua, Camilo Tavares, Francisco Zapata Betancourt, 16 mm, 30 mins., Prod. CCC, Escola de Comunicacoes e Artes USP México-Brasil

Las compañeras tienen grado, Guadalupe Miranda, María Inés Roqué, ¼, 30 mins. CCC

El Circuito Eterno (Eisenstein en México) (1995) de Alejandra Islas Prod. Canal 22, IMCINE

1995-96 Mujeres que trabajan; sólo mujeres, Alberto Bojórquez, video, 7 programas de 26 mins c/u, Prod. Televisión Metropolitana - Canal 22 - Instituto Mexicano de Cinematografía - Dirección de Producción de Cortometraje. Serie para TV.

1996 El pueblo mexicano que camina, Juan Francisco Urrusti, 16 mm, 97 mins. Prod. Mauricio Casaubón - Laura Ochoa - Jesús Hernández - Elías Nahmlas - Olga Cáceres - Héctor Marín - Juan Francisco Urrusti - Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto

Nacional Indigenista - Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía.

Libertad en bronce, video, Prod. Canal 22 - Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes - Instituto Mexicano de Cinematografía.

1997 *El viaje de Juana*, Adele Schmidt, 16mm, 23 mins. CCC

Árido, Ricardo Benet, Betacam, 8 mins. CCC

En infeliz (fábulas de 2, 3 monos), Jorge Triana, video, 8 mins, Universidad de Guadalajara

¿Quién diablos es Juliette?, Carlos Marcovich, S.8.16 y 35 mm.video. Dur. 90 mins. Prod. Yolanda Andrade - Carlos Marcovich - Gerardo Garza - Eduardo Barajas - Simón Bross - Judith Padlog - Aurora Robles - Juan Carlos Prieto - El Error de Diciembre - Instituto Mexicano de Cinematografía - Génesis - Estudios Churubusco Azteca - Betaimagen Digital - Resonancia - Huber Bals Fund (Rotterdam Film Festival) - Alameda Films - Cuatro y Medio.

La Opera: restaurante bar, Carlos Hagerman, Prod. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997, Cortometraje.

1998 *Cronetera*, Carlos González García, 16 mm, 12 mins. CUEC

Las fuentes perdidas, Guillermo Errecalde, 35mm, 13 mins, CCC

Hasta aquí llegué, Daniel Arteaga, Video, 19 mins, CCC

La isla de las muñecas, Jeannette Russ, Video, 21 mins, Univ. Iberoamericana.

Claroscuro, Alfredo Sánchez, video 8mins, Univ. De Guadalajara

Sobres! Chavos banda en Puebla, Tonatiuh Ramírez, video, 25 mins, U. De las Américas-Puebla

Nerika, Rafael Andrino, Video, 27 mins, U. Guadalajara

Los ocultos, Daniel Goldberg, Instituto Mexicano de Cinematografía.

Un Mexicano en Nueva York (1998) de José Bentez, Independiente.

1999 *Sakamch'en profecía de los pobres*, Carlos Martínez Suárez, Video, 60 mins. Video Trópico Sur, Fundación Vamos A.C., Canielle Agostino Foundation.

Las puertas del conocimiento, Luis Lupone, Video Digital, 30 mins, Prod. Emisión de Televisión Cultural, FONCA, ILCE, MacArthur Foundation. Serie de 4 programas.

De flores y ciudades, Lucrecia Gutiérrez, 16 mm. Betacam, 21 mins. CCC.

Sombras que pasan, Ernesto Contreras, 16 mm, 13 mins. Prod. CUEC.

Ecos de la rebelión cristera, Alcira Valdivia, video, 27 mins, Un. Guadalajara

Del olvido al no me acuerdo, Juan Carlos Pérez Rulfo, 16 y 35 milímetros, 75 mins. Prod. María Fernanda Suárez - Instituto Mexicano de Cinematografía - Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes - Gobierno del Estado de Jalisco - Secretaría de Cultura del Estado de Colima - Rockefeller and MacArthur Foundation - La Media Luna Producciones - Producciones por Marca - Secretaría de Turismo - Fundación Cultural Juan Rulfo.

Petatera de Carlos Mendoza, Prod. Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, México, 16 mm., 28 mins.

2000 *A propósito de Buñuel*, José Luis López Linares y Javier Arroyo. Prod. Cero en conducta- Instituto Mexicano de Cinematografía - Amaranta Films - Foprocine - Filmoteca UNAM - TV Española - Cadena Arte - José Luis López Linares, México-España-USA-Francia, 35 mm., Super 8, VHS, 90 mins.

Operación Galeana, Carlos Mendoza, Betacam, 50 mins. Prod. Independiente.

Los zapatos de Zapata, Luciano Larobina, 35mm, 27 mins., CCC, IMCINE, Fundación Toscano IAP.

Rolo...entre la decepción y el profundo deseo de vivir, Celia Varona, Betacam, 27 mins., CCC

Los rollos perdidos de Pancho Villa, Gregorio Rocha, Video, 30 mins. Prod. Con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Tierra Menonita, Adele Schmidt, Video, 58 mins, Prod. MediaSur, CCC

Tecno Geist, México-Alemania, Christlane Burkhard y Anne Huffschmid, Betacam, 30 mins. Prod. CCC, Instituto Goethe México.

Vieiros, vida y obra de Carlos Velo, Betacam, 55 mins. Prod. Teresa Velo, CCC

Del corral a la red, Eva Bodenstedt, 16mm, Betacam, 55 mins. CCC

Descenso, Antonio Isordia, Video, 21 mins, CCC, Palmera Films.

Road Coffee, Ricardo Benet, Betacam, 8 mins. (CCC)

Todos nos estamos muriendo aquí, Ali Gardoki, Video, 75 mins, Prod. My House Producciones , La Panadaria. CCC

Papá Iván, María Ines Roqué, Betacam Digital, 55 mins. Prod CCC, CONACULTA, FONCA.

Niko el chocomilero, Alexis Róvil, 3 mins. CCC

Los guardianes del Volcán, Tonatiuh Martínez, 16 mm, 10 mins. CUEC

La virgen Lupita, Ivonne Fuentes, 10 mins, CUEC

Paco Chávez de Busi Cortés y Paco Chávez, Independiente, México, 53 mins.

2001 **Vuela Angelito**, Christiane Bukhard, 35 mm, 50 mins, CCC., Deutsche Film und Fernsehakademie, FONCA, Prisma Comunicación con Causa. México-Alemania

Costra, Roberto López, Mini DVD, 12 mins. Prod, Independiente

No puedes hacer más allá, Hugo Mendoza Cruz, 16mm, 13 mins. CCC

2002 **La cuarta casa, un retrato de Elena Garro**, José Antonio Cordero, 35 mm, 37 mins., CONACULTA-IMCINE, CCC, SEP.

Gertrudis Blues, Patricia Carrillo , 35 mm, 10 mins, CONACULTA-IMCINE

Mucho gusto en conocerte, Paulina del Paso, 27 mins, CCC

Five o'clock tea, Manuel Cañibe, 49 mins, CCC

Onces, Alejandro Gerber, 37 mins. CCC

La ambulancia, Iyari Huerta, 6 mins. Independiente

La requisita, Martín Boege, 23mins. CCC

En pocas palabras, Mariana Chenillo, 24 mins. CCC

Cristos & Camilo, Emiliano Menéndez, 22mins. CCC

¡**Tierra caliente!**, Francisco Vargas, 50 mins. CCC

El bolche de Roberto, Isabel Muñoz, 15 mins. México-Argentina

Jocelyne, René Peñalosa, México-Canadá, 17 mins.

Gabriel Orozco, Juan Carlos Martín, 80 mins., Prod. Juan Carlos Martín y CUEC

Pinta, corre y pinta, Nicolás Carreras, Mini DVD, 12 mins, Argentina-México

Alex Lora, esclavo del rocanrol, Luis Kelly, Video, Prod. Luis Kelly, Publicidad e imagen corporativa, Producciones Lora, CONACULTA - IMCINE

La canción del pulque, Everardo González, 60 mins. Prod. Ángeles Castro, Hugo Rodríguez, Centro de Capacitación Cinematográfica.

2003 **La pasión de María Elena**, Mercedes Moncada, Producción: Mercedes Moncada y Javier Morón Terejo, Chango Films, CONACULTA - IMCINE; México 2003 Duración: 74 mins.

Recuerdos, Marcela Arteaga. 90 mins. Pord. Angeles Castro, Hugo Rodríguez y Gustavo Montiel, CONACULTA - IMCINE

BIBLIOGRAFÍA

- A. Cook, David, A History of Narrative Film, 3ª Edición, W. W. Norton & Company, New York, 1996, 957 pp.
- Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, Estética del cine, Trad. Núria Vidal y Silvia Zierer, 2ª Edición, Paidós, Barcelona, 1996, 296 pp.
- Aumont, Jacques, La imagen, Trad. Antonio López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1992, 334 pp.
- C. Allen, Robert, Gomery Douglas, Teoría y práctica de la historia del cine, Trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona, 1995, 338 pp.
- Barbachano Ponce, Miguel, Cine mudo, Trillas, México, 1994, 130 pp.
- Barnouw, Eric, El documental. Historia y estilo, Gedisa, Barcelona, 1996, 358 pp.
- Barbach Ilisa, Taylor Lucien, Cross-Cultural Filmmaking, University of California, London, 1997, 483 pp.
- Bazin, André, ¿Qué es el cine?, Rialp, Madrid, 1966, 593 pp. (Ontología y lenguaje, A propósito de "Why we fight", pp.33-39).
- Bentley, Eric, La vida del drama, Paidós, México, 1998, 326 pp.
- Bienvenido, León, El documental de divulgación científica, Paidós, Barcelona, 1999, 189 pp.
- Cebrián, Herreros Mariano, Géneros informativos audiovisuales, Ciencia, Madrid, 1992, 457 pp.

- Edmonds Robert, Grierson John, Meran Barsam Richard, Principios de cine documental, Trad. Silvia Pelaez, 2ª Edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, 97 pp.
- Gauthier, Guy, Le documentaire, un autre cinéma, Nathan, Paris, 1995, 336 pp.
- González Reyna, Susana, Manual de redacción e investigación documental, 4ª Edición, Trillas, México, 1990, 204 pp.
- Gubern, Roman, Historia del cine, Vol. 1, Lumen, Barcelona, 1982, 372 pp.
- Heusch, Luc D., Cine y ciencias sociales. Panorama del film etnográfico y sociológico, Trad. Roberto Sosa, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, (Material didáctico de uso interno No. 6), México, S/F, 133 pp.
- Jeanneau, Yves, La production documentaire, Dixit, Paris, 1997, 359 pp.
- Monteverde, José Enrique, Rimbau Esteve, Torreiro Casimiro, Los <nuevos cines> europeos 1955/1970, Lerna, Barcelona, 1987, 378 pp.
- Nichols, Bill, La representación de la realidad, Traducción Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona, 1997, 389 pp.
- Niney, François, L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de la réalité documentaire, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, 347 pp.
- Nochlin, Linda, El realismo, Trad. José Antonio Suárez, Alianza, Madrid, 1991, 248 pp.

- Parkinson, David, History of film, Thames and Hudson, New York, 1996, 264 pp.
- Plantinga, Carl R., Rhetoric and representation in nonfiction film, Cambridge University Press, New York, 1997, 255 pp.
- Rabiger, Michael, Dirección de documentales, Trad. Eduardo H. Villaamil, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1989, 339 pp.
- Rovirosa, José, Miradas a la realidad, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, 146 pp.
- Ruffinelli, Jorge, Patricio Guzmán, Cátedra, Barcelona, 2001, 437 pp.
- Sadoul, Georges, El cine de Dziga Vertov, Traducción Jaime Goded, Era, México, 1973, 223 pp.
- Sager, Peter, Nuevas formas de realismo, Alianza, Madrid, 1981, 264 pp.
- Tarkovski, Andrey, Esculpir el tiempo, Traducción Miguel Bustos García, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1993, 284 pp.

DOCUMENTOS

- Centro de Capacitación Cinematográfica, Escenarios de fin de siglo. Nuevas tendencias del cine documental, CCC, México, 1996, 71 pp.
- Centro de Capacitación Cinematográfica, Escenarios de fin de siglo. Nuevas tendencias del cine documental, Memorias, CCC, México, 1996, 113 pp.

- Centro de Capacitación Cinematográfica, Escenarios de fin de siglo. Nuevas tendencias del cine documental, Memorias, CCC, México, 1998, 112 pp.
- Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces, *Programa General de Actividades*, Producciones Marca Diablo, México, 2000, 36 pp.
- Contra el Silencio Todas las Voces, *Memoria*, Producciones Marca Diablo, México, 2000, 149 pp.

REVISTAS

- Catlett Mora, Juan, "Estructura y técnica del documental", en Estudios Cinematográficos. Documental, Año 3, Núm.9, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, julio-septiembre de 1997, pp. 69-70.
- De Orellana, Margarita, "Los nuevos aborígenes", en Estudios Cinematográficos. Documental. Año 3, Núm.9, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, julio-septiembre de 1997, pp. 67-68.
- Lazo, Armando, "Objetividad y subjetividad en el documental", en Estudios Cinematográficos. Documental. Año 3, Núm.9, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, julio-septiembre de 1997, pp. 71-72.
- Patricio Guzmán. "El guión en el cine documental", en Viridiana, N° 17, Closas-Orcoyen, S.L., Septiembre, 1977, pp.163-176.
- Patricio Guzmán. "La memoria obstinada", en Viridiana, N° 17, Closas-Orcoyen, S.L., Septiembre, 1977, pp.62-107.