



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

¡AHÍ VIENEN LOS REÑEROS!

*Retórica y Narrativa en el Documental:
Reflexión y aplicación en un proyecto de producción
audiovisual sobre las barras bravas del futbol en México*

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

PRESENTA:

LUIS ALFREDO MORALES SALAS

ASESOR:

PROF. GUILLERMO RENÉ RAMOS PALACIOS



CIUDAD UNIVERSITARIA,

AGOSTO DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ファニ、ありがとう。。。

父、母、兄。これは貴方達のためにです。

AGRADECIMIENTOS

El contenido del presente trabajo carecería de la calidad mínima necesaria sin la participación, orientación y comentarios de diversas personas en las diferentes etapas de desarrollo.

De tal forma, me es preciso agradecer las observaciones puntuales del Prof. Guillermo René Ramos Palacios respecto al contenido del documento escrito y audiovisual, así como la paciencia y el apoyo mostrado en varias etapas de la elaboración de esta tesina, quizás una de las que más tiempo le haya tomado en ver su culminación.

Los comentarios de la Profesora María Angélica Ávila Cerón permitieron hacer más clara y sencilla la exposición de los tipos de documental presente en el capítulo 1 de este trabajo.

Asimismo, las observaciones del Profesor Gabriel Rodríguez Álvarez permitieron enriquecer la perspectiva del concepto del documental, descubriendo y profundizando la contribución de las escuelas latinoamericanas en el género y la importancia de las mismas, muchas veces menospreciada.

No son menores las recomendaciones del Profesor Ricardo López Gutiérrez, quien me recordó que a nivel profesional, la calidad del contenido y la presentación son indisociables.

Por su parte, el Profesor Manuel Artemio Cortés Cortés, quien a través de su persistente, férrea pero bienintencionada oposición a los conceptos planteados a lo largo de este trabajo, permitieron replantear parte del trabajo y con ello, consolidarlo. El planteamiento del documental desde el punto de vista del estudio de la comunicación, y el debate sobre la diferencia entre documental y reportaje abarcado en esta tesina surgieron de las discusiones sostenidas con el Profesor Cortés.

Finalmente, un agradecimiento especial a Daoud Sarhandi y Carolina Rivas, quienes con sus consejos y orientación me animaron siempre a intentar las cosas de acuerdo a mi visión, y a aprender de las equivocaciones.

ÍNDICE

Introducción: El sutil discurso del Documental.....	4
Capítulo 1. La realidad que no es realidad: El Documental.....	6
1.1 El proceso comunicativo y el Documental.....	6
1.2 El concepto de Documental.....	9
1.3 El Documental Latinoamericano.....	16
1.4 Tipos de documental.....	20
1.5 Diferencia entre el Documental y otros géneros de no ficción.....	30
Capítulo 2. Reconstruyendo la realidad: La narrativa y persuasión en el Documental.....	43
2.1 La narrativa del Documental.....	43
2.2 La persuasión en el Documental.....	61
Capítulo 3. La talacha invisible: Las técnicas de investigación para el Documental.....	70
3.1 La importancia de la investigación.....	70
3.2 Técnicas de investigación.....	71
3.3 Técnicas de investigación documental.....	72
3.4 Técnicas de investigación de campo.....	75
Capítulo 4. <i>¡Ahí vienen los Reñeros!</i> Planeación del documental y Carpeta de producción.....	89
Conclusiones.....	149
Anexo 1: Figuras retóricas.....	155
Anexo 2: Formato de autorización de uso de imagen.....	160
Anexo 3: Storyboard.....	161
Anexo 4: Shooting list.....	163
Anexo 5: Solicitud de permiso de grabación.....	166
Anexo 6: Bitácora de dirección.....	168
Anexo 7: Escaleta.....	169
Fuentes.....	171

INTRODUCCIÓN

El sutil discurso del Documental

En sus inicios, la imagen en movimiento fue considerada una herramienta de registro de la *realidad*, tal como lo demuestran las vistas realizadas por los hermanos Lumière a finales del siglo XIX. Se pensaba en una reproducción fiel de la realidad, con un carácter semejante al de la fotografía, y con mayor utilidad al campo de las ciencias naturales que al de las ciencias sociales o las artes.

El curso de desarrollo del nuevo medio terminaría, no obstante, siendo dominado por la presentación de historias ficticias, a través del desarrollo de todo un nuevo lenguaje que permitía *crear* situaciones antes que re-crearlas. Esta distinción entre “realidad” y “ficción” daría pie a la existente entre ficción y Documental, conservando este último esa etiqueta de fidelidad.

Sin embargo, ¿es realmente el Documental una reproducción de la realidad? Si se toma en cuenta que el documentalista elige qué, cómo y cuándo se filma, el emplazamiento de la cámara y otros factores los cuales acotan la imagen registrada, ¿acaso no es similar a la ficción? Si se toma en cuenta esto, incluso las vistas de los Lumière son despojadas de su supuesta objetividad.

El Documental asume entonces la forma de un discurso, en la cual existe un emisor, un receptor y, por supuesto, un mensaje con un objetivo: disuadir, fin para lo cual debe existir una argumentación. Esta argumentación es descrita a través de una serie de acciones en un periodo determinado, en otras palabras, una narración.

Si existe una narración y una argumentación, ambas deben estar sustentadas en elementos conocidos por el documentalista – nadie puede hablar, al menos no con verosimilitud ni coherencia, sobre algo que desconoce-. Para ello se necesitan hechos e información, los cuales en mayor o menor medida deben ser investigados.

Estos tres elementos, *argumentación, narración e investigación* se erigen entonces como pilares del Documental. La interrogante que surge de esta conclusión es, ¿cómo se utilizan en la elaboración de un documental? Para dar respuesta, es imprescindible conocer antes lo que es un documental, sus características, diferencias respecto a géneros similares e incluso de la ficción.

Es debido a esta necesidad por lo cual se presenta este trabajo: para reflexionar y aportar información al respecto. A lo largo del mismo, se buscará clarificar estas dudas y arrojar luz sobre el sutil discurso del Documental, el cual, escudado en la noción de realidad, se estructura subjetivamente con el fin de convencer a su receptor.

El primer capítulo buscará ubicar al Documental dentro del proceso comunicativo para, a partir de ese marco común, entender su concepto, los tipos de documental y las diferencias respecto a otros géneros de no ficción.

En este capítulo también se construirá una definición de documental sobre la cual pueda sustentarse y confirmarse la participación de la retórica y la narrativa en su discurso.

Con ese mismo fin, se revisará brevemente, no una historia, sino una visión general del Documental en América Latina, en un esfuerzo por brindar al lector una perspectiva más amplia sobre el Documental y el aporte de algunos exponentes latinoamericanos cuyas obras son más cercanas a la realidad mexicana en cuestión de temas y propósitos.

A partir de estas bases, se procederá a descartar otros discursos parecidos al Documental que también buscan legitimarse bajo el concepto de “realidad”, como los videos corporativos, los infomerciales y el reportaje.

El segundo capítulo girará en torno a las herramientas retóricas y narrativas propias del Documental y cómo coadyuvan en la estructuración del discurso de este último. Mediante una revisión de los conceptos fundamentales de cada uno, se buscará dejar en claro la forma en la cual el Documental busca persuadir al espectador a través de la imagen y el sonido.

El tercer capítulo tratará sobre las técnicas de investigación que pueden ser útiles al documentalista al momento de armar su discurso, desde las que ayudan a organizar la información hasta las que sirven para obtener información de los sujetos sociales (fichas de trabajo, entrevistas, observación, etcétera).

Para llegar a una efectiva conclusión sobre el uso de la retórica y la narrativa en el Documental, es necesario poner a prueba el contenido mismo de este trabajo, y no hay mejor forma para ello que a través de la realización de un producto de este género, para descartar o confirmar en la práctica la validez y viabilidad de los resultados de la investigación.

De tal forma, el capítulo 4 de este trabajo consistirá en la presentación del proyecto de producción de un cortometraje documental sobre las barras bravas del fútbol en México, mostrando la concepción, estructuración, planeación y concreción del mismo.

Sería ingenuo pretender que la elaboración de un documental se reduce a la comprensión de las herramientas a analizarse en este trabajo. Como producto audiovisual, el Documental plantea desafíos de producción, de rodaje, de edición, entre otros, los cuales deben ser resueltos a la par de la lucha por crear y desarrollar un estilo propio. Sin embargo, una mejor comprensión de la narrativa y la retórica permitirá tener opciones a la hora de resolver esos retos presentes en la práctica.

El lector tendrá la última palabra sobre la utilidad de este trabajo para ello.

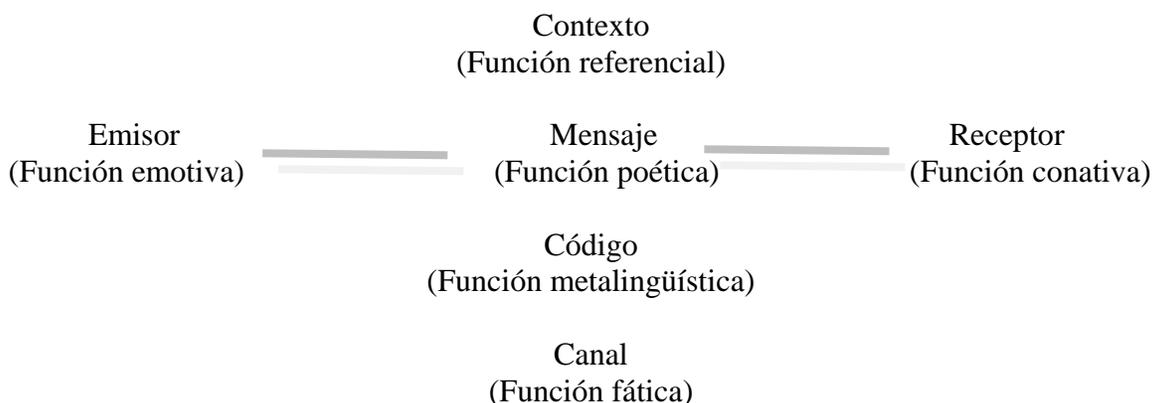
CAPÍTULO I

La realidad que no es realidad: el documental

1.1 El proceso comunicativo y el Documental

Antes de pensar en el Documental como un producto audiovisual derivado de una serie de técnicas y métodos de producción específicos del medio, hay que remitirse a lo más elemental: se trata de un acto comunicativo. Y como tal, puede ser explicado a través de los diversos modelos de comunicación desarrollados por las diversas disciplinas y corrientes de estudio enfocadas en dicha comunicación.

Por motivos de simplicidad y por contemplar elementos que son base de la presente exposición, se partirá del modelo desarrollado por Roman Jakobson¹, aceptando de antemano que entre sus limitaciones se encuentra el reduccionismo del complejo fenómeno comunicativo y sus diferentes factores los cuales, empero, no guardan relación alguna con el objetivo primordial inmediato: contextualizar el papel del Documental en el proceso global de comunicación.



Dentro de la sencillez de este modelo puede identificarse el área sobre la cual se centrará el presente trabajo: el mensaje, en otras palabras, el Documental.

De acuerdo con la definición de Jakobson sobre la función poética/estética², ésta consiste en la relación del mensaje consigo mismo de tal forma que deja de ser instrumento de la comunicación para volverse su objeto³.

Al emisor corresponde la función emotiva, correspondiente a la actitud del emisor con el mensaje⁴, mientras el contexto y su función referencial otorgan la base de la comunicación a partir de información observable y verificable⁵.

¹El modelo tal como es expuesto por Pierre Guiraud en *La Semiología*. P. 10.

²*Ibid dem*

³*Ibid dem*

⁴*Ibid dem*

⁵*Ibid dem*

Del receptor depende la función conativa, consistente en la relación entre el mensaje y el receptor, donde el mensaje apunta a la inteligencia o efectividad del receptor⁶. Al mismo tiempo, el código y el canal (funciones metalingüística y fáctica) se ocupan de definir el sentido de los signos utilizados por el código, los cuales afirman, detienen o mantienen la comunicación⁷.

Dentro de este marco, el Documental busca convertirse en el objeto de la comunicación para así cautivar la atención del receptor, ya sea mediante el sentimiento o la razón. Es por eso que las herramientas atribuidas al Documental, la narrativa y la retórica – vistas a detalle en capítulos posteriores – son armas imprescindibles para el emisor en aras de alcanzar su objetivo, cual sea que éste fuere.

El canal y el código (lenguaje audiovisual aplicado en cualquier formato de cine, televisión o internet), si bien indispensables para la concreción del documental mismo, dependen del contexto y su función referencial. En otras palabras, dependen del tema del documental.

Todo lo anterior se elabora con un propósito: convencer al receptor (función conativa) sobre una postura o reafirmar dicha postura – como ya se mencionó, mediante la razón o el sentimiento -. ¿Cómo se da este cambio – o afirmación – de la actitud? Es en este punto donde las limitaciones del modelo de Jakobson invitan a buscar otro modelo que se enfoque en ese proceso: el modelo de la escuela de Yale, representado por Carl Hovland.

De nueva cuenta se opta por un modelo básico que ignora la complejidad del proceso de recepción desarrollada por los estudios culturales o la corriente de usos y gratificaciones inaugurada por Thomas Klapper, pero que a cambio, se centra en elementos primordiales del proceso comunicativo.

Dentro de los postulados básicos de Hovland, se encuentra el concepto de cambio de actitud. El cambio de actitud depende de varias circunstancias, relacionadas con las fuentes emisoras y su credibilidad, la naturaleza del mensaje y su capacidad comunicativa, y las características del receptor⁸ (afinidad/oposición con la fuente, nivel de formación, entre otros).



Fuente de la imagen: infoamerica.org

⁶ *Ibid dem*

⁷ *Ibid dem*

⁸ Gallardo Cano, Alejandro. Curso de Teorías de la comunicación. P. 25.

Dentro de este modelo, como se puede apreciar, la eficacia del mensaje o contenido radica en los argumentos, los incentivos y la claridad. Características que pueden alcanzarse con auxilio de la retórica, idea reforzada por las seis fases propuestas por Hovland para el proceso comunicativo⁹: exposición del mensaje (acto emisor), atención, comprensión, aceptación, retención y cambio de conducta. Y para que la conducta cambie, deben cambiarse las creencias al adecuar el estímulo al destinatario (en el caso del Documental, *delimitar el público objeto del mensaje*).



Fuente de la imagen: Infoamerica.org

Como puede observarse en los cuadros mostrados, en el cambio de actitud influyen factores fuera del control del emisor: el contexto ambiental y creencias / actitudes del receptor. En el caso del Documental, es innegable que el documentalista puede enfrentarse a opiniones ya formadas en el espectador sobre el tema del documental o el enfoque del mismo.

Asimismo, influirá la cercanía del documental con el contexto del espectador, el interés inicial de este último y su apertura a escuchar ideas opuestas a sus prejuicios. Por otro lado, el documentalista tiene a su favor el poder determinar las características del contenido y del medio para crear un mensaje con mayor probabilidad de tener un impacto en el receptor.

Con estos elementos sobre la mesa, puede afirmarse que desde una perspectiva general del proceso comunicativo, el Documental es un mensaje cuyo emisor - a través de un código y canal específicos que en el caso del Documental son, respectivamente, el lenguaje audiovisual y la televisión, internet, cine, etc. – busca convencer al receptor sobre algo perteneciente a su contexto.

⁹ Gallardo Cano, Alejandro. *Op. Cit.* P. 25.

Cierto: el cambio de actitud depende efectivamente de factores ajenos al mensaje, pero que lo incluyen. Como ya se mencionó, el enfoque de este trabajo será la elaboración de un mensaje y las herramientas implícitas para ello, para lo cual es necesario centrarse en los elementos de ese mensaje o contenido que inciden en el cambio de actitud: argumentos, incentivos, claridad según Hovland, la función poética/ estética según Jakobson.

Esos argumentos y funciones poéticas son la razón por la cual el punto de partida de este trabajo sobre el Documental es la retórica y la narrativa. A través de ellas, el documentalista puede estructurar su mensaje y buscar influir en el receptor. Por supuesto, estas herramientas deben adecuarse a las características del medio y el contenido; de no ser así, la efectividad del mensaje se vería socavada. Por ejemplo, cargar de palabras y texto un documental, dejando que la imagen y el sonido se subordinen a ellos y no al revés, bien podría llevar a creer que el tema estaría mejor comunicado a través de un ensayo escrito.

Más adelante se hablará a profundidad de estos elementos. Sin embargo, el argumento que es necesario dejar en claro es el siguiente: retórica y narrativa son necesarias en la elaboración de un mensaje que busque persuadir y generar un cambio de actitud o una reafirmación de la opinión en el receptor. Lo importante ahora será aterrizar esta aseveración dentro del terreno del documental audiovisual.

1.2 El concepto de Documental

La realización de este trabajo tiene como meta final la realización de un producto audiovisual del género documental. Para ello, es necesario delinear primero las características del género y conceptualizarlo para tener un marco bajo el cual desarrollar el documental y no terminar realizando un producto totalmente diferente.

El Documental surgió de la mano del cine, siendo los primeros filmes retratos y exposiciones de la vida cotidiana en ***un afán de preservación y registro de la realidad***¹⁰. Desde entonces, el concepto de *realidad* ha quedado ligado al de *Documental*, sin embargo, ***¿es posible registrar la realidad sin modificarla?***

El término de *Documental* como etiqueta para un género audiovisual fue usado por John Grierson, quien lo definió como el *tratamiento creativo de la realidad*¹¹. El término proviene del latín *documentum* el cual designaba a materiales, documentos u otros objetos con carácter probatorio o de justificación de la realidad.

Al respecto, Jean Breschand comenta¹²:

¹⁰ Peláez, Rodolfo. *El documental y su público en México*. Revista de Estudios Cinematográficos, número 24, año IX. CUEC-UNAM 2004. Pp. 39

¹¹ Francés, Miquel. *La producción de documentales en la era digital: Modalidades, Historia y Multidifusión*. Ediciones Cátedra.

¹² Breschand Jean. *El documental, la otra cara del cine*. Pp. 4, 7-8.

Sólo existe una diferencia esencial entre el paisaje filmado en una ficción y el filmado en un documental: la elección del encuadre, duración, ubicación dentro del montaje y relato, es decir, una diferencia de forma y no de naturaleza.

(...) Grierson nombró una nueva práctica cuyas características son la reivindicación del realismo, captar las cosas como son... lo que se identifica es una relación con el mundo más que una estética en sí... el nombre (Documental) proviene de un término latino que designa a un escrito empleado como prueba o información y que remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso... la idea de que lo que vemos efectivamente ocurrió anida en la creencia en la imagen fotografiada, animada o no.

La idea, pues, del Documental como *verídico en tanto reproducción fiel de la realidad* proviene de su nacimiento en el formato cinematográfico, derivado de la fotografía. No obstante, la fotografía misma implica una selección personal y subjetiva de lo retratado. Cualquier intento de objetividad es nulificado por esa condición.

Robert Edmonds¹³ apela al concepto de *realidad* y al de *verdad* para caracterizar al Documental, reconociéndolo al mismo tiempo como una actividad que implica selección y énfasis sobre el objeto a investigar, procedimientos sobre los cuales comenta:

*La selección y el énfasis no destruyen la verdad, pues son realidades básicas tal como el documentalista las recibe y acepta. La selección puede omitir detalles del mosaico total (...) pero lo seleccionado representa la realidad esencial tal como existe para el artista, su estructura esencial (...) si el auditorio, al ser confrontado con la obra la acepta como conformadora de su sentido de la realidad, la aceptará como verdad real (...) genera una resonancia en correspondencia con los elementos de cada uno de sus mosaicos.*¹⁴

En otras palabras, **el registro es subjetivo, pero en él debe existir algo que otras personas puedan comprobar y comparar por sí mismas.** Este rasgo aún es insuficiente para formar una definición.

Revisemos ahora la postura de Miquel Francés¹⁵ sobre el Documental:

“... una ficción elaborada a partir de elementos seleccionados y extraídos de la realidad... elementos manipulados... generan un discurso cuyo sentido puede o no coincidir con la realidad.”¹⁶

Esta propuesta confirma la subjetividad del género y la importancia de la selección para la creación de un discurso. Esto genera una nueva interrogante: si el Documental es un discurso, debe tener una intención o un propósito, ¿cuál?

¹³ Edmonds, Robert. *Principios de cine documental*. Pp. 9 -17.

¹⁴ Edmonds, Robert. *Op.Cit.* Pág. 26.

¹⁵ *Op. Cit.*

¹⁶ Francés, Miquel. *Op. Cit.* Pp. 8.

Edmonds considera al Documental como una actividad antropológica pues refleja la relación del hombre con el mundo en el que vive – qué quiere, cómo lo quiere y trata de obtenerlo – y sobre problemas y soluciones pertenecientes a la esfera económica, cultural y de relaciones humanas¹⁷:

El Documental busca la comprensión de los acontecimientos en su “intimidad” para poder organizarlos¹⁸.

Francés afirma que el Documental tiene **un propósito sociopolítico: formar o reflexionar** sobre algún desequilibrio del entorno, es una herramienta de **educación y reflexión** permanente¹⁹.

James McEnteer, por otro lado, afirma²⁰ que **toda no-ficción es una forma de propaganda al intentar persuadir de algo.**

Otra definición, la cual apela también al concepto de *realidad*, es la expresada por Paul Rotha quien considera a la película documental como:

La grabación de cualquier aspecto de la realidad, interpretada por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos que interesen ya sea a la razón o a la emoción con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humana, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.

El Documental es subjetivo y **busca plantear problemas y soluciones** a los mismos de temas extraídos **del mundo social** y por lo tanto, relacionados y comprobables por otras personas (los receptores del documental). **El Documental persuade** o trata de hacerlo respecto a un punto de vista: el del documentalista.

Ya contamos con un propósito y cualidades inherentes al Documental, ¿pero qué otros rasgos posee?

Robert Edmonds²¹ enumera lo que para él son las características fundamentales del Documental:

- Uso de material vivo como base de trabajo.
- Presentación de hechos tal como ocurren en la realidad.
- Existencia de locaciones (cámara en el lugar de los hechos), sin recurrir a escenografías, vestuarios, diálogos escritos o efectos especiales.
- Dramatización de hechos y no de ficción.

¹⁷ Edmonds, Robert. *Principios de cine documental*. Pp. 9 -17.

¹⁸ Edmonds, Robert, *Op. Cit.* Pp. 67 – 74, 86-87.

¹⁹ Francés, Miquel. *Op. Cit.* Pp. 23-24.

²⁰ McEnteer, James. *Shooting the truth: The rise of American political documentaries*. Praeger. Pág. xv.

²¹ *Op. Cit.*

- Recreación de la sensación de “estar ahí” con fidelidad.
- Estructura en 2 ó 3 partes, con una entrada, conclusión y un patrón de planteamiento de un problema y su resolución.

Aunadas a estas cuestiones formales, James McEnteer señala **3 tendencias inherentes al género**²²:

- **Adoptar la forma de narrativa** pues la gente prefiere adquirir información sobre el mundo en forma de relato que forme un sentido. Los relatos de ficción y documentales adoptan técnicas los unos de los otros por lo cual los límites entre ellos se han reducido.
- **Adoptar esfuerzos educacionales** dirigidos a las audiencias más jóvenes.
- Ser un medio de otorgar poder mediante la **invitación a la participación en el proceso de producción en sí** y no sólo el compartir información o imágenes vitales.

Michael Rabiger²³ afirma que la **esencia del espíritu del Documental** radica en que los documentales explotan los **misterios de gente real en situaciones reales**, girando los desacuerdos alrededor de los siguientes puntos:

- Qué es “realidad”.
- Cómo registrar la realidad sin ponerla en riesgo ni introducir valores ajenos.
- Cómo convenir honesta y verdaderamente algo que sólo puede ser discernido subjetivamente.

Rabiger también propone una serie de características inherentes al Documental:

- Ser **socialmente crítico**: Invita a sacar conclusiones socialmente críticas y a tomar acciones mediante el escrutinio de la organización de la vida humana y el desarrollo de una conciencia en la audiencia.
- **Ser una historia organizada**: Por lo tanto, contar un buen relato con personajes atractivos, tensión narrativa y un punto de vista integrado.
- **Una variedad abierta de estructuras**.
- Consistir en la **presentación de evidencia en desarrollo y propiciar el desarrollo de conciencia**: Registrar hechos en desarrollo y **propiciar el debate interno** mediante la exposición de evidencia contradictoria y provocativa.
- **Ser una interpretación** de hechos, clarificándolos pero no simplificándolos.
- **Ser una estructura subjetiva**, pues los hechos en sí mismos no pueden presentarse, sólo su construcción.
- Ocuparse de los valores que determinan la calidad de la vida humana y no el vender un producto o servicio.

²² McEnteer, James. *Op. Cit.* Pág. 156.

²³ Rabiger, Michael. *Directing the Documentary* Pág. 8.

Al revisar estas últimas propuestas, salta a la vista otra cualidad del género: **el uso de la narrativa y el drama para exponer un tópico y llevar a cabo un proceso de persuasión.**

La obra de Jack Ellis concuerda con esta afirmación, al sugerir que el género documental es una presentación dramatizada de la relación del hombre con su vida institucional, ya sea industrial, social o política en la cual la forma se encuentra subordinada al contenido ²⁴.

No obstante, si bien el Documental implica una estructuración dramática y narrativa, éstas difieren respecto a la ficción de la siguiente forma ²⁵:

- **Énfasis en casos específicos y reales** vinculados más a los **problemas y temas públicos** que a los privados.
- **Interpretación del entorno mediante el acto de informar** sobre un tema para acrecentar la comprensión e interés sobre éste y, **de ser posible, influir en las actitudes, opiniones y acciones del receptor respecto al mismo.**
- **Dependencia del contenido** (sujetos, propósitos, punto de vista, etc.) **y no de la forma** (cualidad estética).
- **Los sujetos, situaciones y locaciones no son controlados**, por lo cual el realizador debe adaptarse a ellos y sacarles el mayor provecho posible.
- Ofrecimiento de una propuesta reflexiva y comunicativa más que estética.

Nichols opta por afirmar que todo filme es un documental, incluida la ficción, pues ambos géneros proporcionan evidencias sobre la cultura y reproducen el parecido de la gente que actúa en ella.

De tal forma, Nichols considera a la ficción como filmes de *cumplimiento de deseos* (*wish fulfillment*), en los cuales se expresan tangiblemente deseos y temores, mientras los **documentales de representación social o no-ficción** son una **representación tangible del mundo en el cual vivimos y compartimos (...) haciendo visible la realidad social (...) de acuerdo a la selección y arreglo hechos por el realizador.**

En los documentales de representación social, el receptor debe valorar las afirmaciones y reclamos, las perspectivas y argumentos en relación al mundo como lo conoce y decidir si son dignos de creerse.

Así, una diferencia de fondo consiste en creer o no creer: **los filmes de ficción buscan una suspensión de incredulidad** (*suspension of disbelief*) para la aceptación de un mundo propuesto como posible, **mientras el Documental busca la aceptación de su mundo como real** (*afirmar la creencia*).

²⁴ Ellis, Jack citado por Ruiz Ruvalcaba, Marisol Nashiely en *Un acercamiento al video documental*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Pp. 57-65.

²⁵ *Ibid dem*

En otras palabras: si bien el drama y la narrativa pueden hacerse presentes en el Documental, la persuasión tiene el papel predominante – de otra forma, la aceptación del contenido como real sería casi imposible-.

El Documental necesita, para lograr su objetivo, convencer. Dicho convencimiento radica en la interpretación, es decir, la forma en la cual la organización del filme establece sentido y valores.

Para ello, el Documental representa al mundo de 3 formas:

- **Ofreciendo un parecido o representación del mundo que conlleva una familiaridad reconocible... cuestiones que pueden ser confirmadas** en la vida cotidiana. Esta cualidad proporciona las bases para creer: lo mostrado en la imagen debe ser verdadero (aunque la imagen puede ser falseada). Así, el parecido expuesto en el Documental es visto como la realidad re-presentada, mientras que la historia/argumento presenta **una forma distinta de ver dicha realidad.**
- **Representando los intereses de terceros, de aquellos presentados en el filme y de quienes lo hacen posible** (pluralidad de ópticas).
- **Presentando** un argumento respecto a la naturaleza de un asunto (presentación de un punto de vista o **una evidencia**) para con ello influir o consentir una opinión.

Las 3 “armas” anteriores del Documental, por supuesto, no garantizan que el público acepte como verídico el contenido presentado. Dicho convencimiento radica en gran medida en muchos otros factores fuera del control del documentalista, como creencias personales, nivel educativo, líderes de opinión, filiaciones y un largo etcétera. No olvidar la complejidad del proceso comunicativo.

Antes de presentar una definición basada en las propuestas revisadas, debemos señalar algo muy importante: la caracterización de un género y la inserción de una manifestación individual dentro de dicho género trasciende las cualidades formales, el canal del mismo y la intención del emisor.

Nuevamente entran en juego los factores sociales, económicos e históricos que rodean y determinan el criterio de quien clasifica, en este caso, un documental.

Nichols es consciente de esta dificultad, por lo cual propone enfoques diferentes a partir del cual determinar *qué* es un documental:

- El marco institucional.- Los canales por los cuales un audiovisual es producido, transmitido o promovido establecen límites y convenciones para los documentales. Por ejemplo, los programas transmitidos por *Discovery Channel*, *National Geographic* y otros similares son etiquetados como “documentales”.
- El gremio.- La comunidad de realizadores de documentales determina qué puede y qué no puede ser considerado un documental.

- Los periodos históricos.- Los movimientos y periodos de desarrollo del Documental establecen características y convenciones definitorias para un documental. Entre ellas se encuentran la presencia de locaciones y actores sociales reales, entrevistas, la prominencia de una lógica informativa organizadora del filme y el establecimiento de un tema para su examen y sobre la cual se propone una solución.
- Los espectadores.- A partir de la aceptación de que lo presentado se origina del mundo histórico, el espectador acepta o no un audiovisual como documental. Además, el documental debe despertar el interés y gratificación por el conocimiento sobre el tema expuesto (epistemofilia).

Existen pues, diversos puntos de partida para conceptualizar al Documental, complejidad trasladada a la hora de hacer una clasificación del género, como se podrá apreciar en el apartado siguiente.

Ya delimitamos ciertas cualidades inherentes – aunque no exclusivas – del Documental. A estas alturas ya es posible integrar una definición que sea susceptible de guiar este proyecto, la cual incluya un propósito, los medios para lograr dicho propósito y la naturaleza discursiva del género:

Un documental es un género audiovisual subjetivo consistente en la interpretación y problematización por parte del realizador de hechos fuera de su control, comprobables por terceros y relevantes para la vida social, con el propósito de incitar la acción social y ser factor de cambio social.

Un documental, por lo tanto, necesita convencer, para lo cual recurre al uso de la narrativa y la argumentación.

Esta definición, sobre la cual se sustentará el presente trabajo, dista de ser definitiva, y existen posturas contrarias que cuestionan la validez de un documental que no se apegue al rigor de alguna disciplina científica. Más adelante se retomará esta oposición de concepciones sobre el Documental.

Sin embargo, a la par de los cuestionamientos al planteamiento del Documental como un género subjetivo, es interesante comprobar si el concepto aquí propuesto tiene similitudes con la práctica de la actividad documental.

Si bien existirá la oportunidad de, junto con el resto del contenido, poner a prueba el concepto formulado de Documental en el momento de la realización del documental y su resultado, una comparación con obras realizadas en condiciones similares a la mexicana, así como con algunas de sus características, puede dar una idea aproximada de la pertinencia del concepto.

1.3 El Documental Latinoamericano

En este apartado se intentará dar un esbozo de algunas aportaciones del Documental Latinoamericano evitando al máximo una perspectiva histórica, buscando en su lugar resaltar las cualidades formales y posturas teóricas de los documentalistas latinoamericanos y a través de ellos buscar las coincidencias y discrepancias con los argumentos hasta ahora esgrimidos.

El Documental Latinoamericano, como el cine, se remonta a las vistas producidas por el cinematógrafo de los hermanos Lumière, traído a la región por Gabriel Vieyre²⁶ en 1896. La imagen, contrario a lo que se cree, buscaba discernir acciones representativas del lugar de filmación, además de presentar una selección del encuadre, constituyendo un esbozo del montaje y la puesta en escena, así como de la propaganda pues en la región muchas de las vistas eran dedicadas a los gobernantes de los países visitados por el cinematógrafo²⁷.

A diferencia del resto del mundo, donde la ficción terminó por dominar la producción cinematográfica, en Latinoamérica el Documental se convirtió en el género con mayor producción. Aunque en un principio supeditado a los noticieros en las salas de cine – en auge debido a la Segunda Guerra Mundial – en cada país el Documental se enriqueció de los acontecimientos políticos y sociales de la época desarrollando un estilo propio.

Así, durante la Revolución Mexicana, los primeros documentalistas como Salvador Toscano, Enrique Rosas y Jesús Abitia, hicieron una aportación al recurrir a la **construcción dramática a través del montaje**²⁸ de los sucesos presentados, buscando al mismo tiempo un equilibrio de los puntos de vista de cada facción.

En Brasil, tras un inicio de la actividad documental de carácter predominantemente antropológico (representada por *Ao Redor do Brasil* de Luiz Thomaz Reis, y *No paiz das Amazonas* de Silvino Santos), empezó a buscarse que el Documental fuera, gracias a su bajo costo de producción, el medio a través del cual se desarrollara un estilo propio, ajeno al de EE.UU. y Europa²⁹.

Sería el documentalista Humberto Mauro³⁰ quien encabezaría esta búsqueda con su serie de documentales, *Brasilianas* (1945-1956), la cual si bien tenía como fin mostrar el mundo rural y sus actividades, lo hace alejándose de la inmediatez de los noticieros en pos de una búsqueda formal mediante la alternancia de planos, tomas a contraluz y otros recursos.

En el resto del subcontinente, el Documental serviría en su mayoría para catalogar oficios y labores (por ejemplo, *Recuerdos del Mineral / El Teniente*, de Salvador Giambistioni, Chile, 1919) o para ensalzar regímenes dictatoriales como el de Juan Vicente Gómez en

²⁶ Paraguaná, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Editorial Cátedra. Colección Signo e imagen. Madrid, España. Pp. 13-78.

²⁷ *Ibid dem*

²⁸ *Ibid dem*

²⁹ *Ibid dem*

³⁰ *Ibid dem*

Venezuela o Gerardo Machado en Cuba, a través los ya mencionados noticiarios cinematográficos.

Los noticiarios cinematográficos fueron más prolíficos que el Documental en una determinada época, pues recibían apoyo estatal y fueron parte del esfuerzo propagandístico de EE.UU. en Latinoamérica durante los años de la Segunda Guerra Mundial³¹. Así, en México se tuvo la *Cine Revista Semanal* y el *Noticiero Clasa – Excelsior*, así como el *Noticiero Mexicano* o *EMA* (España – México – Argentina S.A.). En Cuba surgieron el *Noticiero OK* y *Actualidades Habaneras*, mientras en Brasil se produjeron *Cinédia Jornal* y *Atualidades Atlanta*, tan sólo por mencionar algunos.

Cabe destacar dentro de esta época en México la obra de Carmen Toscano *Memorias de un mexicano*, la cual con base en material de archivo construye una ficción mediante el relato en primera persona, alejándose del estilo del noticiario.

No sería sino hasta la década de los 60 que la producción documental independiente latinoamericana tomaría impulso gracias a los cineclubes, los cuales se encargaban de difundir las obras de autores como Robert Flaherty y Joris Ivens. El *cinema verité* y el cine directo junto con el neorrealismo italiano también harían su aporte. No obstante estos nombres, serían John Grierson (Escocia), y Cesare Zavattini (Italia) quienes tendrían mayor impacto y dejarían escuela en el área pues ambos viajaron por la región y tuvieron contacto con autores locales³².

Específicamente en el caso de México, Zavattini colabora con Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo, siendo este último quien posteriormente desarrollaría el documental *¡Torero!* (1956) donde la en ese entonces novedosa mezcla de material de archivo y reconstrucción de eventos serviría para contar la vida del torero Luis Procuna y su irónico miedo a los toros.

Mientras tanto, en Argentina, Fernando Birri tomaría el mando del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, donde se gestaría el *Grupo Cine Liberación* y su manifiesto *Hacia un Tercer Cine* de la pluma de Fernando Solanas y Octavio Getino, en 1969. En pocas palabras, el Grupo buscaba un cine documental que tuviera una función revolucionaria a través de la **denuncia, la crítica y desmontaje de la realidad** latinoamericana para brindar conocimiento, conciencia, para así evitar ser cómplice del subdesarrollo³³.

Entre las obras representativas de la corriente de Cine Liberación se encuentran *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas, Argentina, 1968) y *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1975, 1976 y 1979).

La Hora de los Hornos se compone de tres partes: “Neocolonialismo y violencia” donde se expone la historia argentina y latinoamericana mediante una denuncia de la dependencia de

³¹ *Ibid dem*

³² *Ibid dem*

³³ Birri, Fernando. *Cine documental en América Latina*. P. 456.

la región en todos los niveles y la lucha contra el imperialismo encarnada por el movimiento peronista; “Acto para la Liberación”, donde se expone la historia del peronismo; y “Violencia y Liberación” que se centra en la represión de luchadores revolucionarios en Argentina³⁴.

Todo esto lo hace – en especial en la primera parte – mediante el uso de la imagen y sonido que al trabajar en conjunto, crean metáforas como el mostrar un desfile de militares y uno de vacas. O al conjuntar una serie de imágenes de marcas internacionales y representantes del arte pop con planos que muestran a un grupo de vacas que se desangran y son rematadas con un mazo en la cabeza.



Secuencia de La Hora de los Hornos en la cual, mediante la combinación de planos del proceso de matanza del ganado y la promoción del consumo por parte de las marcas extranjeras, se busca enfatizar la dependencia económica Argentina y comparar a los habitantes de estación con el ganado sacrificado.

³⁴ Kriger, Clara. *Cine documental en América Latina*. Pp. 320-325.

La Batalla de Chile, la cual narra el golpe de estado pinochetista, también se divide en tres partes: “La insurrección de la burguesía”, “El golpe de estado”, y “El poder popular”, y de la misma forma que *La Hora de los Hornos*, utiliza el montaje para construir sus alegatos contra los perpetradores del golpe de estado contra Salvador Allende.

Estos documentales darían pie a otros del mismo corte panfletario / contestatario como *El Grito* de Leobardo López Aretche (México, 1968), *Colombia 70* (Colombia, 1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez. Un rasgo común de este tipo de documentales es el uso de voces off incendiarias, datos estadísticos y planos de manifestaciones³⁵.

Es necesario hacer una pausa para rescatar dos valores del Documental Latinoamericano: el espíritu de denuncia, contestatario, predominante en los 60’s, y la búsqueda de alternativas formales en la construcción del Documental. Y si hay un autor que combine perfectamente estos valores es el cubano Santiago Álvarez.

Álvarez trabajó en el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas tras la revolución de Fidel Castro. Desde ahí, enfrentado a la escasez de material fílmico en Cuba, decide concentrar la producción de material de no ficción en temas monográficos en lugar de noticieros, logrando al mismo tiempo liberarse de las limitaciones de estos últimos³⁶.

Álvarez recurre a mucho material de archivo y a la narración en sustitución de la descripción típica del noticiario. Asimismo, echa mano de dispositivos ópticos, gráficas e intertítulos (en lugar de voz off) los cuales, a través del montaje, se contraponen al sonido para obtener un significado diferente³⁷ (en otras palabras, figuras retóricas). Entre las obras de Álvarez se encuentran *Bárbaro del ritmo* (1963), *19 primaveras* (1969) y *Despegue a las 18:00* (1969).



En *¡Torero!*, Santiago Álvarez recurre a una exposición similar a la ficción a través de la cual cuenta la historia y dificultades de Luis Procuna. El documental prescinde de las entrevistas, comentarios en off y recursos similares en favor de una narración en primera persona por parte de Luis Procuna.

En épocas más recientes, la combinación entre ficción y Documental ha encontrado su lugar en la producción latinoamericana dando pie a obras como *La fórmula secreta* de

³⁵ Paraguaná, Paulo Antonio. *Op. Cit*

³⁶ *Ibid dem*

³⁷ *Ibid dem*

Rubén Gómez (México, 1985), *Hombres de mal tiempo* de Alejandro Saderman (Cuba, 1968), entre otros. A la par de esta tendencia – presente también a nivel mundial – quizás deba hablarse de una nueva búsqueda del Documental para adaptarse a los nuevos medios – específicamente, Internet – así como antes buscó alejarse de los noticieros cinematográficos y la televisión.

No es posible decir aún si dicha búsqueda dará pie a un nuevo tipo de documental – en Latinoamérica, el principal problema sigue siendo el acceso a Internet, lo cual desincentiva la producción de documentales específicos para ese medio -. Lo que sí se puede afirmar es que cualquier búsqueda de esta naturaleza necesita partir del conocimiento de lo hecho anteriormente.

Para los fines de este trabajo, el pequeño recorrido del Documental Latinoamericano ha servido para ver que si bien existen profundas diferencias respecto al propósito del Documental – como la intención militante / contestaría de la producción de los años 60 -, existen rasgos que respaldan el uso de la narrativa y especialmente la retórica a través del montaje.

¿Pero son estos rasgos los únicos aplicables a todo documental? Una breve revisión de la tipología del Documental ayudará a aclarar esta duda.

1.4 Tipos de Documental

Si delimitar el concepto de Documental es una tarea difícil, también lo es el desarrollar una tipología del mismo. Toda tipología se rige por criterios muy diversos, lo cual puede llevar a una sola manifestación individual – en este caso, un audiovisual – a encajar en diferentes clases a la vez.

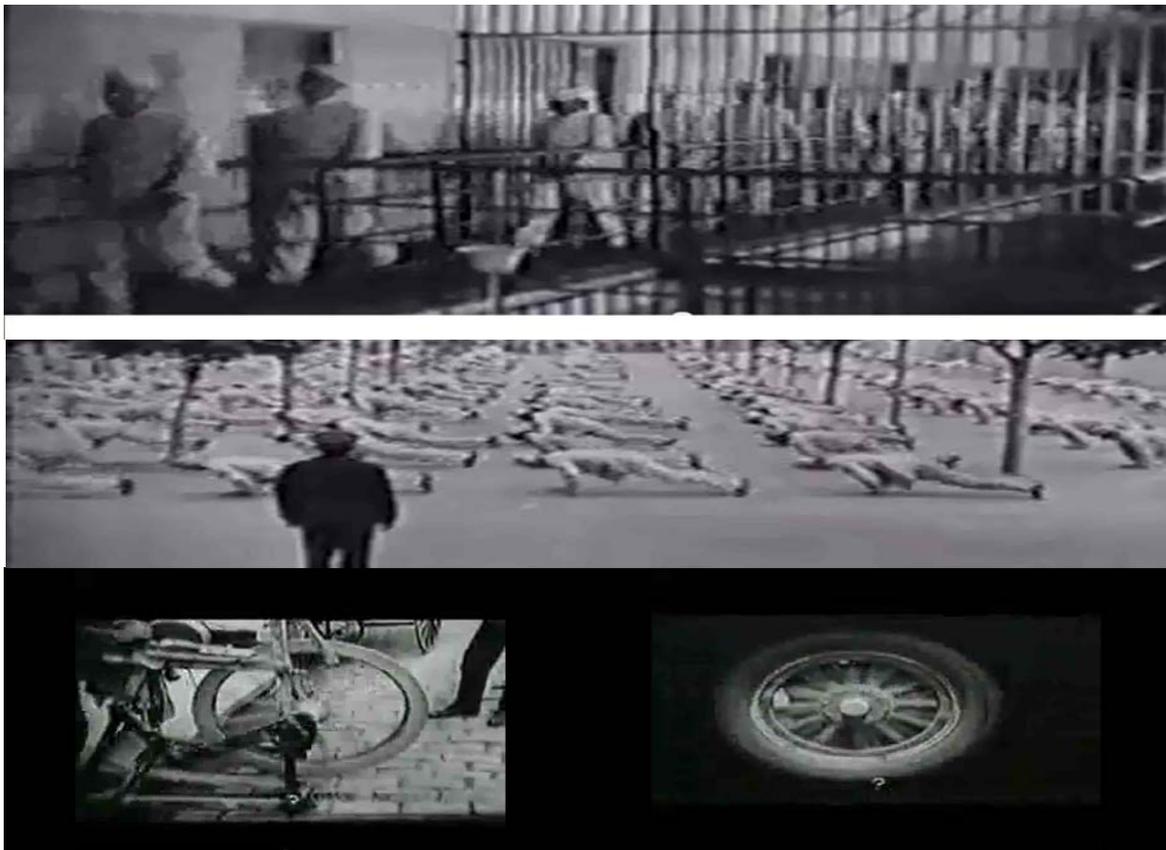
Para propósitos de este trabajo, se ha optado por mostrar las aportaciones de autores con criterios históricos o la preponderancia de un elemento de contenido (Nichols), uso (Michael Renov) y enunciación (Michael Rabiger).

No son todas las posibilidades de ordenamiento, pero fueron elegidas por su relevancia para el objetivo final de este trabajo: la realización de un ejercicio de documental, para el cual habrá que elegir y dominar técnicas aplicables a cualquier tema y no acotadas por éste (de ahí la omisión de la clasificación de documentales en “deportivos”, “de naturaleza”, etc.).

La perspectiva histórica

Nichols propone una tipología del Documental sujeta a las modalidades de representación utilizadas:

Poético.- Énfasis en la asociación visual y en las cualidades tonales y rítmicas, los pasajes descriptivos y en la organización formal. Semblanza de aspectos del mundo en forma poética, siendo su defecto la falta de especificidad y el alto grado de abstracción.



São Paulo, a symphonia da metrópole, si bien obligado por las limitaciones técnicas de la época, es un ejemplo de cine poético. Las escenas de reos que caminan y se ejercitan rítmica y ordenadamente, dando una idea de armonía, y del tránsito de la rueda del afilador a la rueda del automóvil y de la rueda en general como impulsora del movimiento en la urbe en progreso constituye una argumentación sin recurrir a la palabra.

*Expositor.- Énfasis en el comentario verbal y la lógica argumental (por ejemplo, las noticias presentadas en la televisión), además de versar sobre asuntos históricos de la realidad. Su mayor defecto es su didactismo. La mayoría de documentales transmitidos en televisión en canales como *Discovery Channel* son un buen ejemplo de este tipo de documental.*

De observación.- Los actores sociales son filmados por una cámara que no interfiere, las cosas muestran como suceden. Su mayor defecto es la falta de un contexto histórico. Un excelente ejemplo de esta categoría es el documental *Die Grobe Stille* (El gran silencio, Alemania, 2005).



Die Grobe Stille, realizada sin luz artificial y con sonido directo, sin entrevistas ni diálogo, a través de la simple descripción de la vida de los monjes cartujos es un ejemplo reciente del documental de observación.

Participativo.- Interacción e intervención directa del realizador con los individuos o problemática expuesta (entrevistas, por ejemplo). Sus mayores defectos son la excesiva confianza en testimonios, una historia ingenua y su exagerada intrusión.



Un exponente más que conocido de este tipo de documental es sin duda, Michael Moore. Sea en Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11, Capitalism: A love story, o Sicko, arriba ilustrado.

Reflexivo.- Llama la atención sobre las intenciones que rigen el proceso de grabación y cuestiona la forma del documental. Se muestra una consciencia de la construcción del filme como representación de la realidad. Su mayor defecto es su abstracción y el olvido de temas reales. *The thin blue line* (Erol Morris, EE.UU., 1988) es un ejemplo de esta categoría de documental.

De representación (Performative).- Énfasis en los aspectos expresivos y subjetivos de la relación del realizador con los actores sociales o temas expuestos y en la respuesta del auditorio a ello. Valoración del impacto emocional y social en la audiencia. Su mayor defecto es la pérdida del énfasis en la objetividad y el excesivo recurso del estilo.



Documentales como The Cove buscan explotar el lado emocional del tema para tener mayor impacto en la audiencia.

La perspectiva de uso

Por su parte, Michael Renov clasifica a los documentales con base en su utilidad:

- Documental de registro o preservación
- Documental de persuasión o promoción
- Documental de análisis o cuestionamiento
- Documental de expresión

Al igual que Nichols, Renov acepta lo inútil de un sistema rígido de clasificación y propone su tipología como un parámetro, aceptando que un documental puede tener uno o más de estos usos a la vez.

Por preponderancia de un elemento del contenido

Erik Barnow utiliza una perspectiva histórica para clasificar al Documental, dividiendo la producción del género en etapas históricas caracterizadas por el predominio de ciertos rasgos recurrentes en la realización del género, impulsados por el contexto histórico-social. Así, divide al Documental en:

Profeta.- En esta época entran las primeras *vistas* de los Lumière, de escenas cotidianas y “registro de la realidad”, lo cual fue la base del posterior desarrollo del género documental.

Explorador.- El documental buscó la presentación de civilizaciones exóticas (tribus o sociedades en proceso de desaparición, como *Nanook* o *Man of Aran* de Robert Flaherty).

Reportero.- El documental asume una función periodística (a través del cine, previo a la aparición de la televisión), fungiendo como presentador de acontecimientos relevantes y de actualidad para la sociedad. Un ejemplo reciente es el documental de Juan Carlos Rulfo *¡De Panzazo!* (México, 2012) donde se toca el tema de la calidad de la educación en México.



¡De panzazo! (México, 2012)

Pintor.- El documental opta por registrar la realidad sin la menor alteración, aunque influido por una ideología – el ejemplo principal es el cine soviético -.

Abogado.- El documental se inclina a mostrar en mayor cantidad y preponderancia la denuncia de problemáticas sociales. Ejemplos de este tipo de documental son *No les pedimos un viaje a la luna* (México, 1986) y *Tire dié* (Argentina, 1958-1960).



En Tire dié, Fernando Birri busca denunciar la situación de los niños que viven a lo largo de las vías del tren Santa Fe – Rosario – Buenos Aires, quienes piden monedas a los pasajeros para sobrevivir.

De toque de clarín.- El documental, en plena Segunda Guerra Mundial, sirve para alertar y educar sobre precauciones a tomar por parte de la población civil ante un ataque enemigo.

Fiscal.- El documental se encarga de señalar las atrocidades y villanos de la Segunda Guerra Mundial. Un ejemplo es la cinta *Nüremberg: It's lesson for today* (EE.UU., 2010).

Poeta.- Los documentales se preocupan más por la forma, el estilo y las cualidades estéticas del audiovisual. En esta categoría, además de la ya mencionada *Sao Paulo, a symphonia da metrópole*, pueden incluirse *Baraka*, y *Lektionen in Fiesternins*.

Cronista.- Como su nombre lo indica, los documentales de esta corriente buscan relatar un acontecimiento. Un ejemplo de esta clase de documental es el trabajo de Carlos Mendoza, *Tlatelolco, las claves de la masacre* (México, 2005).

Promotor.- El estilo audiovisual del documental comienza a ser utilizado con fines publicitarios por parte de las empresas, disfrazando con una argumentación “objetiva” las bondades de un producto o servicio. Cualquier infomercial del día de hoy dará una idea sobre la estructura de estos audiovisuales.

Observador.- Insertado en la corriente del cinema directo, en el cual se busca que el documentalista pase desapercibido en la exposición del contenido y que los conflictos sigan su curso normal.



Everyday except Christmas *relata veinticuatro horas de la vida de los trabajadores de Convent Garden, una central de abastos. Lo importante aquí es ser testigo “invisible” de los hechos, enfocarse en la acción de los protagonistas.*

Catalizador.- El *cinema verité*, en el cual se busca, mediante la presencia e intervención de la cámara, provocar el inicio de una serie de acontecimientos, de una crisis en la historia relatada. El cine de Jean Rouché y Edgar Morin (*Chronique d'un été* y *Jaguar*) constituye el paradigma originario de este tipo de documental.



Chronique d'un été (Francia 1961).

Guerrillero.- Insertado en la Guerra Fría y en los consecuentes enfrentamientos ideológicos en diversos frentes, el documental es utilizado para mostrar el punto de vista de los grupos subversivos (especialmente de aquellos en contra de la ocupación de sus países por alguna de las dos potencias mundiales), como en Vietnam. *La hora de los hornos* (Argentina, 1968), y *La batalla de Chile* (Chile-Cuba, 1975-1979) son el estandarte de este tipo de documental en Latinoamérica.

Perspectiva de la enunciación o acercamiento

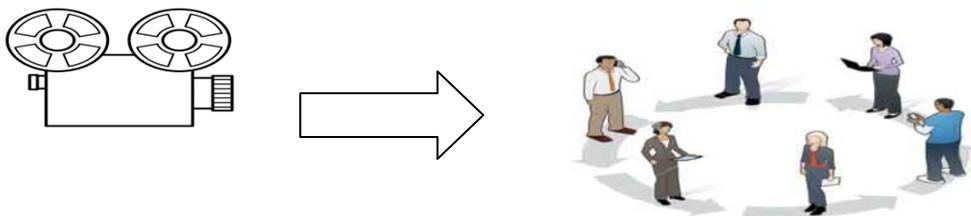
Rabinger prefiere clasificar al Documental bajo 2 criterios³⁸: el tipo de enfoque y el punto de vista utilizado.

Por enfoque, Rabinger da a entender el grado en el cual el realizador se involucra con la problemática expuesta en el documental.

Documentales por tipo de relación con el objeto investigado

Observador

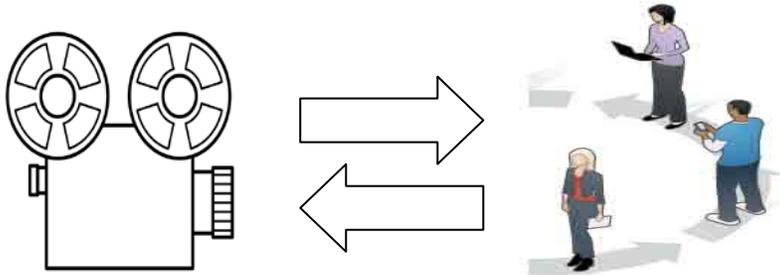
La cámara registra la vida e interviene en la menor medida posible, bajo el siguiente esquema. Similar a la propuesta del cinema directo.



³⁸ Rabinger, Michael. *Directing the documentary*. Pp. 63-78.

Participativo

La cámara y el realizador se involucran discretamente o catalizan las respuestas y las situaciones en el relato. El enfoque es similar al del *cinema vérité*.

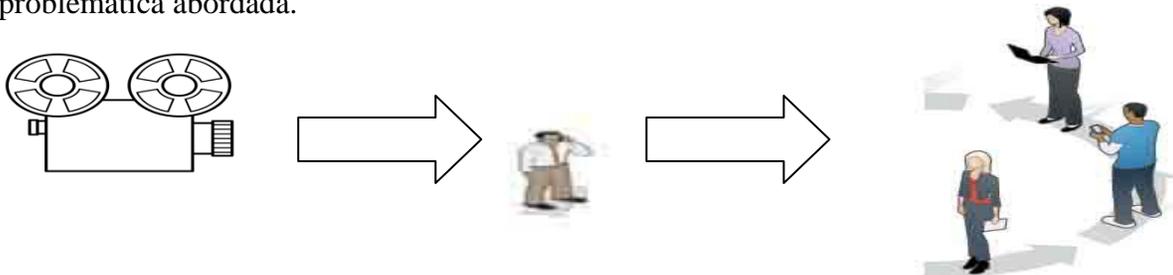


Documentales por punto de vista

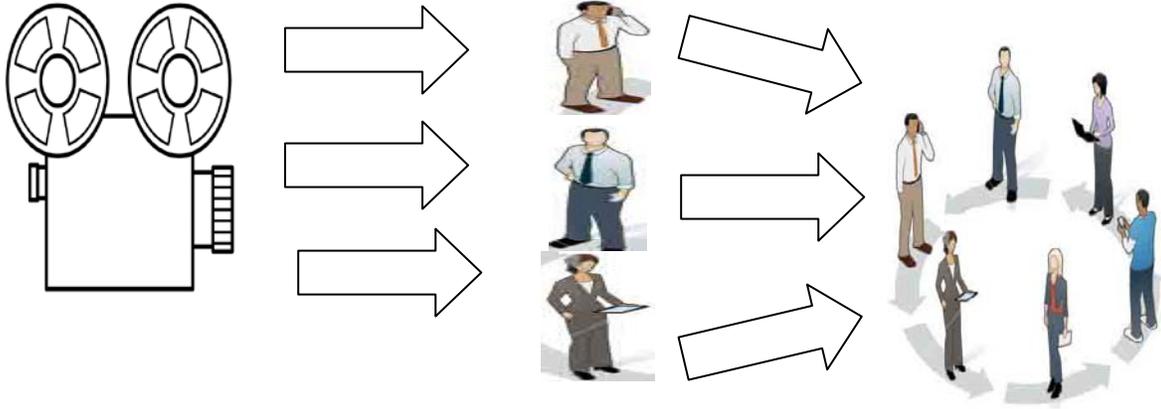
Por Punto de Vista (*Point of View = P.O.V*) se entiende la impresión dejada por el filme en cuanto a la perspectiva de quiénes exponen o experimentan la historia o problemática. Por ello, el punto de vista sólo puede surgir cuando el realizador tiene claro el sentimiento que quiere causar en la audiencia y por consiguiente también su argumentación.

Rabiger acepta la existencia de una interrelación de puntos de vista diversos en un documental, aunque ésta debe privilegiar uno solo mediante el contraste mutuo.

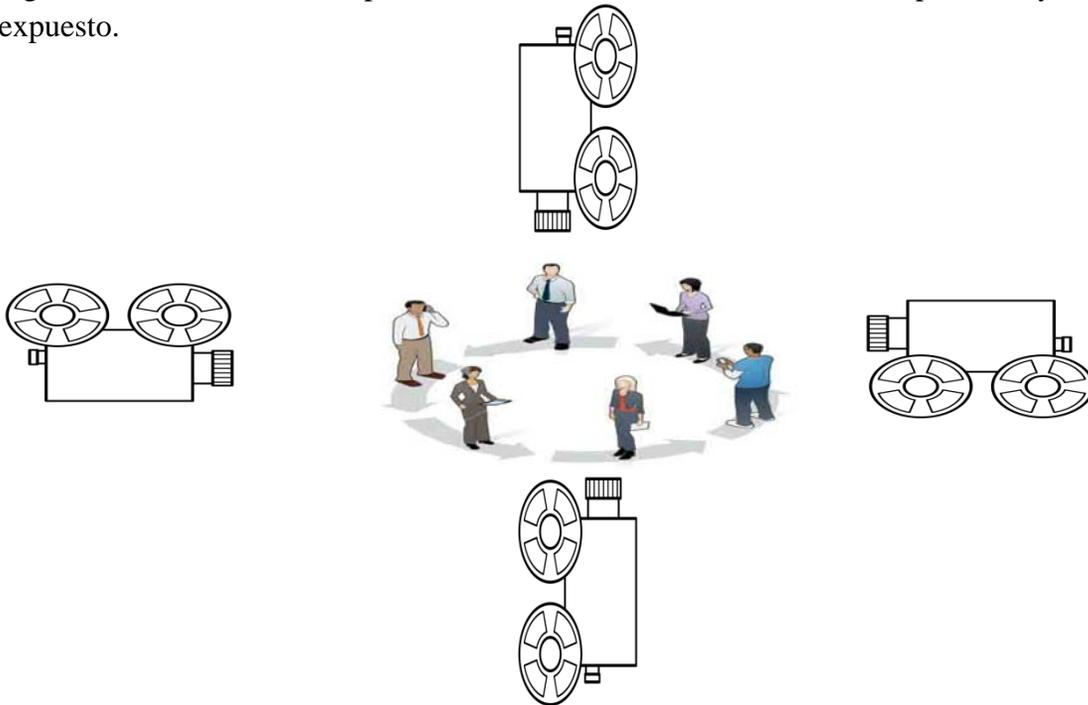
Punto de Vista único.- La historia del documental es narrada a través o con base en un personaje principal, lo cual obliga a seleccionar a un actor social representativo para la problemática abordada.



Múltiples personajes.- Se expone la perspectiva o pensamientos de varios personajes respecto al mismo problema, construyendo una representación de este último a base de dichas impresiones.



Omnisciente.- El relator no se relaciona con ningún personaje ni la historia privilegia la perspectiva de alguno de los actores sociales. El narrador guía y estructura la argumentación de forma impersonal, buscando no interferir con el espectador y el tema expuesto.

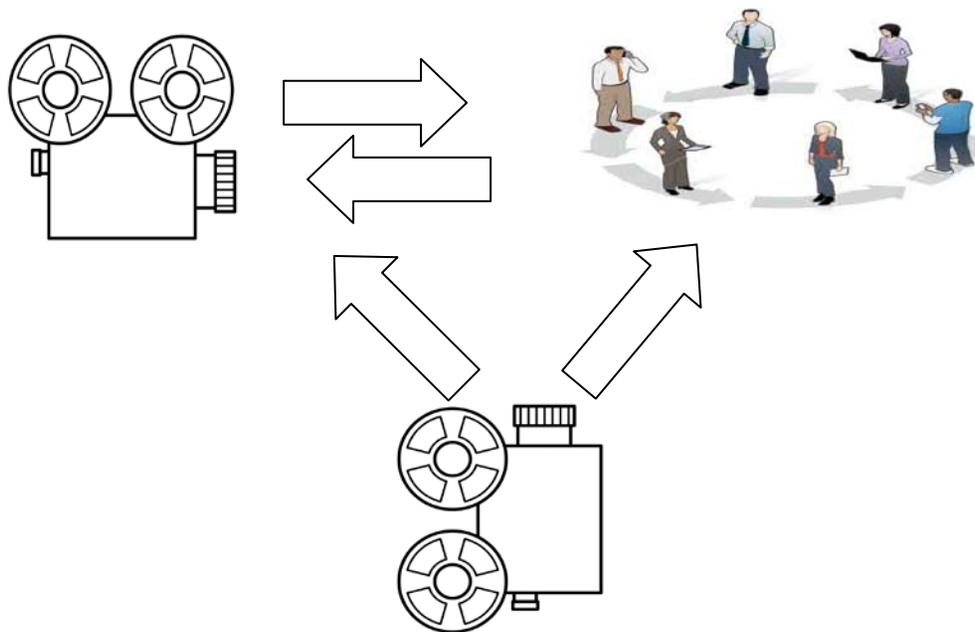


Personal.- Se expone la perspectiva e interpretación del realizador de forma directa. El documentalista es quien narra el filme y su presencia no tiene más límites que su propio conocimiento y lo mostrado en la cinta.

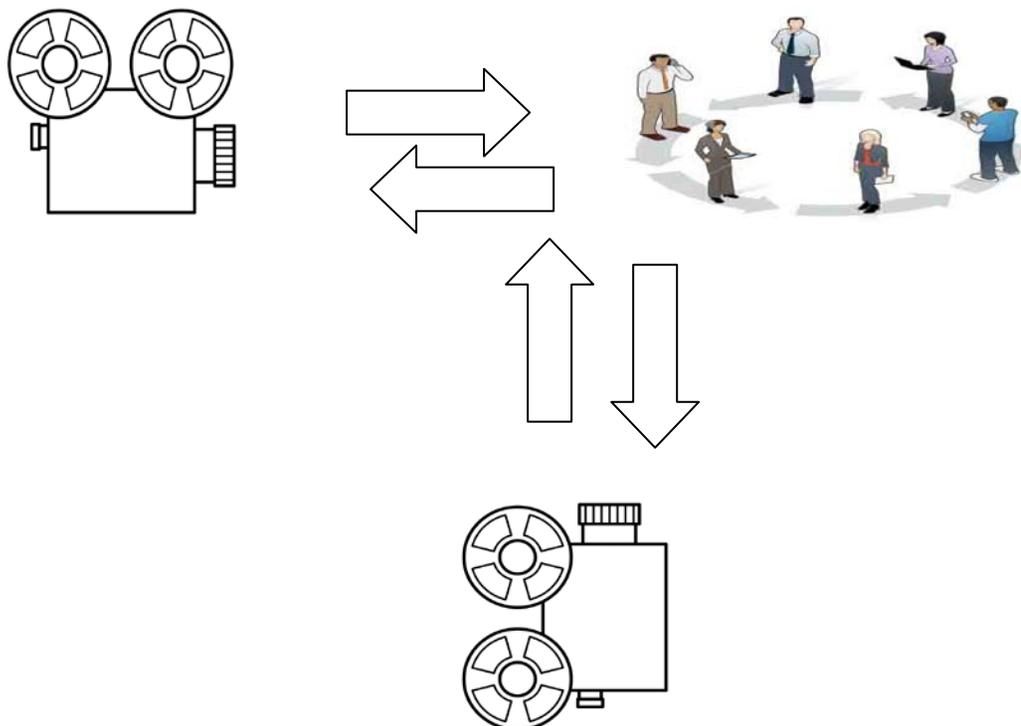


*El realizador es el emisor directo
e incluso puede mostrarse a cuadro.*

Reflexivo.- Se reconoce e investiga la influencia del proceso del documental sobre el producto final. Así, la audiencia es consciente de las relaciones entre el productor, el proceso de elaboración y el producto final, con lo cual la ilusión de un registro “auténtico y objetivo” es derribada.



Autoreflexivo.- El documental hace evidente no sólo el proceso de realización sino el pensamiento, análisis y percepción del documentalista respecto al tema expuesto y de su papel.



1.5 Diferencia entre el Documental y otros géneros de no-ficción

Una vez dilucidadas las características del Documental y ciertos criterios clasificatorios de los cuales partir al momento de decidir realizar un producto audiovisual de este género, queda por responder una pregunta: *¿Cuál es la diferencia esencial entre el Documental y otros géneros de no-ficción?*

Los géneros audiovisuales son divididos generalmente en géneros de ficción y de no-ficción. Bajo esta óptica, el Documental queda agrupado junto con otros productos como los periodísticos (reportajes, noticiarios), concursos, revistas y un largo etcétera.

No obstante, aún entre los géneros de no-ficción existen diferencias respecto al formato utilizado³⁹, el tipo de contenido presentado, el tratamiento del mismo y sus propósitos. Por las razones ya planteadas y de acuerdo con la definición hecha del género documental, nos interesan aquellos géneros en los cuales se utiliza y maneja información presentada como

³⁹ Se entiende por formato el *concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores) que lo hace único y lo diferencia de los demás.* Definición de Gloria Saló en *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión.* Pp. 15-16.

concerniente al ámbito social y relevante para la esfera pública además de *real* (en otras palabras, comprobables por terceros) mediante una narrativa o un proceso de persuasión para plantear una problemática social.

Así, quedan descartados los siguientes géneros:

Concursos.- Aunque utiliza personas y no personajes, no busca problematizar temas sociales ni persuadir de la veracidad de información alguna.

Noticiarios y Revistas.- Presentan o narran información con pretensión de realidad y relevancia para la vida social⁴⁰ o de actualidad⁴¹, pero sin un tema único y dominante en toda ella. Existen géneros periodísticos presentes en estos audiovisuales que sí echan mano de una narración a partir de hechos comprobables por terceros – la nota informativa, la crónica -, pero no plantean un problema. Solamente el reportaje ostenta esas características, y se analizará más adelante.

Mesas redondas.- En este caso, una sola temática sí rige el contenido y argumentación, pero no recurre a una narrativa.

Los tipos de audiovisual elegidos para la comparación con el Documental poseen diferentes objetivos y estilos determinados los cuales los hace identificables. No obstante, algunos de sus recursos y elementos coinciden con los del Documental, por lo cual es esencial remarcar esas características individuales para, de nuevo, contar con un marco más claro al realizar el documental propuesto.

El video educativo y de capacitación

Un documental brinda información, es decir, *instruye*, como primer paso **para** poner sobre la mesa una problemática social (**contextualizar a la audiencia**). **El video educativo o de capacitación busca instruir como un fin en sí mismo**, auxiliar a una persona en la adquisición de una habilidad al darle herramientas de diagnóstico y de soluciones⁴².

El video educativo y el Documental coinciden en la presentación de datos e información comprobables por terceros y en buscar que el público receptor se interese por el tema expuesto. También se apoyan en la narrativa y en la persuasión para convencer de la relevancia de los temas presentados.

La gran diferencia es que un video educativo es un auxiliar en un proceso de aprendizaje, a través del cual se llega al dominio de un procedimiento, tema, etc. El Documental no busca que su audiencia se vuelva erudita, sino que domine de forma rápida y sencilla cierta información con la cual pueda entender la relevancia de un problema.

⁴⁰ Maza Pérez, Maximiliano y Cervantes de Collado, Cristina. *Guión para medios audiovisuales*. Pp. 281.

⁴¹ Gloria Saló. *Op. Cit.* Pp. 29-34

⁴² Pinnington, Ashly. *Using video in training and education*. Pp. 1 – 21.

Así, un video/educativo de capacitación en carpintería instruirá sobre los diferentes tipos de madera, las diferentes herramientas disponibles y las precauciones necesarias del oficio con el objeto de que quien lo observe pueda realizar trabajos de carpintería.

Por otro lado, un documental sobre la vida marina realizado por Jacques Cousteau no tiene como razón última de ser el formar un público con conocimientos a la par del biólogo, sino un público que a partir de una información mínima necesaria comprenda la relevancia y trascendencia de un ecosistema, con la consiguiente necesidad social de *preservarlo*.

El video corporativo

El video corporativo es un audiovisual producido específicamente para su uso privado en empresas e industrias, y **su principal objetivo es producir utilidades** mediante el mejoramiento del desempeño del personal **a partir de la información y la persuasión.**⁴³

El video corporativo busca cambiar actitudes y comportamientos de un grupo de personas – los trabajadores – no por la relevancia para la vida social de dicho cambio. Usa información comprobable por terceros – estadísticas de productividad, por ejemplo – para convencer de la veracidad de sus argumentos, pero siempre para alcanzar fines empresariales.

No se puede, por ende, llamar documental a un video en el cual se muestra el proceso productivo y desempeño de los trabajadores o se promuevan valores relacionados con dichas actividades, si no se busca la comprensión del funcionamiento de dichas actividades para reflexionar sobre ellas – problematizar -.

Los formatos publicitarios y de relaciones públicas

Quizás puede parecer ocioso considerar a ciertos formatos publicitarios como cercanos al Documental, dado que el objetivo último de la publicidad es *vender*. No obstante, esa meta queda muy bien oculta con la inserción del producto a promover dentro de información y datos comprobables por terceros y problemáticas sociales relevantes.

Además, la publicidad no se limita a productos, sino que se extiende al área de la política (marketing político), institucional (relaciones públicas), empresarial (Business2Business o de empresas para empresas) y de servicio público (publicidad social, enfocada a problemáticas sociales)⁴⁴. En estas áreas, se busca que la audiencia acepte una idea mediante la promoción de sus bondades.

Para alcanzar dicha meta, la publicidad echa mano de elementos como⁴⁵:

⁴³ Ray Dizazzo. *Corporate Television. A producer's handbook*. Pp. 199

⁴⁴ Wells, William; Burnett, John y Moriarty, Sandra. *Advertising: Principles and Practice*. Pp. 10-11.

⁴⁵ Wells, William; Burnett, John y Moriarty, Sandra. *Op. Cit.* Pp. 58, 232, 562.

- Impacto sobre las emociones y sentimientos.
- Narrativa.
- Demostración (presentar información que genere un cambio de actitud, credibilidad y credulidad hacia el objeto promovido).
- Formulación de promesas de soluciones a problemas específicos.

La publicidad también recurre, entonces, a un proceso de persuasión (argumentación) y una narrativa, igual que el Documental. También puede poner sobre la mesa hechos relevantes para la sociedad (publicidad social). Si es así, ¿cómo diferenciar a los formatos publicitarios del Documental?

Un primer criterio hasta cierto punto obvio es el formato del mensaje. Un spot publicitario, por su duración, no puede profundizar en ningún tema. Esto deja como únicos formatos audiovisuales dignos de comparación a los *infomerciales*, *los documerciales*, *los videos turísticos* y *los videos institucionales de relaciones públicas*.

- Los infomerciales son comerciales de entre 2 a 30 minutos cuyo objetivo es provocar llamadas de entrada para la venta de productos⁴⁶.
- Los documerciales son comerciales de 30 minutos de duración en los cuales se da prioridad a una marca o imagen corporativa, buscando aumentar el flujo de clientes en un establecimiento comercial, posicionar un producto, o una mejora de la imagen⁴⁷.
- Los videos de relaciones públicas buscan utilizar información para influir en la opinión pública/imagen de una empresa para mejorar las relaciones entre las diversas audiencias y ésta⁴⁸.

El video turístico puede considerarse una variante de un infomercial o el documercial pues sus características son iguales, con la diferencia de que el objetivo es promover un lugar como destino turístico.

Otra diferencia esencial es el **uso de técnicas psicológicas en su narrativa y argumentación** (lo cual algunos documentales también hacen) **para provocar una reacción más emocional que reflexiva** (lo cual el Documental no debe hacer).

La última diferencia consistiría en **presentar hechos y actores sociales sobre los cuales se tiene control para obtener resultados que respalden la argumentación sustentada** por los realizadores. El documentalista también presenta hechos y actores sociales para

⁴⁶ Craig R. Evans. *Marketing Channels: Infomercial and the future of televised marketing*. Pp. 295.

⁴⁷ *Ibid dem*

⁴⁸ Wells, William; Burnett, John y Moriarty Sandras. *Op. Cit.* Pp. 562. No define lo que es un video de relaciones públicas pero sí el concepto de relaciones públicas, a partir del cual se caracterizó al video de relaciones públicas.

apuntalar su postura respecto a una problemática - aunque tiene la obligación de presentar puntos de vista contrarios – pero éstos no se encuentran controlados.

Reality show

Los reality shows son programas en los cuales **se presentan a personas reales y su interacción “genuina y espontánea” frente a una problemática determinada**⁴⁹.

El reality show **presume ser un registro fiel y objetivo** frente a los **hechos e interacciones de los actores sociales** pues estos **pueden ser comprobados por terceros** (seguimiento las 24 horas, como en *Big Brother*) y **no llevados a cabo por actores ni como consecuencia de un guión.**

No obstante, el reality show se basa en un *casting*, es decir, la “gente real” busca ceñirse a un papel, a ciertas características buscadas de antemano en los participantes del programa, por lo cual toda “acción natural” se nulifica. Al mismo tiempo, en vez de que los hechos o acciones se desarrollan en lugares no controlados por los realizadores, ocurren en escenarios y sitios creados para provocar crisis o acontecimientos⁵⁰.

La información expuesta en un *reality show* es, en otras palabras, tergiversada. El Documental también la manipula en el proceso de persuasión, pero jamás llega a controlar a los actores sociales ni los hechos e interacciones que los rodean – lo más cercano que puede hacer es desencadenarlos, como en el cinema verité -.

El reportaje

Finalmente, toca el turno a un producto audiovisual emanado del periodismo. El reportaje es, como se intentará demostrar en las siguientes líneas, el género más cercano al Documental, de hecho, idéntico en su naturaleza y con diferencias más de forma que de fondo.

El reportaje es definido como un género periodístico de extensión variable en el que se suele ahondar, e incluso explicar y analizar hechos actuales y no necesariamente noticiosos, cuyo autor goza de una mayor libertad estructural y expresiva y que generalmente se publica firmado y acompañado de imágenes o infografía⁵¹.

Por su parte, Carlos Marín afirma que el reportaje engloba las revelaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las columnas y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos propia de los textos de opinión⁵².

⁴⁹ Richard M. Huff. *Reality Television*. Praeger. Westport, Connecticut. 2006. P. 45.

⁵⁰ *Ibid dem*

⁵¹ Paratt, Sonia, F. *Introducción al reportaje: Antecedentes, actualidad y perspectivas*. Universidad de Santiago de Compostela. 2003. P. 34

⁵² Marín, Carlos. *Manual de Periodismo*. Random House Modadori. 2006. Pp. 155-255.

El reportaje contiene algunas características como:

- Una **estructura narrativa variable** y no acotada por la pirámide informativa.
- Un lenguaje sencillo y con frecuencia informal.
- **Inclusión de antecedentes**, contextualización, anécdotas y circunstancias aclarativas como testimonios (declaraciones citadas fielmente).
- **Profundidad en el tratamiento de hechos**, enfocado en el análisis, color, antecedentes y diversidad de fuentes⁵³.
- **Investigación previa y posterior al hecho.**
- Equilibrio entre elementos objetivos y subjetivos.
- Utilización de recursos o técnicas literarias o de otros lenguajes en su narración.
- Sintetizar el acontecimiento y exponer los elementos no perceptibles a simple vista y su participación en el hecho⁵⁴ (**PROBLEMATIZAR**).
- Versa sobre **una argumentación con sentido y contexto.**
- **Establece conclusiones.**
- Sustentación en datos provenientes de la realidad de más de una fuente, individuos y documentos (procuración de **diversidad de puntos de vista**, adicionales a los del reportero)⁵⁵.
- **Ofrecer soluciones a problemas sociales**⁵⁶.
- Recurre a la documentación (presentación de evidencias)⁵⁷.

Salta a la vista que algunas de las características marcadas en este trabajo como inherentes al Documental también se hallan en el reportaje. Ambos se ocupan de problematizar hechos relevantes para la vida social, ambos recurren a la investigación, utilizan narrativa y argumentación.

Esta problemática es muy bien ilustrada por Jaime Barroso García cuando se refiere al Documental:

*El carácter de Documental (en televisión) tiene un carácter bastante indefinido (...) se ha producido confusión entre el concepto de Documental y reportaje; salvo la diferenciación en la medida en que se asigne al término reportaje la identificación con el subgénero del periodismo televisivo, con frecuencia – en la práctica profesional – no se distingue más que por los medios aplicados...*⁵⁸

El Documental y el reportaje pertenecen al mismo campo: la investigación social, aunque una investigación no científica, pues no busca la comprobación de leyes, elaboración de modelos u otras metas propias de la ciencia. El reportaje y el Documental pueden recurrir a

⁵³ Paratt, Sonia F. *Op. Cit.*

⁵⁴ Dallal Castillo, Alberto. *Op. Cit.*

⁵⁵ Campbell, Federico. *Periodismo escrito*. Editorial Ariel, S.A. Pág. 24

⁵⁶ Del Río, Julio. *Periodismo interpretativo: El Reportaje*. Pp. 16.

⁵⁷ Grijelmo, Alex. *El estilo del periodista*. Pág. 84.

⁵⁸ *Realización de los géneros televisivos*. Pp. 505.

la ciencia para explicar una problemática – deben hacerlo para una mayor credibilidad y validez de sus argumentos -, pero la utiliza para resolver casos específicos.

Una diferencia en la forma sería la duración o posibilidades de duración de cada uno. Mientras el reportaje está sujeto generalmente al lapso que le otorguen en un noticiario, el Documental es un programa en sí mismo. Aún así, existen reportajes que se transmiten como programas unitarios e independientes de los noticiarios.

Probablemente, la principal razón de usar nombres diferentes para una misma actividad deriva de que esta actividad ingresó en el formato audiovisual y en el escrito. El Documental surgió en el cine, primer medio audiovisual de la historia, mientras el reportaje se inició en la prensa escrita. Así, a pesar de ser lo mismo, para cuando la investigación – reportaje llegó a la televisión, era mejor conocida como investigación – documental, generándose una división artificial.

El reportaje, entonces, es tal mientras sea presentado en un contexto periodístico: noticiarios, cadenas de noticias, etc. No existe un “reportaje cinematográfico”. Por otro lado, el Documental es tal en tanto sea presentado en el cine o en una cadena televisiva “de documentales” o presentado como un programa unitario “documental” – recordar los criterios de Nichols para etiquetar a un audiovisual como documental -.

Es aquí, no obstante, donde existe un choque de puntos de vista respecto a lo que *debe* diferenciar un documental de un reportaje. Y es lo que se discutirá en el siguiente apartado.

*Subjetividad vs Rigor científico*⁵⁹

Hasta el momento se ha manejado al Documental como un género subjetivo que interpreta y problematiza hechos sociales para provocar la acción social. También, como ya se vio, existe una enorme dificultad para diferenciar reportaje y Documental, más cuando ambos comparten técnicas, objetivos, elementos (*ver infra*).

Ante esta ambigüedad, existe la postura que señala al rigor científico como el rasgo distintivo entre Documental y reportaje, siendo documental únicamente aquel discurso cuya construcción se base en el apego a una disciplina científica afín al tema expuesto.

El rigor científico se vuelve entonces la diferencia entre el corpus teórico desarrollado sobre el Documental en el quehacer cinematográfico – punto de origen del Documental – y una visión académica del fenómeno comunicativo del cual el Documental – como ya se explicó en el primer apartado de este documento – forma parte.

⁵⁹ Se agradece especialmente al Profesor Manuel Cortés Cortés por señalar la carencia previa de este trabajo en la profundidad con la cual se trata la diferenciación reportaje / documental. A pesar del desacuerdo existente entre su postura y la que aquí se defiende - y de la cual este apartado es un reflejo -, se espera que sea útil al lector para formar su propia opinión o profundizar en el tema y contribuir con nuevas ideas a la construcción del quehacer documental.

Es sólo a través del rigor científico que el Documental logra su carácter de *documento*, es decir, como ya se mencionó anteriormente, materiales u otros objetos con **carácter probatorio o de justificación de la realidad**.

Cabe mencionar aquí lo dicho por Carlos Mendoza al respecto:

(...)¿Podemos hablar de una “verdad documentalista”, del mismo modo que se alude a la verdad jurídica, a la verdad científica, o a la verdad histórica? Probablemente sí, a condición de que esas verdades puedan resistir una suerte de verificación experimental, la corroboración rigurosa del dato, por los caminos de otras disciplinas ajenos a los del cine documental⁶⁰.

¿Se encuentra, entre esos *otros caminos*, el método científico? El saber científico se caracteriza en las ciencias sociales por dos atributos⁶¹: el carácter crítico que reconoce la intersubjetividad del sujeto y objeto de conocimiento (el ser humano) y el carácter dialéctico de su producción, pues es resultado de la construcción y reconstrucción de la realidad social. Asimismo, certifica el conocimiento a través de métodos y procedimientos⁶².

El método es la manera en la que se obtiene el conocimiento, y se adapta de acuerdo al objeto de estudio. Compuesto de los procesos y operaciones a través de las cuales se comprueba la consistencia de la hipótesis y teorías formuladas para explicar el comportamiento del objeto o fenómeno de estudio⁶³.

Con estos elementos se reafirma que, en efecto, el método científico es compatible con los objetivos del Documental tal y como se esbozaron en la definición desarrollada en apartados anteriores. Para problematizar hechos sociales se requiere investigarlos y para ello se requiere un método.

En dicho método se encuentra el diseño de una investigación. No es objetivo de este trabajo explicar a profundidad cómo diseñar un protocolo de investigación pues existe bibliografía especializada y reconocida sobre el tema, por lo cual se señalarán únicamente los elementos de dicho proceso⁶⁴:

- Selección y delimitación del tema.
- Delimitación de objetivos (generales y específicos).
- Justificación – la razón por la cual se investiga -.

⁶⁰ Mendoza, Carlos. La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México, 2008. P. 197.

⁶¹ Peña Serret, Daniel. *Nociones básicas de Metodología de las Ciencias Sociales*.. Universidad Latinoamericana. México, 2003. Pp. 2-3.

⁶² *Ibid dem.*

⁶³ *Ibid dem*

⁶⁴ Peña Serret, Daniel. *Metodología: Proyecto de investigación*. Universidad Latinoamericana. México. 2003. Pp. 20-21

- Delimitación espacio-temporal.
- Planteamiento – formulación del problema, sus elementos, explicación -.
- Marco teórico – hipótesis, variables, selección de técnicas de investigación y fundamentos teóricos -.
- Cronograma de trabajo.
- Bibliografía consultada.

A lo largo del proceso, el documentalista selecciona teorías que mejor expliquen el objeto del documental. El rigor del documental recaería en la selección de las teorías y fuentes, en la sistematización de la información y en el análisis sistémico de la realidad. Este análisis o procedimiento sistémico no es más que la integración de contenidos de diversas áreas de conocimiento por medio de una metodología unificada de conceptualización o investigación⁶⁵.

De acuerdo con esta postura, al ser el Documental una actividad comunicativa, comparte con las Ciencias de la Comunicación la obligatoriedad del método científico de las ciencias sociales para validar su discurso.

En resumen, para los defensores del rigor científico como rasgo esencial del Documental, éste:

- Investiga y analiza la realidad mediante el método científico.
- Basa su credibilidad en el rigor de las teorías utilizadas para explicar el tema del documental.
- Dicho rigor y respaldo científico le otorgan un carácter *probatorio*, el cual se encuentra ausente en el reportaje y en general de todos los géneros de no ficción.

De tal forma, si bien desde otras disciplinas – principalmente el cine - se caracteriza al Documental por las cualidades estéticas y narrativas o la innovación en la forma de exponer los temas, el género sólo debe considerarse tal en tanto cumpla su función de documentar científicamente el fenómeno abordado.

No se pone a discusión la validez y solidez que el Documental puede recibir al apearse a los protocolos de investigación científica. Aunque, nuevamente, es pertinente citar a Carlos Mendoza a este respecto

(...) la conexión que se puede establecer entre cine documental, historia y ciencia, en razón a la transversalidad característica del primero, permite establecer que el documentalista puede acudir a la validez de la verificación experimental como parte del método para cerciorarse de la “objetividad del dato” (...) de la información que incluya en sus filmes, lo que no significa que ese esfuerzo de rigor dote a su trabajo de validez universal y le

⁶⁵ *Ibid dem*

*permita alcanzar la verdad absoluta, así le permita aspirar a construir verdades parciales que pueden ser verificadas.*⁶⁶

El desacuerdo deriva del hecho de considerar que el fin, o cualidad intrínseca, del Documental sea volverse un documento probatorio. Y es que, ¿desde qué punto de vista se puede considerar si un documental es probatorio de cualquier cosa? ¿legal, técnico, administrativo, histórico, científico? Si es lo último, ¿desde qué teoría o disciplina?

Aún cuando la elección de la teoría científica parezca obvia de acuerdo con el tema, ¿el Documental es probatorio de cualquier cosa para la ciencia misma? ¿Son los documentales de Jacques Cousteau probatorios de algo dentro de la biología marina? ¿Es ese su objetivo, o es el de divulgar la belleza y diversidad de las especies marinas para hacer entender la importancia de su conservación, algo más apegado a la persuasión?

Asimismo, ¿es *La Hora de los Hornos* menos documental que la obra de Jacques Cousteau? ¿No puede considerársele documento probatorio de la militancia de una época, aún cuando en su desarrollo no se haga referencia alguna al materialismo histórico y su método, o no se consulten especialistas del mismo para explicar el subdesarrollo argentino?

Otro punto de desacuerdo es el hecho de considerar el fundamento científico como rasgo exclusivo del Documental. Y es que los reportajes también pueden recurrir al planteamiento de investigación de las ciencias sociales, reflejado en el *periodismo de investigación* y el *periodismo de precisión*, este último reconocido con premios como el *Philip Meyer Journalism Award*.

Es el mismo Meyer quien afirma⁶⁷:

Los datos brutos nunca bastan por sí mismos. Para que sean útiles e inteligibles, deben ser procesados, conceptualizados, integrados a algún tipo de esquema que ayude a su interpretación y comprensibilidad. Un modelo formal describe las partes de un proceso, sea natural o de creación humana, para permitir el extraer conclusiones de dicha abstracción para ser observadas, comprobadas, mediante experimentación.

Para Meyer, los periodistas, como los científicos, deben comprobar la realidad, examinando teorías existentes, calibrando consecuencias, desarrollando hipótesis las cuales pueden ser comprobadas científicamente y conectadas a las pruebas⁶⁸.

Asimismo, el periodismo de precisión⁶⁹:

⁶⁶ Mendoza, Carlos. *Op. Cit.* P. 193.

⁶⁷ Meyer, Philip. *Periodismo de precisión: Nuevas fronteras para la investigación periodística.* P. 33-34.

⁶⁸ Meyer, Philip. *Op. Cit.* P. 43.

⁶⁹ Dader, José Luis. *Periodismo de precisión*, vía socioinformática de descubrir noticias. España. Editorial Síntesis. P. 22.

Se basa en, desarrolla e interpreta datos empíricos, recolectados, relacionados y verificados mediante métodos científicos.

El periodismo de investigación, por su parte, se distingue⁷⁰ por:

- 1) Ser producto de la iniciativa del periodista (no de informaciones elaboradas por terceros).
- 2) Referirse a temas importantes para la comunidad.
- 3) Esos temas deben querer ser mantenidos en secreto por personas o instituciones.
- 4) Diversidad de fuentes no oficiales.
- 5) Actividad periodística en profundidad.
- 6) Uso de procedimientos de otras profesiones o **ciencias sociales**, como la sociología, la psicología, etc.
- 7) No hay lugar para el error: comprobación exhaustiva de cada dato.

El reportaje, entonces, también puede sustentarse en la investigación científica para explicar sus temas, con lo cual la base del argumento de que el Documental es tal sólo por su apego al método científico se tambalea. En todo caso, si esa es la condición *sine qua non* algo tiene carácter probatorio (de documento), el reportaje también puede serlo.

Quizás se esté ante una cuestión similar a la de periodismo / literatura, en la cual uno y otro pueden ser distinguidos ya sea por el propósito, las técnicas, etcétera. Sin embargo, existen ejemplos en los cuales los límites entre uno y otro se difuminan y pueden caer en ambas categorías.

En el caso de la distinción reportaje / Documental, como ya se mencionó en el apartado dedicado a construir la definición, el Documental puede ser definido como tal por uno o varios factores (el emisor, la audiencia, el canal, el marco institucional, el contexto histórico, etcétera).

No es pequeño el problema aquí planteado, y sería arrogante pretender zanjar la polémica en este trabajo. Bástese con decir que el enfoque aquí planteado es el de considerar al Documental un discurso basado en la retórica y la narratividad - expresadas en el montaje - con muchas similitudes al reportaje y que, en un momento dado, la única forma de diferenciar uno del otro es el medio de emisión o la audiencia misma. Cierto: un reportaje puede tener un excelente montaje, pero también un planteamiento científico.

⁷⁰ Caminos Marcet, José María. *Periodismo de investigación. Teoría y Práctica*. España. Editorial Síntesis. 1997. Pp. 20-25

Sin duda, el tema reportaje *versus* Documental es digno de una investigación por sí mismo, y ojalá este pequeño apartado pueda motivar a algún lector a trabajar sobre él y así, en su momento, abonar elementos que enriquezcan el debate - o lo resuelvan -.

Una vez planteados la definición y rasgos del Documental, es necesario ahondar en sus herramientas de persuasión/argumentación y narración, claves para provocar la reflexión en la audiencia. Tal será el tema del siguiente capítulo.

	Documental	Video educativo/ de capacitación	Video corporativo	Reality show	Formatos publicitarios (Infomerciales, documerciales, videos de relaciones públicas)	Reportaje audiovisual
Objetivo	Plantear una problemática social, proponer una solución a la misma o incitar a la reflexión.	Adquisición de una habilidad.	Resolver problemas o situaciones incidentes en el desempeño/ productividad de una empresa.	Entretener.	Vender un producto.	Plantear una problemática social, proponer una solución a la misma o incitar a la reflexión.
Elementos	Hechos comprobables por terceros, actores sociales sobre los cuales no tiene control.	Hechos comprobables por terceros.	Hechos comprobables por terceros.	Hechos y actores sociales controlados.	Hechos comprobables por terceros en situaciones controladas y favorables.	Hechos comprobables por terceros, actores sociales sobre los cuales no tiene control.
Técnicas predominantes	Narración, argumentación (retórica), investigación científica.	Narración, ejercicios pedagógicos/ de aprendizaje, investigación.	Narración, argumentación (retórica), estadística.	Narración.	Estudios de mercado, argumentación (retórica), técnicas psicológicas (impacto a las emociones sobre el intelecto).	Narración, argumentación (retórica), investigación científica.
Medio de transmisión	Video, cine.	Video.	Video.	Televisión.	Televisión, video, cine.	Televisión.

CAPÍTULO 2

Reconstruyendo la realidad: La narrativa y persuasión en el Documental

El Documental presenta hechos, los cuales interpreta, problematiza y fija una postura al respecto, tratando de convencer sobre su validez, deseabilidad o *realismo*.

Estamos hablando de una doble función: exposición y persuasión. El documentalista necesita contextualizar a un receptor en el tema/problemática a tratar para entonces proporcionar argumentos que respalden o rechacen una postura.

Los hechos, por supuesto, deben ser expuestos de una forma interesante, ordenados dentro de una lógica determinada por los objetivos y el tipo de público del documental⁷¹. Los argumentos, a su vez, deben ser convincentes por sí mismos, apoyados en la forma en la cual los hechos son mostrados ante la cámara.

Así vistas, la retórica y la narrativa se erigen como las principales herramientas del documentalista al estructurar su discurso audiovisual. En este capítulo se analizarán estas herramientas y su conversión al lenguaje audiovisual a través del cual el documentalista se expresa.

La primera parte versará sobre la narrativa, sus elementos, su estructura y sus limitaciones en el caso particular del Documental como género de no ficción.

La segunda parte estará centrada en la retórica, sus figuras y aplicaciones.

2.1 La narrativa del Documental

2.1.1 Narrativa, Narración y Relato

Recordemos que el Documental toma hechos comprobables por terceros, fuera de su control, extraídos del entorno. No es “la realidad”, la cual es imposible de reproducir sin interferencias de quien la re-presenta. Se trata de una *narración* de hechos, una reconstrucción de los mismos.

Antes de continuar, es necesario diferenciar la *narrativa* de la *narración* y sus elementos.

Paul Cobley⁷² define a la narrativa como una *forma de representación a través de signos que muestra o cuenta eventos y el modo de selección de los mismos a través del cual toman lugar*.

El teórico justifica su consideración de *representación a través de signos* al afirmar que estos establecen una relación entre cosas, lo cual se manifiesta **cuando las secuencias de**

⁷¹ Feldman, Simon. *Guión argumental, Guión documental*. Pp. 29-36.

⁷² *Narrative. The new critical idiom*. Pp. 3 – 5.

eventos – la ilación de los mismos – **generan significado**, o mejor dicho, le son atribuidos significados por el ser humano.

La narrativa se diferencia de otras formas de representación⁷³, como la escultura, la fotografía y la música, en que la **narrativa implica movimiento de un punto o suceso inicial a uno final**. Esto no quiere decir que otras formas de representación *no puedan* contar *algo*, sino que *sólo* lo hacen en medida que hacen alusión a una serie de eventos con un principio y un final.

El término *narración* refiere a la **concreción material de la narrativa, al acto de narrar**, representar coherentemente una **secuencia de acontecimientos** reales o supuestos⁷⁴, una **cadena coherente de acontecimientos** regida por las leyes de la sucesividad (sic) y causalidad, dotada de un significado unitario⁷⁵.

La narración, a diferencia de la descripción, **no representa acontecimientos/objetos en un punto temporal simultáneo y fijo. No obstante, la descripción es parte esencial de la misma.**

La **narración** por su parte, en tanto acto discursivo, puede dividirse en plano de la expresión y plano del contenido. En el plano de la expresión se ubica el **relato/discurso** y en el plano del contenido se encuentra la **historia/fábula**⁷⁶.

La **historia** son los acontecimientos y personajes sobre los cuales se habla⁷⁷, una secuencia completa de acciones que se desarrolla en un tiempo pasado respecto al tiempo de la narración⁷⁸.

El **relato** es el discurso o **enunciación de la historia** entendida como *la estructuración de la misma*. Es decir, el orden de los hechos, el momento y duración de la participación de los personajes en la narración total, el punto de vista a partir del cual se cuentan los acontecimientos y acciones, etc.

El Documental es *una narración*, un acto discursivo en el que se representan acontecimientos /hechos (historia) en una estructura determinada (relato).

La historia, los hechos presentados, se subordinan al relato, aunque ambos no existen en abstracto: para que haya relato debe haber historia y viceversa.

⁷³ Ibid dem

⁷⁴ Villanueva, Darío. *Comentario de textos narrativos*. Pp. 181 – 120.

⁷⁵ Ibid dem.

⁷⁶ Zunzunegui Díez, Santos. *Pensar la imagen*. 181 – 192.

⁷⁷ Ibid dem

⁷⁸ León, Bienvenido. *Quien cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción. El narrador en el relato documental*. Pp. 119-148.

De acuerdo a Bienvenido León⁷⁹, el Documental cuenta con 2 categorías de enunciados (formas de enunciación, de *narrar*):

Temáticas.- La **información es presentada dentro de una lógica secuencial y a través de un hilo conductor, una argumentación** sobre un asunto determinado distribuida en 3 etapas: Introducción, Desarrollo y Conclusión.

Narración de una historia: El **relato se desarrolla alrededor de un conflicto** y su relación como en los relatos de ficción: **se identifican a uno o más protagonistas que buscan conseguir un objetivo, enfrentándose a un conflicto, cuya resolución coincide con el final del enunciado.**



Los dos modelos de Documental: el documental basado fundamentalmente en la narración de un conflicto o una argumentación. A la izquierda, introducción al documental La Marche de L'Empereur, el cual lleva al extremo el modelo habitual de documentales sobre la naturaleza; a la derecha, fragmento de Bowling for Columbine, cuya argumentación gira en torno a la cultura del miedo y las armas en Estados Unidos.

Por el momento nos concentraremos en el documental del segundo tipo, aquel en el cual la estructuración de los hechos busca presentar un conflicto en los acontecimientos a través de un relato.

2.1.2 Elementos del relato

¿Con qué elementos contamos para armar el relato, además de la historia⁸⁰?

⁷⁹ *Ibid dem.*

⁸⁰ Los elementos a continuación revisados provienen de la teoría literaria del relato, principalmente. El concepto de *historia* y los descritos en este apartado deben ser matizados al aplicarlos al documental. Esto se revisará en el apartado *Diferencias entre el relato de ficción y el documental*.

Paul Cobley⁸¹ considera como los elementos fundamentales del relato al espacio y el tiempo. Gérard Genette⁸², a su vez, enlista los siguientes elementos como los articuladores entre historia y relato:

Voz.- Huellas del narrador dentro del relato (su grado de intervención en el mismo).

Tiempo.- Duración, orden y frecuencia de la historia.

Modo.- La perspectiva o punto de vista de la narración (desde la cual se conocen los hechos).

Santos Zunzunegui denomina **focalización y punto de vista**⁸³ a los conceptos de **voz y modo**, respectivamente, siendo la focalización referida únicamente a la relación entre narrador y relato.

Los conceptos de Genette y Zunzunegui tratan de enmarcar el campo de acción del *narrador*.

Con base en lo anterior, se puede afirmar que el relato se estructura a través de:

- Tiempo
- Espacio
- Narrador

Revisemos ahora cada uno de estos elementos y sus variables.

Tiempo

El Tiempo es la dimensión cronológica de la narración, perteneciente al orden/secuencia y duración de los hechos representados, la cual puede ser subjetiva u objetiva, correspondiendo a la primera al modo en el cual es percibido el tiempo por las personas y la segunda al orden en el cual los hechos ocurren⁸⁴.

Santos Zunzunegui⁸⁵ amplía este concepto distinguiendo entre **tiempo del relato y tiempo de la diégesis**, refiriendo el primero a la **duración del lapso en el cual se narran los hechos y el segundo al tiempo en el cual los hechos ocurrieron efectivamente**.

Esto es de suma importancia ya que el documentalista puede decidir qué duración darle a cada escena o parte de los acontecimientos, así como su velocidad para dar mayor énfasis sobre un punto que favorezca su punto de vista o lo demuestre.

⁸¹ *Op- Cit.*

⁸² Barthes, Roland et al. *Op. Cit.*

⁸³ Zunzunegui Díez, Santos. *Op. Cit.*

⁸⁴ Cobley, Paul. *Op. Cit.*

⁸⁵ *Ibid. dem*

Sentadas estas bases, el documentalista puede manipular el tiempo de su relato en 4 formas, directamente incidentes en los hechos: el orden, la duración, la frecuencia y el tiempo gramatical⁸⁶, cada una con sus propias técnicas.

El orden

Los hechos y su sucesión temporal no necesariamente tienen que ser presentados en el orden cronológico de su existencia. Para ello se utilizan las anacronías, las cuales son de 2 tipos: las que muestran hechos anteriores y las que muestran hechos posteriores a un punto determinado del relato.

El documentalista puede alterar el orden de la forma que mejor le parezca conveniente para sus objetivos, siempre y cuando aclare el orden original de los hechos para evitar crear falsas impresiones en la cronología⁸⁷.

El orden de presentación de hechos/acciones en un relato no se limita a encadenar. La sucesión temporal de hechos puede establecer diferentes relaciones a través de las siguientes operaciones⁸⁸:

Encadenamiento.- La yuxtaposición de eventos indica consecución de una historia general.

Intercalación.- La yuxtaposición de eventos busca englobar un evento o historia dentro de otro evento mayor (como en el relato de *Las mil y una noches*).

Alternancia.- La narración simultánea de 2 historias, para hacer avanzar ambas.

Estas últimas opciones referentes a la manipulación del orden dependen totalmente del montaje/edición en el caso del audiovisual.

⁸⁶ Zunzunegui Díez, Santos. *Op. Cit.*

⁸⁷ Curran Bernard, Sheila. *Documentary Storytelling*. Pp. 54.

⁸⁸ Barthes, Roland, et al. *Op. Cit.* Pp. 186 – 187.



Ejemplo de alternancia en The Corporation. Mediante el montaje y la narración se presentan como simultáneos la reunión de dirigentes económicos en la Cumbre de las Américas con los disturbios en las calles.

La duración

Los hechos pueden mostrarse en su duración original o en un tiempo menor o mayor, ocupando menor o mayor tiempo del relato total.

De tal forma, los hechos pueden ser presentados como sumarios (exposición breve), aceleramientos (menor duración de los hechos, mostrados a mayor velocidad), omitiendo parte de los mismos considerados poco importantes o relevantes (elipsis) o haciéndolos más largos de lo que originalmente eran, incluso pausándolos (mediante técnicas como el *slow motion* y el *frame stop*⁸⁹).



Ejemplos de aceleración en el documental En El Hoyo. En el primer caso, se muestra de forma breve la cantidad de automóviles que circula en un periodo, y en el segundo se abrevia la colocación de una parte de un segundo piso acelerando la acción.

⁸⁹ El *slow motion* consiste en reducir la velocidad de los hechos mientras el *frame stop* los congela completamente.

Frecuencia

La frecuencia de los hechos se refiere a la forma en la cual acaecen los eventos en el relato, dándose de las siguientes maneras⁹⁰:

Singularidad.- Cuando los hechos se presentan una sola ocasión en el relato o varias veces pero de forma única (singularidad múltiple).

Repetición.- Son varias manifestaciones de un mismo momento.

Iteración.- Implica una sola presentación narrativa de varios momentos de la historia (de un conjunto de actividades idénticas realizadas por el sujeto).



Ejemplo de singularidad en War Photographer: se muestran en primer lugar las fotografías sobre la pared y segundos después se muestran las mismas fotografías a pantalla completa.

Tiempo gramatical

Este término se refiere específicamente al tiempo verbal en el cual el relato es presentado (pasado, presente, futuro). Zunzunegui⁹¹ menciona al respecto que la imagen carece de indicadores gramaticales como la novela para aclarar si los hechos se desarrollan en pasado, presente o futuro, recurriendo al término de *dispositivos semánticos* (montaje, voces en off, etc.).

⁹⁰ Zunzunegui Díez, Santos. *Op. Cit.*

⁹¹ *Op. Cit.*

Espacio

Todo relato debe mostrar un espacio físico donde las acciones tienen lugar. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, en el Documental este espacio no es construido *ex profeso* - a menos que sea una dramatización y aclarada como tal -, sino es el lugar donde los eventos a mostrar acaecieron o tuvieron lugar independientemente de la intromisión del documentalista.



Ejemplos de presentación del lugar del fenómeno sobre el cual versa el documental. Arriba, la presentación de la Antártida como lugar donde se lleva a cabo el ritual de apareamiento de los pingüinos emperador en La Marche de L'Empereur. Las fotos inferiores presentan la escena introductoria de Estados Unidos como el lugar donde ocurre la masacre de Columbine en Bowling For Columbine.

Narrador

El narrador es el **sujeto de enunciación del discurso dentro del universo del relato**⁹², cuya *voz* describe el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes y las acciones (elementos de la historia)⁹³. Su interlocutor es el narratario, el receptor de la enunciación dentro de la obra.

No se debe confundir al narrador con el *emisor* ni al narratorio con el *receptor* del relato. Tanto emisor como receptor son los sujetos *extradiegticos*, es decir, fuera del universo del relato, los sujetos materiales.

El narrador tiene además las siguientes cualidades:

Voz/Focalización

Cabe hacer una aclaración para estos dos conceptos. *No definen lo mismo*, pero ambos refieren al tipo de participación del narrador en el relato.

Voz.- Grado de intervención visible del narrador en el relato.

Focalización.- Referida la cantidad de información ostentada por el narrador respecto a los hechos y dada a conocer por él en comparación a la información en manos de sus personajes (no confundir con punto de vista).



Ejemplo de voz en Bowling for Columbine, a través de la intervención directa de Michael Moore en el relato del documental.

⁹² Manual de Técnicas Narrativas. Pp. 19 - 37

⁹³ Villanueva, Darío. *Comentario de textos narrativos*. Pp. 181-201.

Modo/Punto de vista

La relación entre narrador y los hechos del relato, cómo el sujeto de enunciación del relato proporciona la información sobre los hechos y acontecimientos del mismo y la forma en que apela a su receptor definen el modo o punto de vista⁹⁴.

Estas cualidades permiten hacer una clasificación del narrador en distintos niveles:

*A nivel narrativo*⁹⁵

Narrador intradiegético/homodiegético.- El narrador pertenece al universo del relato, siendo uno de los personajes (principal o no).

Narrador extradiegético/heterodiegético.- El narrador se encuentra fuera del universo del relato, no participa de los hechos presentados. Un narrador de este tipo puede ser un narrador principal o delegado (contar sólo una parte de la historia)⁹⁶.



Ejemplos de narrador extra e intradiegético en el documental. A la izquierda, imágenes de los disturbios causados durante la Cumbre de las Américas, en el cual el narrador de The Corporation no participa. A la derecha, el narrador intradiegético de En El Hoyo, donde se delega a uno de los actores sociales la narración de un suceso.

A nivel de persona gramatical (Modo/Punto de Vista)

El modo en el cual el narrador se relaciona con los hechos.

⁹⁴ Genette, Gerard, *Op. Cit.* y *Manuel de Técnicas Narrativas*, Pp. 35.

⁹⁵ Zunzunegui, Santos, *Op. Cit.*; León, Bienvenido, *Op. Cit.*

⁹⁶ León, Bienvenido. *Op. Cit.* Pp. 124

Tercera persona

El narrador es ajeno a la realidad de los personajes y por lo tanto, no participa en las acciones, sólo organiza y emite la enunciación/ relato.

Puede ser omnipresente (no se identifica con ninguno de los personajes, es superior a ellos), *avec* (es ajeno a los personajes pero adopta la posición de uno o varios de ellos durante el relato)

Falsa tercera persona.- La narración es en tercera persona pero con apego absoluto a la perspectiva de un solo personaje mimetizado por el narrador. Se comunica una versión particular de los hechos como objetivos y válidos



El narrador en el documental The Corporation es un ejemplo de tercera persona dado que sólo se encarga de hilar y organizar el relato/argumentación.

Primera persona

El papel de narrador es desempeñado por uno de los personajes, el protagonista. Tiene las siguientes modalidades:

Narrador evolutivo.- El autor hace coincidir por principio el tiempo de la historia más o menos simultáneamente al momento en que la vive. A la vez que se transforma como personaje se transforma como narrador.

Narrador estático.- El autor adjudica una formación y opinión definitivas a lo largo del texto. En retrospectiva, se cuenta algo ya vivido para afirmar una opinión inicial reforzada por los hechos.

Primera persona morfológica.- El relato es en primera persona, pero no corresponde a ningún personaje. Oculta una tercera persona en una primera persona. Reconoce algo e incluso reconoce su ignorancia.



Ejemplo de narrador en primera persona en War Photographer, donde a través de un punto de vista subjetivo se muestra la acción.

Segunda persona

El protagonista es referido como “tú” al cual se habla, describe y observa. Tiene las siguientes modalidades:

2a. Persona aparente.- El narrador no simula al lector que los acontecimientos que percibe son acontecimientos en sí, sino que lo interpela directamente, rompiendo la ilusión de relato. Se revela al personaje narrador como relator.

2a. Persona plena.- El narrador ya no evidencia su realidad de primera persona y crea el circuito de segunda persona con el narratorio (que es el personaje). Se interpela directamente al personaje mediante un narrador sin realidad personal que lo observa, estudia e interroga.



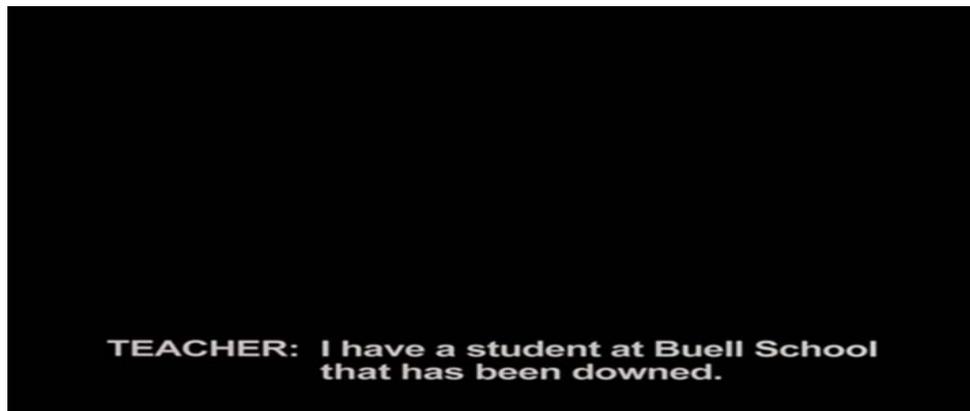
Narrador en segunda persona en Bowling for Columbine. Michael Moore constantemente se relaciona con los actores sociales mostrados.

Zunzunegui⁹⁷ traslada esta clasificación del relato literario y la adapta al audiovisual al utilizar los conceptos de *ocularización* y *auricularización*, refiriéndose el primero a la

⁹⁷ *Op. Cit.* Pp. 188 – 190.

caracterización de la relación existente entre la cámara y lo que se supone ve el personaje, mientras el segundo indica la relación de la información auditiva y los personajes de la historia.

Así, existen una ocularización y auricularización cero (equivalente a la tercera persona), interna secundaria (equivalente a la segunda persona) e interna primaria (equivalente a la primera persona).



Ejemplo de auricularización cero en Bowling for Columbine cuando se muestra la grabación de una llamada al 911 de una profesora que reporta una llamada de auxilio por un ataque con arma de fuego de un estudiante.

Por nivel de focalización

De acuerdo al conocimiento del narrador en relación a sus personajes, el narrador puede ser:

Focalización cero o variable.- Equivalente al narrador omnisciente.

Focalización interna.- La información se restringe al punto de vista de un personaje, de forma interna (con sus pensamientos).

Focalización externa.- La información se obtiene de observar a los personajes desde fuera (su comportamiento).

Un asunto que no es menor concerniente al uso de los diferentes narradores tiene que ver con la *objetividad* y la *credibilidad/verosimilitud* del relato. No de poca relevancia en el Documental.

La sensación de objetividad, de acuerdo con José Bienvenido León⁹⁸, va en función de la información con la que cuenta el narrador (*focalización*, de acuerdo con los elementos planteados arriba) respecto al personaje (mayor, igual o menor). Se debe ponderar el tipo de

⁹⁸ *Op. Cit.* Pp. 134 – 136.

narrador a emplear en el documental que sea más útil para lograr la sensación deseada sobre el espectador, ya sea la de un juicio imparcial o de una franca opinión personal.

Respecto a la verosimilitud, Bienvenido León la adjudica principalmente a la reputación o competencia sobre el tema de quien emite el argumento, los cambios de narrador (de extra a intradieético o de algún otro tipo) y la **relación entre narrador y narratario**.

Esta relación puede ilustrarse con las funciones comunicativas de Jakobson y son esencialmente la forma en la cual el narrador apela al narratario⁹⁹:

Función expresiva.- El narrador emite su opinión en primera persona.

Conativa.- Se apela al narratario como segunda persona a la cual se trata de convencer.

Expresiva - Conativa.- Expresa una oposición del narrador respecto a una postura o argumento posible del narratario (*yo me opongo a que tú no quieras saber...*).

Fática.- El narrador busca confirmar la comunicación con el narratario, haciéndole saber que es *él* a quien va dirigida la narración.

Bienvenido León no incluye la función metalingüística dentro de la relación narrador – narratario, lo cual implicaría la cosificación del relato (documental), haciendo evidente su naturaleza. No obstante, la *2a persona aparente* y el *documental autorreflexivo* de Rabiger - ilustrado en el capítulo anterior¹⁰⁰ - permiten considerar esa opción como existente.

La relevancia de dominar los elementos que estructuran el relato y sus tipologías respectivas radica en conocer las opciones con las que se cuentan en los diferentes niveles del relato para conformar el documental y cuál será el tratamiento dado al tema/hecho expuesto. Dicha elección va de la mano con aquello que se busque demostrar/convencer – de nuevo: argumentación y narración son indivisibles -.

La pregunta pendiente es sobre la forma en las cuales se puede estructurar el relato, o los elementos unificadores en el caso específico del audiovisual.

2.1.3 Estructuración del relato

Los elementos revisados en el apartado anterior se articulan a través de unidades de acción sonora y visual en 3 niveles:

⁹⁹ *Ibi dem*

¹⁰⁰ *Vid Supra*

- Lo mostrado delante de la cámara
- El encuadre
- El montaje

A partir de estos niveles, las unidades a través de los cuales se articula el relato documental son¹⁰¹:

1) Toma/Plano.- Presentación de una imagen, sea estática o en movimiento.

La yuxtaposición de las tomas puede crear contrastes o crear giros en la historia¹⁰², sea a nivel simbólico o de la historia. En otras palabras, un cambio de valores de un estado de las cosas a otro (p.e., iniciar una secuencia con imágenes del campo o selva para enseguida mostrar fábricas o ciudades, contrastando la naturaleza con la civilización).

2) Escena.- Acciones realizadas en una ubicación y un mismo periodo de tiempo. También requieren de un principio, desarrollo y final.

3) Secuencia.- Grupo de tomas o escenas que presentan, de forma más o menos continua, una historia o evento relacionado con la historia principal. A diferencia de la escena, la secuencia no es punto de coincidencia, al menos en principio, del tiempo fílmico/del relato y el tiempo diegético, y abarca una acción compleja¹⁰³.

4) Acto.- Son escenas o secuencias que llevan a giros de la historia originados directamente de la historia principal y que dan pie a otras secuencias.

De acuerdo con Doc Comparato¹⁰⁴:

La estructura es la fragmentación de la historia en momentos, en situaciones que más adelante se irán convirtiendo en escenas.

Así, existen 2 tipos de estructura para el relato:

- a. Macroestructura
- b. Microestructura

La macroestructura es la **estructura general del relato total**, mientras la microestructura hace referencia al trabajo de **estructuración de cada escena del relato**.

¹⁰¹ Curran Bernard, Sheila. *Documentary Storytelling*. Pp. 41 – 62.

¹⁰² *Turning points*

¹⁰³ Christian Metz. *Análisis estructural del relato*.

¹⁰⁴ *Cómo escribir el guión para cine y TV*.

La estructuración del relato

El paradigma ternario

Es la división del relato en 3 actos: exposición, clímax, resolución/desenlace, aunque el nombre de las etapas varía de acuerdo con el autor.

Field:

- Introducción (*set up*)
- Desarrollo
- Conclusión

Nash - Oakey:

- Exposición de los datos del problema
- Conflicto
- Resolución

Exposición/Introducción

En este paso se exponen los diferentes elementos y puntos de partida de la historia. Eugene Vale¹⁰⁵ caracteriza a la exposición como la etapa en la cual hay concentración más fuerte de información y requiere mayor habilidad de exposición.

La exposición consiste en *presentar la información que contextualice la historia: qué, quién, cuándo, cómo y por qué. En esta etapa se dan todos los elementos para entender la historia y permitirle a la audiencia compenetrarse con ella.*¹⁰⁶ La exposición no debe estar sobrecargada (presentar todos los datos en el principio) ni ser únicamente a través de la voz, puede recurrirse a imágenes, entrevistas, tomas de establecimiento, animaciones, etc. Si es muy detallada se cae en el didactismo o si los datos son escasos se corre el riesgo de perder la atención de la audiencia.

El reto de la exposición es provocar que la audiencia quiera conocer la historia, hacerla interesante. Algunos errores frecuentes en la exposición consisten en ser lenta, exhaustiva u oscura (a menos que sea condición para un misterio).

Clímax

Es el punto en que los conflictos alcanzan su punto culminante.

Desenlace

Consiste en la resolución o respuesta a los conflictos/enigmas expuestos a lo largo del relato. Es la vuelta a la normalidad o seguimiento de la anormalidad.

¹⁰⁵ *Técnicas de guión para cine y televisión*

¹⁰⁶ Curran Bernard Sheila. *Op. Cit.*

Toda historia necesita, pues, hilar un punto inicial y un punto final, pero el trayecto debe tener movimiento de forma que incite el interés del espectador. ¿Pero hasta dónde llega la licencia del documentalista para incluir elementos – intra o extradiegéticos – y estructurar el relato para provocar una reacción u otra?

2.1.4 Diferencias entre el relato de ficción y el Documental

Hasta ahora, se han revisado elementos pertenecientes a la naturaleza significativa del Documental (el relato), ¿pero qué sucede con el plano de la historia?

Estructuralmente, la ficción y el Documental no se diferencian. Ambos son una narración con una estructura y un contenido (relato/historia). Recordando la definición esbozada en el primer capítulo, **el Documental parte de hechos comprobables por terceras personas, sin tener control alguno ni sobre quienes realizan las acciones, ni sobre las acciones ni las circunstancias en las que ellas se desenvuelven.**

La ficción, por el contrario, posee el control sobre el contenido de su relato: personajes, acciones, objetivos, momentos, duración, etc. En tanto creados, estos elementos son manipulados y modificados de forma que mejor beneficie el **drama, el conflicto.**

El documentalista no puede afirmar, ni siquiera sugerir, el carácter de los actores sociales del problema que expone, al menos que esas aseveraciones estén basadas en acciones o elementos visibles, exteriorizados. No debe modificar el orden de los acontecimientos sin notificarlo al espectador.

El documentalista es libre de estructurar la historia como mejor acomode a su punto de vista – recordar que el Documental es un discurso -. Pero debe hacerlo con material ajeno a él. Esto no impide la ausencia de conflicto en una narración documental¹⁰⁷.

La pregunta esencial es, ¿hasta dónde un documentalista puede presentar un conflicto?

Sheila Curran¹⁰⁸ considera necesaria la introducción de elementos propios de la narración de ficción para hacer interesante un documental. Algunos de esos elementos son¹⁰⁹:

- Tema.- El tópico general subyacente en una historia específica.
- Arcs.- Forma en que los acontecimientos de la historia transforman a los personajes de la misma a través del aprendizaje de lecciones y sus propios deseos por alcanzar la meta. **Los arcs sólo deben presentarse si existe evidencia suficiente (comprobable) del pensamiento interior de los personajes¹¹⁰.**
- Incidente.- Es el evento que origina la historia.
- Punto de ataque.- El punto de inicio del audiovisual, del relato.

¹⁰⁷ Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling*.

¹⁰⁸ *Ibid dem*

¹⁰⁹ *Manual de técnicas narrativas*. Pp. 45 – 81.

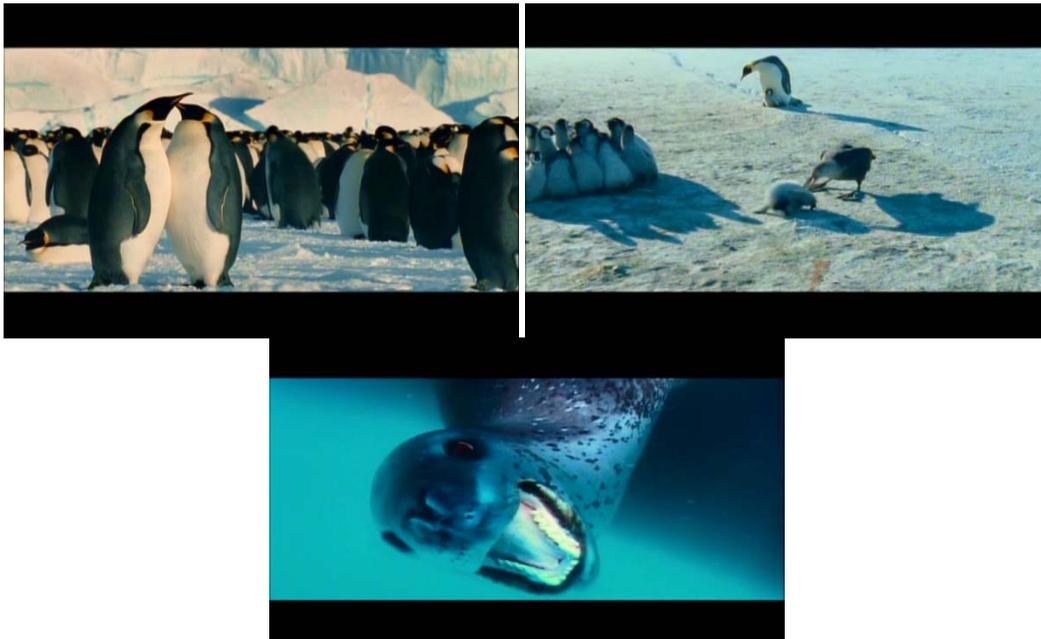
¹¹⁰ Curran Bernard, Sheila. *Op. Cit.*

- Antecedentes.- Hechos acaecidos antes del inicio de la historia principal o comienzo del relato. No es lo mismo que exposición.

Lo anterior entendido en una narración en la cual existe un conflicto entre los actores sociales del problema expuesto y fuerzas antagonistas que impiden a los primeros la consecución de un objetivo.

Si el Documental se limita a estructurar el material recabado para reducir el problema expuesto a un conflicto, el Documental deja de ser tal. El Documental puede presentar un conflicto siempre y cuando sea como refuerzo a la argumentación y sea trascendental para la explicación de un problema/hecho. El objetivo principal de la narración de ficción es la presentación de un conflicto. La del Documental, el esclarecimiento de un problema y la emisión de un punto de vista al respecto.

El reto, por tanto, es conciliar esa prioridad con una buena estructuración dramática que provoque en el espectador un interés constante y creciente hasta el final.



La Marche de L'Empereur elabora una estructura dramática completa, con protagonistas y villanos. ¿Puede llamársele documental o es una ficción montada con imágenes de la naturaleza? En todo caso, como ya se mencionó, es un recurso usual en documentales sobre la naturaleza.

2.2 La persuasión en el Documental

2.2.1. Retórica

Al hablar de persuasión se habla básicamente de retórica. El concepto de retórica ha cambiado a lo largo de la historia pero permanecen rasgos esenciales.

Así, se tiene a la retórica definida como¹¹¹:

“Un metalenguaje que tiene por objeto un discurso, un discurso que habla sobre el discurso. Su lenguaje es argumentativo y el figurado, con valor descriptivo y abstracto.”

Asimismo, la retórica consiste en un conjunto de reglas cuya finalidad es *convencer* al interlocutor¹¹². En otras palabras, *“Retórica” se refiere a aquellas técnicas, que son diseñadas y empleadas para persuadir e impresionar a la gente¹¹³, la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente¹¹⁴*. Es usada para clarificar o añadir fuerza e impacto a la oratoria mediante figuras del lenguaje, que usadas con este fin se vuelven figuras retóricas.

Sin embargo, existen quienes le atribuyen a la retórica un carácter estético. De tal forma, existe una teoría de la retórica basada en la argumentación y otra en una perspectiva estructuralista¹¹⁵.

Retórica como argumentación: Orientada al estudio de las estructuras de función argumentativa.

Retórica estructuralista: Orientada a la poética, por lo cual busca formas de trasgredir el lenguaje para producir efectos estéticos.

En otras palabras, la retórica puede atacar tanto la razón – la argumentación – y los *sentimientos* mediante la estética.

Lo anterior lo logra mediante los tropos y las ya mencionadas figuras retóricas. El *tropo* es un modo de hablar que traslada la primera significación de una palabra aislada a otra distinta para el adorno de la oración y la mejora expresiva de la palabra¹¹⁶.

La figura retórica consiste en una operación similar a la del tropo, pero aplicada a un conjunto de palabras, a las oraciones. De tal forma, puede entenderse a la figura retórica como un *conjunto de procedimientos que tienen en común ejercer intencionalmente algún*

¹¹¹ Ginarte-Welsh, Adrián. *Del Signo al discurso*. P. 68.

¹¹² Ginarte-Welsh, Adrián. *Op. Cit.* P.70

¹¹³ Gillian Dyer. *Advertising as Communication*

¹¹⁴ Aristóteles. *Retórica*.

¹¹⁵ Pujante, David. *Manual de retórica*. P. 23.

¹¹⁶ Pujante, David. *Op. Cit.* P. 235

tipo de violencia sobre la norma lingüística con una finalidad estética o persuasiva¹¹⁷ y obtener una elocución más efectiva¹¹⁸.

Las estrategias persuasivas/argumentativas de la retórica clásica poseen 3 modos¹¹⁹:

- Informar y enseñar
- Entretener y deleitar
- Apasionar y entusiasmar



Las figuras retóricas pueden ayudar a que el espectador del documental se apasione con el argumento del mismo. Arriba, en *The Corporation*, a través de la homología entre “manzana podrida” y “empresa o corporación” se busca que el espectador asuma una actitud crítica frente al papel de las empresas en la sociedad.

Desde un punto de vista lingüístico, las figuras retóricas son el mecanismo que permite el paso del nivel “propio/denotativa” del lenguaje al nivel “figurativo/connotativo”. Lo que se dice en términos figurativos puede, en teoría, expresarse en forma directa o más simple, el problema es descubrir qué pasa en la propuesta figurativa que no está expresada en la simple.

Para entender cómo funciona la retórica, Barthes propuso que las figuras retóricas se clasificaran en 2 tipos¹²⁰:

- *Metáforas*, basadas en la sustitución de una expresión por otra (metáforas, metonimias y juegos de palabras, por ejemplo).
- *Parataxes*, basadas en la relación entre los elementos en un discurso y la modificación de las relaciones “normalmente” existentes entre elementos sucesivos (elipsis, paralelismos, aliteraciones, por ejemplo).

¹¹⁷ Olmos, Miguel Ángel. *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. P. 253.

¹¹⁸ Pujante, David. *Op. Cit.* P. 236.

¹¹⁹ Romero, Ma. Victoria. *Lenguaje publicitario*. Pp. 33.

¹²⁰ Gillian Dyer. *Op. Cit.*

Existen 2 formas en las cuales una figura retórica puede afectar la operación entre el sentido connotativo y denotativo de una proposición:

La naturaleza de la operación

Las figuras retóricas pueden:

- Adicionar.- Cuando uno o más elementos son añadidos a una palabra, oración o imagen.
- Suprimir.- Cuando uno o más elementos son eliminados.

Existen dos operaciones derivadas de éstas:

- Sustitución.- Un elemento es suprimido o encubierto y reemplazado por otro.
- Intercambio.- Consiste en 2 sustituciones recíprocas. Dos elementos de una oración pueden ser permutados, por ejemplo en el refrán “Como para vivir y no vivo para comer”.



La sustitución mediante el recurso de la ironía en Bowling for Columbine. En el primer caso, se encadena el argumento de que los niños pueden introducir armas de todo tipo a la escuelas y por ende se les debe vigilar, seguido inmediatamente por imágenes de niños estadounidenses típicos. En el segundo caso, se ligan imágenes del bombardeo ordenado por Bill Clinton a Irak con declaraciones sobre el mandatario sobre su preocupación y pesar por la matanza en Columbine.

Otros autores apoyan esta afirmación aunque prefieren manejar a los 4 tipos de operación como independientes y no como derivadas unas de otras.¹²¹

La naturaleza de la relación

La relación entre el lenguaje figurativo y el “propio” puede basarse en: Identidad, Similitud, Diferencia, Oposición y Falsa similitud (como en una paradoja o ambigüedad).

Una clasificación de las figuras retóricas sería la siguiente:

Relación entre elementos	Operación Retórica			
	Adición	Supresión	Sustitución	Intercambio
Identidad	Repetición	Elipsis	Hipérbole	Inversión
Similitud				
De forma	Rima		Alusión	Hendiádis
De contenido	Símil	Circunlocución	Metáfora	Homología
Diferencia	Acumulación	Suspensión	Metonimia	Asíndeton
Oposición				
De forma	Ceugma	Dubitación	Perífrasis	Anacoluto
De contenido	Antítesis	Reticencia	Eufemismo	Quiasmo
Falsas homologías				
Ambigüedad	Antanaclasis	Tautología	Juego de palabras	Antimetábola
Paradoja	Paradoja	Preteriton	Antífrasis	Antilogía



Ejemplos de operaciones/figuras de adición y sustitución. En el primer caso, se multiplica el número de balones para ilustrar el concepto de superposición en el documental What the Bleep Do you Know? Down into the Rabbit Hole. En el segundo caso, Michael Moore recurre a la sinécdoque al mostrar en pantalla a 9 especialistas que explican el origen de la violencia con armas en Estados Unidos, tomándolos como ejemplo de la totalidad de especialistas en Estados Unidos, en Bowling for Columbine.

¹²¹ Eire López, Antonio. *La retórica de la publicidad*. P.67. “Todas las figuras retóricas pueden reducirse a 4 operaciones básicas: Adición, Permutación, Detracción y Sustitución.

Dada la gran cantidad de figuras retóricas, por razones prácticas conviene más recordar los 4 tipos de operaciones existentes a la hora de elaborar el discurso audiovisual que cada una de las figuras retóricas.

¿Son las figuras retóricas un recurso viable en el Documental, desde el punto de vista audiovisual? Si se toma en cuenta que, a diferencia de la ficción, el control sobre los acontecimientos grabados es mínimo, no siempre será factible colocar una cámara en, por ejemplo, un ángulo contrapicado, para crear una hipérbole.

A pesar de ello, la respuesta es sí: la imagen es sólo una parte de los elementos que configuran las figuras retóricas. La imagen (determinada por el movimiento de la cámara o el plano utilizado), junto con el sonido y el montaje dan forma a las figuras¹²². Debe procurarse que estos tres elementos sean utilizados en beneficio de la premisa planteada, ya sea atacando el plano emocional / estético o el racional / argumentativo.

También, cabe señalar la importancia de la investigación y la planeación. Quizás el documentalista no tenga bajo su control a los actores sociales, locaciones y hechos, pero con la investigación tendrá una idea de sus características y comportamientos lo cual permitirá preconcebir algunas figuras retóricas cuya viabilidad será determinada por la dinámica y condiciones de realización, y cuya concreción se dará en la etapa del montaje, al combinar sonido, imagen y las tomas obtenidas.

¹²² Grupo M. *Retórica general*. P. 276.



El uso de las figuras retóricas es un elemento recurrente en los documentales. Arriba a la izquierda, ejemplo de diseminación en The Corporation; arriba a la derecha, una metonimia de En el Hoyo (no se muestra un accidente sino la consecuencia del mismo); abajo, sinécdoque en War Photographer.

Esto no quiere decir que el fin último sea obtener a toda costa una figura retórica en cada toma. Estas figuras son un recurso más y sirven para recordar que todo lo que se graba y termina en pantalla significa y ese significado influye inevitablemente en el discurso.

2.2.2 Estructuración de la argumentación

El Documental muestra representaciones del mundo¹²³, hace una proposición sobre el mismo y la defiende con argumentos/pruebas a través de un discurso.

Según Aristóteles, existen 3 cuestiones a tomar en cuenta en el discurso¹²⁴:

- La base sobre la que se asientan los argumentos.
- La expresión de los argumentos.
- La disposición del discurso (su ordenamiento/puesta en escena).

El primer punto, en el caso del Documental, correspondería al trabajo de investigación fincar las bases de las cuales partirá toda la argumentación y el discurso a mostrar. No se puede hablar de lo que no se sabe, y por ello las técnicas de recopilación de información, revisadas en el siguiente capítulo, son esenciales.

¹²³ Bill Nichols. *La representación de la realidad*. Pp. 149-155

¹²⁴ Aristóteles. *Op. Cit.*

La expresión de los argumentos sería el campo de acción de las figuras retóricas. En términos visuales, entrarían en juego el montaje de los planos, ángulos y movimientos de cámara a través del cual se representan los hechos, su iluminación, ambientación sonora, velocidad de reproducción (cuadros por segundo), etc.

El tercer punto, por su parte, corresponde también al ámbito de la edición y montaje del material audiovisual recabado.

Aristóteles también señala a la proposición y al argumento como partes indispensables del discurso, pues implica exponer un tema y tratar de demostrar una postura al respecto. Por ello, divide al discurso en 3 partes:

Preámbulo.- Muestra del discurso, hacer saber al receptor de qué se tratará pues de lo contrario su desconcierto le hará perder interés o le impedirá aceptar la argumentación.

Argumentación.- La presentación de las pruebas.



Presentación de pruebas visuales en The Corporation para sostener el argumento de que la contaminación causada por las empresas incide directamente en la mutación de los organismos.

Epílogo.- Consistente en 4 partes:

- 1) Disponer al oyente favorablemente a nuestra postura.
- 2) Amplificar o atenuar dicha disposición.
- 3) Producir determinadas emociones.
- 4) Hacer un resumen de lo tratado en el discurso (recapitulación).

La naturaleza de las pruebas, a su vez, es de 3 tipos:

Factual.- El contenido de la prueba y su relación con el hecho.

Persuasiva.- La estrategia persuasiva con la cual es presentada.

Artísticas.- La fuerza de la prueba recae sobre la calidad de la construcción del discurso.

Respecto a la argumentación, al menos en el Documental¹²⁵, se basa en 2 elementos:

La perspectiva.- El modo en que el Documental ofrece un punto de vista a través de su representación del mundo. Dicho punto de vista selecciona y organiza las pruebas, mostrando una argumentación implícita o tácita¹²⁶.

El comentario.- Es la argumentación, directa y evidente sobre el hecho representado, de forma, distancia y conceptual para realizar una evaluación, realizar una persuasión o enjuiciar.

En pocas palabras, la perspectiva en el Documental corresponderá al nivel de la representación de los hechos mostrada a cuadro, mientras el comentario será todo aquello que llame la atención sobre el primero para aclarar una visión del mundo a nombre del emisor del discurso, ya sea el realizador o los actores sociales, y que no necesariamente es verbal.

La relación entre comentario y perspectiva pueden diversificarse de acuerdo a la cantidad o “grados” de ciertos elementos discursivos presentes en ella¹²⁷:

Grado de conocimiento.- Lo aprendido está limitado a lo que sabe un personaje o comentarista o puede ir más allá de una sola fuente, combinándolas.

Grado de subjetividad.- Grado en que se experimentan pensamientos o sentimientos interiores de los actores sociales o en el que se comparte su perspectiva. La sensación de subjetividad surge de la dimensión expresiva de lo observado.

Grado de consciencia de sí mismo.- Punto hasta el cual un agente expositivo se reconoce a sí mismo de modo que el espectador nota la exposición de una argumentación.

Grado de comunicatividad.- El punto hasta el cual la exposición revela lo que sabe. Se recurre a demoras, suspenso, enigmas para mantener o captar la atención sobre la argumentación.

Lo anterior muestra que argumentación y narración se entrecruzan pues dichos grados de conocimiento tienen que ver con el tipo de narrador elegido, así como la focalización y otros conceptos similares ya revisados.

¹²⁵ Bill Nichols. Op. Cit.

¹²⁶ Es decir, en el documental no siempre se presenta un argumento como tal, sino que se sugiere mediante, por ejemplo, un simple movimiento o plano.

¹²⁷ Bill Nichol, Op. Cit.

2.2.3 Retórica: Diferencias entre ficción y Documental

Si recordamos la tabla comparativa entre el Documental y otros géneros de no ficción¹²⁸, el Documental comparte con el reportaje y la publicidad el uso de la retórica, con objetivos diferentes.

El Documental es, en esencia, una re-construcción histórica¹²⁹, ya que la *realidad* es un conjunto de prácticas materiales que no son totalmente discursivas, aunque implique signos y valores sociales.

Esa re-construcción no es más que una representación. Al hablar del mundo lo hacemos mediante signos imbricados en un lenguaje y discurso, y al hacerlo lo reinterpretemos. Ya se ha discutido en el primer capítulo este punto, así que no profundizaremos, solamente dejaremos en claro que **a diferencia de la ficción, el Documental no busca una imitación del mundo real**¹³⁰.

Así, el Documental no es diferente a la ficción en cuanto a estructura, sino en la representación que hace; el Documental no muestra tanto una historia y su mundo imaginario, sino un **argumento del mundo histórico**, de modo que sus representaciones, proposiciones (tácitas o explícitas) apuntan al mundo histórico.

Ese argumento, esa propuesta de cómo es el mundo tiene que ver con la retórica, la persuasión, más que con la similitud/reproducción del mismo¹³¹, ya que no hay correspondencia pura y directa entre el hecho referido y la argumentación sobre el mismo, pues por cada prueba se puede elaborar más de una argumentación.

En resumen, la persuasión en ficción y el Documental difiere de la siguiente forma:

FICCIÓN	DOCUMENTAL
Relación con el mundo es metafórica (busca sustituirlo y convencer al espectador de su verosimilitud).	Relación indicativa con el mundo, de modo que las pruebas que muestra no pueden presenciarse en sus acontecimientos más de una vez.
Los elementos de autenticidad son subordinados ante la trama y su historia.	Las pruebas/elementos no están exclusivamente al servicio de las necesidades narrativas como tal (para hacer a la historia verosímil) ni de su coherencia. Las pruebas representan reivindicaciones de autenticidad.
Trama ----- Historia/Fábula	Autenticidad ----- Argumentación

¹²⁸ *Vid supra. Cap. 1*

¹²⁹ Bill Nichols. *Op. Cit.*

¹³⁰ *Ibid dem*

¹³¹ *Ibid dem*

CAPÍTULO 3

La talacha invisible: Las técnicas de investigación para el Documental

3.1. La importancia de la investigación

El Documental es esencialmente narración y argumentación alrededor de un hecho. Para poder sustentar dicha narración y argumentación se necesita información sobre el acontecimiento, pues nadie puede contar algo ni tomar una postura de algo que desconoce.

Ya se ha visto en los capítulos anteriores que la ficción y el Documental tienen similitudes estructurales y por ende necesidades afines, entre las que se podría incluir la necesidad de información, únicamente satisfecha a través de la investigación. No obstante, mientras en la ficción la información sirve para crear acontecimientos de forma verosímil, en el Documental la información es necesaria para problematizar.

Problematizar no es el único objetivo de la investigación en el género documental. Si recordamos que este género trabaja con acontecimientos fuera de control, la investigación adquiere una relevancia mayor pues es la única forma en la cual se podrá organizar la grabación y reaccionar a cambios imprevistos del fenómeno¹³² ya que a través de ella se pueden identificar patrones y relaciones subyacentes de los hechos sociales y así anticiparse medianamente a ellos.

Otros motivos por los cuales la investigación se vuelve necesaria para el documentalista son¹³³:

- Para integrar información factual básica y del contexto de los hechos.
- Para conocer el panorama general de los acontecimientos y enfocarse en lo relevante.
- Para conocer y establecer relaciones con los actores sociales.
- Para esbozar la estructura del documental, sus propósitos y los recursos necesarios para realizarlo.

Si bien un documental no es una investigación con fines científicos en el sentido de que no busca establecer leyes o modelos¹³⁴, sí puede basarse en la ciencia para describir y explicar los hechos sociales e incitar la acción social, como ya se mencionó en este trabajo.

¹³² Rabiger, Michael. *Op. Cit.* Pág. 310.

¹³³ *Ibid dem.*

¹³⁴ De acuerdo a Raúl Rojas Soriano, la investigación científica tiene como finalidad “*describir, explicar y predecir fenómenos (...) identificar problemas y descubrir interrelaciones entre los fenómenos y las variables específicas.*” “Guía para realizar investigaciones sociales”. Pág. 38.

3.2 Técnicas de Investigación

Ante este panorama, cobra relevancia el papel de las técnicas de investigación desarrolladas en el área de las ciencias sociales.

Las técnicas son un conjunto de reglas y operaciones formuladas expresamente para el manejo correcto de instrumentos¹³⁵, el conjunto de recursos a disposición del investigador para recabar información de forma organizada, coherente y con una economía de esfuerzo¹³⁶.

En pocas palabras, las técnicas de investigación son los medios que permiten obtener información de forma sistemática y así poder disponer de ella de forma fácil y rápida.

Las técnicas de investigación social se convierten de tal forma en herramientas igual de importantes que la narración y la argumentación, al grado de que sin ellas difícilmente existirán estas últimas.

Las técnicas pueden dividirse en cualitativas o cuantitativas, según el tipo de información que recaben¹³⁷, o en documentales y de campo, según la fuente de la cual obtengan la información (documentos¹³⁸ o *in situ*).

Diferentes disciplinas y ramas científicas han desarrollado técnicas para recabar información con diversos propósitos; el documentalista debe, en función de sus necesidades y objetivos particulares, elegir aquellas técnicas y fuentes que mejor se adapten a la situación que enfrentará y a las etapas del proyecto en la que se encuentre¹³⁹.

No está de más recordar que un documental necesita imágenes y sonidos, por lo cual es un mal síntoma cargarlo de datos y conceptos. Las técnicas utilizadas deben, junto con la imaginación del documentalista, ser capaces de incorporar elementos del más variado origen, sin descuidar el rigor de las mismas y de su selección¹⁴⁰.

A continuación se señalarán algunas técnicas de investigación utilizadas en la sociología las cuales pudieran ser de ayuda en la tarea del documentalista.

La siguiente exposición de técnicas no pretende ser una guía metodológica para el correcto diseño y aplicación de los instrumentos, para ello se recomienda consultar la bibliografía especializada incluida en este trabajo; tampoco se pretende abarcar todas las técnicas existentes, aunque sí las más comunes.

¹³⁵ Rojas Soriano, Raúl. *Op. Cit.* Pág. 92

¹³⁶ Gutiérrez Pantoja, Gabriel. *Metodología de las Ciencias Sociales 1.*

¹³⁷ Rojas Soriano, Raúl. *Op. Cit.*

¹³⁸ Baena Paz, Guillermina. *Manual para Elaborar Trabajos de Investigación documental.* Pp. 15-35.

¹³⁹ Mendoza, Carlos. *El ojo con memoria: Apuntes para un método de cine documental.* Pág. 25.

¹⁴⁰ *Ibid dem*

3.3 Técnicas de Investigación Documental

Como ya se mencionó anteriormente, las técnicas documentales echan mano de documentos para acopiar información, los cuales son seleccionados y leídos o revisados de forma crítica.

Algunos autores clasifican los tipos de investigación documental de acuerdo con las fuentes consultadas¹⁴¹: escrita (todo lo que contenga letras), estadística (números o series de números que digan algo sobre el tema), iconográficas (imágenes de personas o cosas) y técnica (cualquier otro tipo de fuentes: instrumentos, películas, audios, etc.).

En todo caso, las técnicas documentales se dividen en: fichas para fuentes documentales y fichas de trabajo¹⁴².

3.3.1 Fichas para fuentes documentales

Estas registran y catalogan los escritos, libros, periódicos, videos, audios, revistas, etc., consultados para la investigación, con el fin de facilitar el trabajo de elaboración de bibliografía y localización de fuentes.¹⁴³

Si bien elaborar fichas puede parecer anticuado en los tiempos actuales, ellas siguen siendo útiles para evitar perderse entre los datos recabados. Por supuesto, actualmente existen herramientas de cómputo que hacen de la elaboración de fichas un proceso más ágil, como el programa Access con el cual pueden construirse bases de datos disponibles en un instante y que sirvan para futuras investigaciones, además de acortar el tiempo de búsqueda.

Aunque existen variaciones entre autores respecto a la tipografía a emplear en la elaboración de las fichas e incluso sobre los elementos a incluirse, los datos comunes son:

Para libros:

- Título del libro.
- Nombre del autor, comenzando por el apellido. En caso de ser más de 2 autores, se coloca al que se menciona primero en el libro, seguido de la locución *et. al.*
- Nombre del traductor.
- Número de tomo, volumen o edición, esta última sólo a partir de la segunda edición.
- Nombre de la imprenta o editorial.
- Lugar de impresión.
- Fecha de publicación.

¹⁴¹ Baena Paz, Guillermina. *Op. Cit.*

¹⁴² Rojas Soriano, Raúl. *Op. Cit.* Pág. 109

¹⁴³ Rodríguez Campos, Ismael. *Técnicas de Investigación Documental.* Pág. 11

- En caso de pertenecer a una colección, se cita el nombre de la colección y número correspondiente a la obra.
- Número de páginas.
- Fecha de edición.

Para artículos de periódicos o revistas:

- Nombre de la nota, artículo, reportaje, etc.
- Nombre del autor, comenzando por el apellido.
- Título de la nota, artículo u escrito en cuestión.
- Nombre de la publicación.
- Lugar de la publicación.
- Fecha de publicación.
- Página.
- Número de volumen o ejemplar.
- Periodicidad de la publicación.

Para imágenes:

- Nombre de la obra/imagen.
- Lugar de origen.
- Ubicación actual.
- Lugar de donde fue obtenida.
- Fecha precisa o aproximada de elaboración.

Para grabaciones de audio:

- Nombre del tema principal del audio.
- Nombre del tema secundario.
- Intérpretes.
- Emisora/Empresa de grabación.

Para programas radiofónicos:

- Nombre del programa.
- Nombre de la emisora y número de estación.
- Producción.
- Locución.
- Tipo de programa.
- Horario de emisión.
- Periodicidad.
- Lugar de emisión/transmisión.

Para programas de televisión:

- Título del programa.
- Color o blanco y negro.
- Canal de transmisión.
- Lugar de transmisión.
- Fecha y hora de transmisión.
- Periodicidad y duración.
- Tipo de programa.

Para películas:

- Título del filme (si es extranjero, debe mencionarse el título original).
- Nacionalidad (en caso de coproducciones, deben mencionarse todos los países involucrados).
- Director.
- Protagonistas.
- Casa productora o distribuidora.
- Duración.
- Año de producción.

Para cartas:

- Título de la misiva. En caso de carecer de alguno, se coloca el tipo de documento (carta personal, oficio, etc.).
- Destinatario.
- Síntesis del contenido.
- Lugar y fecha.
- Procedencia (archivos o colecciones).

Otros documentos:

- Nombre del asunto del documento.
- Archivo de procedencia.
- Caja/Expediente.
- Número de fojas.
- Fecha.

A estas fichas pueden agregársele comentarios respecto a su contenido o utilidad.

3.3.2 Fichas de trabajo

Las fichas de trabajo son instrumentos de recolección de datos importantes encontrados en las obras documentales consultadas, con el fin de¹⁴⁴:

- Ordenar ideas y juicios.
- Iniciar labores de síntesis.
- Verificar las notas.
- Clasificar y manejar los datos recabados.

Los datos que comúnmente componen una ficha de trabajo son:

- Fuente de la información.
- Nombre del tema de la ficha.
- Cuerpo de la ficha, el cual puede ser una transcripción, síntesis, resumen o idea proveniente de la fuente anteriormente mencionada.

3.4 Técnicas de Investigación de Campo

3.4.1 La observación

Sirve para recolectar datos, generar hipótesis y teorías, al ocuparse de la descripción y explicación sobre la medición y la cuantificación.

Los tipos de observación son:

Observación directa.- El investigador recopila información sobre hechos y realidades presentes a través de los sentidos.

Observación documental.- Se revisan documentos actuales o históricos de todo tipo que reflejen y recojan hechos y datos de interés social.

Observación mediante encuesta.- A través de la interrogación con un cuestionario de los sujetos/protagonistas de los hechos estudiados, se obtiene información de los mismos.

La observación directa a su vez se divide en:

Abierta.- Las personas observadas son conscientes de ser objeto de estudio.

Encubierta.- El investigador participa en el fenómeno observado pero no es identificado como “observador”.

Participante.- El investigador participa del fenómeno estudiado, de las actividades del grupo y sujetos involucrados. Permite conocer más sobre las expectativas, actitudes y conductas de la gente ante determinados estímulos; debe señalarse que nada garantiza la

¹⁴⁴ *Ibid dem*

aceptación total del grupo observado y el hecho de saberse observados influye en la conducta “cotidiana” de sus miembros.

Ordinaria.- Se registran hechos de interés tal y como tienen lugar en el tiempo que acaecen, fuera del grupo observado y sin someterse a sus reglas formales o informales¹⁴⁵.

La observación, según su propósito, puede ser:

Descriptiva.- No es guiada por una hipótesis previa y busca sólo determinar los aspectos del campo de observación que serán objeto de atención o las variables sobre las cuales se buscará información.

Explicativa.- Sobre las bases de una teoría, se aíslan distintas variables de comportamiento, categorizándolas y seleccionando previamente un grupo o condiciones ambientales.

Ventajas generales de la observación:

- Ayuda a definir la información de antecedentes básicos para formular una hipótesis e identificar variables del problema.
- Prepara el acceso a grupos cuya información no es asequible por otras técnicas.
- Se lleva a cabo en el ambiente natural de la actividad observada, brindando los detalles del mismo.

Desventajas generales de la observación:

- Su carácter representativo es cuestionable y presenta problemas de muestreo.
- Requiere de la validación contrastada de otros observadores para disminuir el impacto de preconcepciones específicas sobre los resultados.
- Sufre de reactividad.- El proceso de ser observado puede influir en la conducta de la persona estudiada, lo cual puede paliarse recurriendo a información de otros medios o utilizando a varios observadores.

Etapas

1) Elegir sitio de la investigación

Identificar un ambiente donde ocurra el comportamiento o fenómeno con frecuencia para realizar una observación que valga la pena, en condiciones favorables para los instrumentos de registro a utilizar. Se requiere realizar una visita previa para identificar las ventajas, desventajas y obstáculos al desarrollo de la investigación (por ejemplo, frecuencia del fenómeno).

¹⁴⁵ Rojas Soriano, Raúl. *Op. Cit.* Pág. 205.

También es necesario definir a la población o universo de estudio, es decir, al conjunto de unidades de las cuales se desea obtener información. Dichas unidades pueden ser personas, familias, escuelas, etc., según los objetivos de la investigación¹⁴⁶.

2) Obtener acceso

La dificultad de ello varía con el carácter público del lugar y la disposición de las personas a ser observadas. Los permisos deben obtenerse y sólo se deben revelar los motivos de la observación en medida en que se requiera para la obtención de los primeros.

3) Muestreo

Decidir cuántos individuos o grupos van a ser observados y cuáles, en función de las metas de la investigación. La muestra debe ser representativa, dicha representatividad está subordinada al tamaño de la muestra y el procedimiento elegido para la selección de la misma, tomando en cuenta que debe garantizarse la inclusión de toda la variedad de componentes del universo de estudio¹⁴⁷.

Existen varias estrategias para el muestreo:

Muestreo de variación máxima.- Se eligen intencionalmente ambientes, actividades, sucesos e informantes para producir tantas situaciones diferentes y variadas como sea posible.

Muestreo de bola de nieve.- Un participante refiere al investigador a otra persona que pueda proporcionar información.

Muestreo de caso típico.- Se eligen casos que parecen más representativos del tema de estudio.

4) Recopilación de datos

Elaboración de notas u obtención de otras formas de registro de hechos, como los diarios o bitácoras de investigación, los cuales son complementarios a las notas de campo y recopilan impresiones personales, reflexiones y cuestiones privadas del proceso.

También se puede recurrir a la medición no interferente, es decir, la recopilación de datos de hechos colaterales al fenómeno de forma indirecta, así como de otros documentos existentes sobre el fenómeno y su análisis (reportes policiales, notas periodísticas, etc.). La problemática de echar mano de ellos consiste en el acceso y consentimiento de uso por parte de los dueños.

5) Análisis de la información

Archivar y examinar la información y su contenido mediante un formato metódico que permita un rápido y fácil acceso al análisis.

¹⁴⁶ Ander Egg, Ezequiel. *Técnicas de Investigación Social*. Pp. 32-27.

¹⁴⁷ Ibid dem.

6) Despedida

Al abandonar al grupo observado, el investigador debe cerciorarse de que la observación no afectará de forma alguna a los sujetos estudiados.

La observación requiere ciertos instrumentos como la guía de observación (selección de aspectos o indicadores y las relaciones entre los fenómenos a observarse) así como diarios de campo (los cuales dan cuenta de los hechos ocurridos día con día).

3.4.2 La entrevista

La entrevista es un *speech event*¹⁴⁸ en el cual una persona A extrae información de una persona B, información contenida en la biografía de B.

La entrevista es una técnica subjetiva pues la extracción y análisis de la información implica una interpretación. Además, está orientada hacia la producción por parte de B de un discurso continuo acerca de un tema determinado¹⁴⁹.

Existen varios tipos de entrevistas según el número de participantes, duración y estructura.

Entrevistas intensivas

Este tipo de entrevista se usa con muestras pequeñas ya que proporciona antecedentes detallados sobre las razones dadas por los participantes a preguntas específicas (opiniones, valores, motivaciones, etc.).

La entrevista intensiva permite la observación externa de respuestas no verbales aunque suelen ser muy largas, durando varias sesiones y horas. Por tanto, se elaboran para un solo participante a la vez, adquiriendo un papel preponderante el clima de la entrevista y la afinidad entre el entrevistador y el entrevistado¹⁵⁰.

Entre las ventajas de esta técnica se encuentra la abundancia de detalles y grado de precisión. Sin embargo, el grado de generalización de las respuestas es limitado pues las entrevistas no son estandarizadas y cada participante contesta de forma diferente; a lo anterior se suman los problemas para el análisis de la información originados por su dependencia a las referencias entregadas por el entrevistado.

Finalmente, cabe señalar que el entrevistador adquiere un papel preponderante pues sus tendencias, prejuicios y subjetividad pueden influir en las respuestas del entrevistado. El diseño de las entrevistas intensivas es similar al de la entrevista personal.

¹⁴⁸ Blanche, Alain *et al.* *Técnicas de investigación en Ciencias Sociales*. Pp. 88.

¹⁴⁹ Blanche, Alain *et al.* *Op. Cit.* Pág. 89.

¹⁵⁰ Wimmer, Roger y Dominick, Joseph. *Introducción a las Investigaciones de Medios Masivos de Comunicación*. Pp. 120.

Entrevista estructurada o dirigida

La entrevista se realiza con cuestionario de por medio y preparado con antelación. Se emplea cuando no existe suficiente material informativo sobre alguno de los aspectos a investigar o cuando dicho material no es asequible por otros medios.

Las personas entrevistadas son informantes relevantes por su experiencia o conocimiento sobre el objeto de estudio, o porque poseen información que otros desconocen.¹⁵¹

Entrevista no estructurada

El orden, número y tipo de preguntas realizadas, así como el modo en que son planteadas queda al arbitrio del entrevistador, siempre buscando obtener datos relevantes para el objetivo de la investigación¹⁵².

Se realiza cuando se desconoce la situación de un grupo social o se carece de suficiente información para realizar una guía de entrevista, lo cual no significa que no pueda diseñarse un guión general para orientar la interacción, el cual puede modificarse sobre la marcha, dependiendo de las características del informante¹⁵³.

En este tipo de entrevista, la iniciativa recae sobre el entrevistado al permitírsele que narre sus experiencias y puntos de vista. El entrevistado debe procurar que su interlocutor se mantenga sobre el tema deseado aunque cuidando su espontánea manifestación de opiniones¹⁵⁴.

Entrevista de panel

Consiste en repetir, a intervalos de tiempo, las mismas preguntas a las mismas personas, con el fin de estudiar la evolución de opiniones en periodos cortos¹⁵⁵. Para ello, es necesario variar el planteamiento de las preguntas de una entrevista a otra para evitar la repetición de respuestas por parte del entrevistado.

Una variante de este tipo es la entrevista repetida¹⁵⁶, la cual sólo se distingue de la de panel en que busca muestras distintas a lo largo del tiempo.

¹⁵¹ Rojas Soriano Raúl. *Op. Cit.* Pág. 216.

¹⁵² Ander Egg, Ezequiel. *Op. Cit.* Pp. 351-352.

¹⁵³ Rojas Soriano, Raúl. *Op. Cit.* Pág. 220.

¹⁵⁴ Pardinas, Felipe. *Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales.* Pág. 112.

¹⁵⁵ *Ibid dem.*

¹⁵⁶ *Ibid dem.*

Entrevista a profundidad

Se encuentra orientada a investigar un solo aspecto del entrevistado y extraer información de su inconsciente relacionada con las motivaciones y dinámica de personalidad¹⁵⁷, así como sobre la estructura simbólica de su mente¹⁵⁸.

También conocida como entrevista clínica¹⁵⁹, requiere que el entrevistador tenga conocimientos de psicoanálisis o psicología.

Entrevista focal

Su objetivo es obtener una experiencia muy concreta del sujeto entrevistado, el cual es relevante debido a que ha participado en una situación específica que se necesita investigar¹⁶⁰. El entrevistador analiza la situación previa a la entrevista y diseña una guía relacionada con los datos que se deseen como las actitudes, experiencias y respuestas emocionales a situaciones particulares o hacia una situación social definida¹⁶¹.

“Focus group”

Este tipo de entrevistas busca entender actitudes y el comportamiento del público. La discusión del grupo es controlada y su fin es reunir información preliminar para elaborar un proyecto de investigación, ayudar a desarrollar los puntos de un cuestionario, entender las razones de un fenómeno, poner a pruebas ideas preliminares o ver como un grupo interpreta un fenómeno¹⁶².

Ventajas

- Permite reunir información preliminar sobre un fenómeno.
- Pueden reunirse de forma rápida a los participantes.
- Goza de flexibilidad en la elaboración del diseño de las preguntas y el seguimiento, equilibrando con un moderador la importancia de preguntas generales con otros más específicos.
- Existe la posibilidad de aclarar respuestas confusas de los sujetos de estudio, y por tanto dichas respuestas tienden a ser más amplias y menos inhibidas que las entrevistas individuales.
- Existe la posibilidad de detectar patrones no verbales en los involucrados.

¹⁵⁷ Pardinás, Felipe. *Op. Cit.* Pág. 115.

¹⁵⁸ Sierra, Franco. *Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social en Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación.* Pp. 299.

¹⁵⁹ Ander Egg, Ezequiel. *Op. Cit.* Pp. 351-352

¹⁶⁰ *Ibid dem.*

¹⁶¹ Pardinás, Felipe. *Op. Cit.* Pág. 113.

¹⁶² Wimmer, Roger y Dominick, Joseph. *Op. Cit.* Pp. 120.

Desventajas

- Puede surgir un miembro del grupo que se autoimponga como líder o monopolizar la conversación.
- No arroja información cuantitativa.
- Al ser integrado por voluntarios, no constituyen una muestra representativa de la población a estudiar.

Diseño

- Definir el problema a investigar.
- Seleccionar una muestra representativa.
- Determinar el número de miembros del grupo.
- Preparar la mecánica de estudio.
- Preparación de los materiales para el grupo (cuestionarios, materiales de apoyo, guía del moderador).
- Realización y conducción de la sesión.
- Análisis de la información y preparación de un resumen, el cual depende de las necesidades del estudio y sus recursos.

Sea cual sea el tipo de entrevista que vaya a realizarse, todas necesitan una preparación previa y seguir ciertas pautas comunes para tener el mayor éxito posible. Por ejemplo, debe procurarse crear un clima de confianza para el entrevistado, de ser posible, realizar la entrevista en un lugar cotidiano para el mismo y fuera de miradas ajenas que puedan inhibirlo¹⁶³.

El planteamiento de las preguntas debe ser tal que evite la impresión de interrogatorio. Tampoco deben existir críticas o desaprobación implícitas o explícitas. Dado que el entrevistado es la parte más importante de la entrevista, es necesario hacerle sentir que sus respuestas y participación son importantes. También se debe evitar aburrirlo, lo cual es sólo posible mediante un ritmo dinámico y espontáneo en la entrevista por parte del entrevistador.

La responsabilidad principal en la entrevista, como puede notarse, recae en el entrevistador, quien no puede ser improvisado ya que necesita poseer un conocimiento previo del campo social en el que va a entrar, lo cual conlleva iniciar contactos para la obtención de la entrevista, sea con los individuos o los líderes del grupo al cual éste pertenece.

Asimismo, el entrevistador debe procurar un continuo flujo de información, donde el entrevistado sea quien más participe pero conservando el orden de ideas y de la narración, interrumpiendo al entrevistado sólo cuando sea preciso para lograr dicha meta.

¹⁶³ Rabiger, Michael. Op. Cit. Pp. 329.

También necesita estar atento para captar las posibles deformaciones o distracciones del relato ofrecidos por su interlocutor, verificando los datos que éste le proporcione y confrontándolo con sus contradicciones.

Un detalle que tampoco hay que olvidar es la preparación de las preguntas a realizar, evitándose las cerradas o manipuladas para inducir una respuesta¹⁶⁴, así como ensayar las preguntas para identificar si son muy largas o generales. También es recomendable dejar las preguntas más difíciles para el final de la sesión.

No obstante todo lo anterior, la norma más importante tiene que ver con la relación a construirse con el entrevistado, a quien debe verse como persona y no como mera fuente de información. Es necesario ganarse su confianza evitando el hermetismo total respecto a la investigación o los sentimientos por parte del entrevistador, en aras de **construir una relación emocional o afectiva**, la cual es condición *sine qua non* de toda comunicación interpersonal¹⁶⁵.

Historias de vida

La historia de vida puede definirse como el relato biográfico obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas con el objeto de mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se reflejan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia¹⁶⁶.

No debe confundirse la historia de vida con la biografía o la autobiografía, ya que la biografía es un relato objetivo construido por un investigador a partir de vivencias y documentación sin recurrir al testimonio ni al contacto estrecho con la persona en cuestión, mientras que la autobiografía consiste en una narrativa creada a iniciativa de la persona en cuestión¹⁶⁷.

Esta técnica genera información con el propósito de analizar el proceso de vida de los individuos y su relación con el proceso social donde se desenvuelven, buscando recuperar el desarrollo de lo cotidiano individual, insertado en lo histórico, social y cultural¹⁶⁸.

Entre las ventajas de la historia de vida se encuentran¹⁶⁹:

- Posibilitar la formulación de hipótesis en las etapas iniciales de una investigación gracias a la riqueza y matices de los testimonios.

¹⁶⁴ *Ibid dem*

¹⁶⁵ Sierra, Franco. *Op. Cit.* Pág. 324.

¹⁶⁶ Posadas Muñoz, Juan José. *El método biográfico: El uso de las Historias de vida en Ciencias Sociales*. Pp. 47-48.

¹⁶⁷ *Ibid dem.*

¹⁶⁸ Maritza Moreno citada por Raúl Rojas Soriano. *Op. Cit.* Pág. 265.

¹⁶⁹ Posadas Muñoz, Juan José. *El método biográfico: El uso de las Historias de vida en Ciencias Sociales*. Pp. 44-47.

- Proporcionar control casi absoluto de variables que explican el comportamiento de un individuo.
- Da respuesta a todas las preguntas eventuales que pudieran formularse mediante una encuesta.

Sin embargo, sus principales defectos son:

- Dificultad para la obtención de buenos informantes dispuestos a colaborar.
- Necesidad de corroborar la información proporcionada por el informante mediante la observación participante en el fenómeno o mediante el cruzamiento con información de otros relatos.
- Una buena historia no es forzosamente representativa o fiable.

Existen variaciones de esta técnica que sirven para dar un mayor respaldo a los datos obtenidos¹⁷⁰:

Relatos biográficos múltiples

Implica una selección de informantes según criterios de muestra representativa, clasificables en:

Relatos biográficos paralelos.- Se acumula una muestra amplia de relatos biográficos para realizar generalizaciones o comparaciones a partir de información que puede analizarse desde ciertos métodos como:

Antropológico.- Con el fin de presentar determinados tipos de personalidad, comportamiento o convivencia que surgen con el estudio de diversos grupos.

Contenido.- Mediante la técnica de análisis de contenido.

Ejemplificación.- Ilustración y fundamentación de hipótesis mediante ejemplos escogidos de una serie de relatos biográficos con el fin de confirmar una posición teórica propia.

Constructivo.- Se estudia el mayor número posible de relatos biográficos desde el punto de vista de una problemática delimitada, interpretándola desde una perspectiva teórica determinada. A diferencia del anterior, este método busca establecer relaciones entre las postulaciones teóricas previas a la investigación y los datos arrojados por ésta.

Estadístico.- Se analiza rigurosamente la dependencia de algunas características socioculturales o psicológicas del entrevistado y sus actitudes de comportamiento o aspiraciones. También se busca establecer relaciones entre los rasgos particulares del individuo con los de su entorno social.

¹⁷⁰ *Ibid dem*

Saturación informativa.- Consiste en la acumulación continua de relatos biográficos sobre individuos de un mismo sector y la comparación de sus relatos para tratar de aislar elementos coincidentes hasta que cualquier nueva narrativa ya no aporte nuevos elementos.

Relatos biográficos cruzados.- Consiste en hacer converger los relatos sobre experiencias personales de varios individuos hacia un punto central de interés, un tema común, del cual todos los sujetos han sido protagonistas y observadores externos.

Para la recopilación del relato biográfico se sigue una serie de procedimientos generales:

Planeación.- Implica la formulación del proyecto, la selección de informantes, medios y herramientas de trabajo, programa y calendario de trabajo¹⁷¹.

La selección del informante debe elegirse con base en el perfil buscado y su representatividad en el universo estudiado, así como en su predisposición, tiempo e historia¹⁷².

Trabajo de campo.- Implica la exploración del lugar donde reside el individuo, la construcción del archivo oral y la realización de la entrevista, a la par del análisis del acervo oral y documental del cual se echará mano.

Fase de Análisis.- Finalmente se descubre o identifica el tema a desarrollar en el relato, los conceptos expuestos y proposiciones, y la presentación y redacción del relato en un contexto más amplio que el de la recopilación.

3.4.3 La encuesta

La encuesta busca obtener datos mediante la interrogación de los miembros de la sociedad, de forma sistemática y ordenada, así como datos de una variable de investigación¹⁷³. Es una estrategia basada en las declaraciones verbales de una población concreta y representativa¹⁷⁴.

Las encuestas pueden ser descriptivas (retratan o documentan condiciones/actitudes actuales de una muestra) o analíticas (buscan describir y explicar situaciones del examen de 2 o más variables para probar una hipótesis).

Las ventajas de la encuesta consisten en su utilidad para investigar problemas en ambientes reales y su capacidad de recopilar grandes cantidades de información.

¹⁷¹ Aceves Lozano, Jorge A. *La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación en Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación*. Pp. 235.

¹⁷² Posadas Muñoz, Juan José. *Op. Cit.* Pág. 59.

¹⁷³ Sierra Bravo, R. *Técnicas de Investigación Social: Teorías y Ejercicios*.

¹⁷⁴ Cea D'Ancona, Ma. De los Ángeles. *Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social*. Pp. 239.

Por otro lado, no pueden establecer relaciones causales entre variables y es vulnerable a una inapropiada redacción y selección de preguntas o muestra.

Las preguntas del cuestionario pueden ser:

Abiertas.- Los participantes escriben sus propias respuestas las cuales pueden ser diferentes a las contempladas en el diseño y más profundas. El problema con este tipo de preguntas radica en la complejidad de codificar y analizar todas las respuestas.

Cerradas.- Las respuestas son delimitadas por el cuestionario, permitiendo una mayor uniformidad de las mismas y un mejor manejo, pero excluyendo al mismo tiempo información valiosa.

Existen recomendaciones generales para la redacción de preguntas:

- Redacción clara y breve.
- Ser congruentes con los propósitos de la investigación.
- Evitar incluir más de 2 preguntas en una misma frase.
- Evitar términos o palabras tendenciosas o preguntas que sugieran implícita o explícitamente las respuestas.
- Evitar solicitar información muy detallada.
- Evitar preguntas vergonzosas a menos que sea imprescindible para la investigación (por ejemplo, sobre ingresos).

El diseño del cuestionario inicia con la selección de una muestra, problema y objetivos de investigación y la consecuente delimitación de variables. Una vez hecho lo anterior, sigue la selección del formato del cuestionario, que debe incluir una introducción persuasiva, cortés, neutral, firme y agradable, con instrucciones claras y distinguibles del cuerpo principal y con preguntas ordenadas de menor a mayor complejidad y de lo general a lo particular. La extensión debe ser lo más corta posible aunque respetando las necesidades de la investigación.

Las encuestas pueden realizarse por diferentes medios: correo, teléfono, en persona, en grupo, etc. Cada una de las opciones posee ventajas y desventajas que deben ponderarse con el fin de elegir la más adecuada para los objetivos de la investigación y los recursos de la misma.

Las ventajas generales de la encuesta son:

- Cubre un abanico amplio de cuestiones en un solo estudio.
- Sus resultados pueden generalizarse dentro de los límites marcados por el diseño muestral.

Sin embargo, al mismo tiempo:

- Su información se limita a aquella proporcionada por los individuos.
- La presencia del encuestador puede influir en las respuestas del encuestado.
- Sufre de referencias contextuales de los encuestados, lo cual a su vez limita la interpretación de datos.

Mención especial merece la *encuesta de opinión*, la cual consiste en realizar preguntas de forma oral a una muestra que represente a diferentes sectores de la opinión en un lugar determinado (escuela, ciudad, país, etc.) con el fin de saber el estado de la opinión en un momento dado respecto a un problema concreto¹⁷⁵. La encuesta de opinión se limita a investigar la tendencia de una opinión: a favor o en contra de algo.

También existe la variante de *escalas de actitud*, en la cual se analizan las opiniones obtenidas mediante una encuesta. Las actitudes de las personas se infieren de forma directa o indirecta de sus opiniones sobre los diferentes aspectos o situaciones con los que la gente está vinculada¹⁷⁶. A diferencia de la encuesta de opinión, las escalas de actitud buscan conocer la intensidad relativa con la que se manifiesta la actitud de las personas respecto a determinados objetos o situaciones.¹⁷⁷

3.4.4 Análisis de contenido

El análisis de contenido es una técnica que analiza el contenido manifiesto de la comunicación de forma sistemática, objetiva y cuantitativa¹⁷⁸ con el propósito de hallar variables de medición e interpretarlas¹⁷⁹.

Las muestras y contenidos a analizar son elegidos de acuerdo con reglas explícitas y consistentes para darles un trato uniforme tanto a ellos como al procesamiento de datos para lograr una cuantificación confiable.

Sus usos generales son¹⁸⁰:

- Descubrir el contenido de la comunicación.
- Comprobar hipótesis sobre las características de un mensaje.
- Comparar el contenido de los medios con el mundo real.
- Establecer un punto de partida para estudiar el efecto de los medios.
- Evaluar la imagen de un grupo social en los medios.

¹⁷⁵ Pardinas, Felipe. *Op. Cit.* Pág. 111.

¹⁷⁶ Rojas Soriano, Raúl. *Op. Cit.* Pág. 247.

¹⁷⁷ *Ibid dem.*

¹⁷⁸ Wimmer, Roger y Dominick, Joseph. *Introducción a la Investigación en Medios Masivos de Comunicación.* Pág. 135.

¹⁷⁹ Sierra Bravo, Restituto. *Técnicas de Investigación Social. Teoría y Ejercicios.* Pág. 286.

¹⁸⁰ Wimmer, Roger y Dominick, Joseph. *Op. Cit.*

Sin embargo, debe señalarse que el análisis de contenido por sí mismo no sirve como base para sostener afirmaciones de efectos de contenido sobre el público pues se limita al marco de trabajo de las categorías elegidas y a una fuente limitada de mensajes que puede considerarse como “digna de análisis”¹⁸¹.

El diseño del análisis de contenido comienza con la formulación de una interrogante y la consecuente delimitación de objetivos e hipótesis, tras lo cual se define un universo de estudio, es decir, los límites del contenido a utilizar (lo cual implica seleccionar un tema y un periodo de estudio).

Posteriormente se selecciona una muestra (el tipo, número y partes de las fuentes a analizar), se construyen unidades de análisis (palabras, símbolos, temas o aquellas establecidas en los parámetros iniciales) y posteriormente las categorías de contenido mutuamente excluyentes, exhaustivas y claras para cada unidad de análisis.

Finalmente, se establece un sistema de cuantificación con sus correspondientes parámetros, así como los formatos a utilizar en el análisis para entonces proceder con el mismo e interpretar sus resultados.

3.4.4 Sociodrama

Consiste en la representación, por parte de los sujetos de estudio, de una historia, coordinados por un director de escena. A cada persona se le asigna una serie de roles y se les pide representarlos tal y como lo harían en la vida real, para así poder observar cómo cada individuo desempeña un cierto rol y analizar sus actitudes sociales.

La finalidad de esta técnica es observar el comportamiento de un grupo (el cual puede o no ser consciente de participar en una investigación) ante situaciones reales y así conocer su actitud frente a un hecho que lo afecta de forma directa e inmediata.

3.5 Estudios de caso

Los estudios de caso son indagaciones empíricas que recurren a múltiples fuentes de evidencia para investigar un fenómeno dentro de su contexto, donde los límites entre ambos no son evidentes.

Los estudios de caso se distinguen por ser particularistas (se centran sólo en una situación o fenómeno particular), descriptivos, heurísticos (pues ayudan a la comprensión de lo investigado al aportar nuevas interpretaciones y perspectivas) e inductivos (los principios y generalizaciones son realizados después del examen de los datos recabados).

¹⁸¹ *Ibid dem.*

Los estudios de caso aportan un gran y variado espectro de evidencias sobre la causa de un fenómeno. No obstante, las conclusiones no son susceptibles de generalización.

El diseño de un estudio de caso comienza con determinar el cómo y porqué del origen de un fenómeno, así como el aspecto que se desea analizar del mismo.

Posteriormente se elabora un estudio de protocolo, el cual describe los procedimientos e instrumentos a utilizarse para la recolección de datos así como el acceso a las personas y lugares de estudio. Una vez hecho esto, se procede a un estudio piloto, el cual depura el diseño de la investigación y los procedimientos de campo con el fin de descubrir nuevas variables.

Establecidos los estudios anteriores, se continúa con la recolección de datos de diversas fuentes, documentales o de campo (entrevistas, documentos, observación, evidencias físicas, etc.) para su análisis, el cual puede buscar patrones de comparación, elaborar explicaciones o comparar los resultados con propuestas teóricas.

CAPÍTULO 4

¡AHÍ VIENEN LOS REÑEROS!

PLANEACIÓN DEL DOCUMENTAL Y CARPETA DE PRODUCCIÓN

Antes de dar paso a la carpeta de producción, es necesario explicar el proceso de estructuración empleado para llevar a cabo el documental pretendido.

Así, la carpeta de producción se limitará a presentar el contenido tal y como se haría en un *pitching* o presentación del proyecto a productores potenciales. El trabajo previo de concepción y planeación del documental se detallará en primera instancia.

El origen

La idea de realizar un documental sobre las barras bravas había rondado la mente desde que fue posible presenciar – y prácticamente quedar en medio de – una pelea entre barristas del América y la policía del Distrito Federal a las afueras del Estadio Azteca tras un partido Universidad Nacional – América.

Filias y fobias aparte, aquel pleito callejero de una escala fuera de lo común permitió ser testigo de la agresividad que, tanto barristas como policías, utilizaban en su intento por someterse mutuamente. Por un lado, un pequeño grupo del corpus más grande la barra encaraba a un policía vociferándole en su cara e insultándolo; por el otro, un grupo de policías se juntaba para patear y golpear a un solo barrista que había tropezado en su intento por huir – en medio de una estampida de sus propios compañeros – de las patrullas. Todo por un partido de fútbol.

Las preguntas, en primera instancia, se dirigían a las razones por las cuales se permitía la existencia de estos grupos y el porqué la policía no hacía nada por controlarlos. En esta primera etapa ya se contaba con un cierto conocimiento del fenómeno obtenido básicamente de la investigación periodística, la cual señalaba como causantes del problema a las autoridades de los clubes profesionales y a la incompetencia de la policía.

Bajo estas premisas, se comenzó a investigar el problema. El primer detalle que saltó a la vista entonces fue la abundancia de información periodística: reportajes, entrevistas, artículos de opinión, columnas, notas informativas, crónicas... pero escasa investigación académica sobre el tema en específico – lo más cercano eran obras de sociología y psicología sobre el pandillerismo -.

En aquél momento, se buscaba plantear un documental de denuncia sobre las tropelías de las barras y la incompetencia de las autoridades. Sólo era necesario investigar más.

La investigación

Durante la búsqueda de otras fuentes distintas a las periodísticas para tener una visión más amplia del tema, se descubrió la existencia del Congreso Internacional sobre Deporte, Cultura Física, Ocio y Recreación. La edición de ese año (2010) ya había pasado, pero dentro de los panelistas participantes sobresalieron – por residir en el Distrito Federal y por haber investigado el tema de las barras bravas de acuerdo con el programa del congreso de aquel año – dos nombres: Gerardo Orellana y Roger Magazine.

Se contactó y entrevistó a Gerardo Orellana, aspirante a Doctor en Sociología en aquel entonces, con una batería de preguntas enfocada a obtener razones sobre el comportamiento violento de las barras. Contrario a lo esperado, la postura de Orellana fue completamente distinta pues, de acuerdo con su trabajo, sí existe un comportamiento violento de las barras pero la violencia no es el fundamento de su existir, el cual es una cuestión de identidad barrial mezclada con el fútbol.

La postura de Orellana, aunque vista en primera instancia como una excepción, fue respaldada en la entrevista con Roger Magazine, investigador de la Universidad Iberoamericana y autor del libro *Azul y Oro como mi corazón* el cual consiste en la investigación de Magazine sobre *La Rebel*, una de las barras del club Universidad Nacional.

Magazine, abordado de igual forma con una batería de preguntas enfocada a obtener respaldo a la premisa de las barras como grupos criminales, expresó conclusiones similares a Orellana: la violencia existe, obra de ciertos grupos, pero las barras en su mayoría son un fenómeno de expresión de identidad ligada al fútbol y realizada por grupos de jóvenes sin mayor interés que el ambiente festivo diferente al del entonces existente en el fútbol mexicano.

El descubrimiento de este enfoque sobre las barras – radicalmente opuesto al del periodismo – provocó la duda sobre la premisa que había inspirado todo el proyecto y, sobretodo, hizo ver un área de oportunidad para realizar algo totalmente diferente al enfoque policiaco – judicial con el cual se había tratado el tema del barrismo hasta entonces.

La construcción de la premisa y la estructuración de la argumentación

El problema entonces consistió en replantear la premisa. Y para ello era necesario vivir las cosas desde el punto de vista de sus protagonistas. Fue así que por un tiempo – 4 meses – se asistió a diversos partidos en los estadios del Distrito Federal – México 68, Azteca, Azul - para observar a las barras y sus miembros desde fuera. Hubo ocasiones en las que se tuvo oportunidad de estar dentro de algunas barras – Sangre Azul y Rebel, del Club Deportivo Cruz Azul y Club Universidad Nacional, respectivamente -, aunque fueron las menos.

El dialecto, los gestos, la vestimenta y otros factores llevaron a identificar el origen socioeconómico de los miembros como una variable a considerar. Aunado a la información

proporcionada por los investigadores entrevistados y la preponderancia de los barrios en cada una de las barras, se llegó a la premisa que guiaría el documental:

La existencia de las barras es resultado de las condiciones económicas de sus miembros cohesionados en torno a un discurso de identidad de la barra con su entorno.

El problema principal, de entrada, sería convencer al espectador, probablemente imbuido con las mismas referencias periodísticas que habían dado pie al proyecto del documental, de una premisa así. Se decidió entonces que, para tener mayor probabilidad de captar la atención del espectador, habría que comenzar la argumentación dándole la razón a sus posibles referencias establecidas. El objetivo: hacer que el espectador viera que las barras no eran colectivos criminales (desmentir estereotipo).

En otras palabras, que el preámbulo consistiera en acentuar la visión de las barras como entidades violentas.

Los argumentos a presentarse entonces deberían reflejar que efectivamente las barras y sus miembros existen basados en un discurso sobre su identidad en donde el fútbol y el entorno fueran preponderantes. Para ello, sería necesario contar con la voz misma de un barrista, con el fin de brindar mayor autenticidad.

Sobre ese hipotético barrista giraría la argumentación. Habría que mostrarlo entonces en su entorno barrista y en su entorno familiar.

El epílogo, en consecuencia, debería retomar la visión mostrada y buscar hacer reflexionar al espectador sobre el enfoque propuesto.

Esquemmatizando lo que arriba se mencionó, la argumentación sería la siguiente:

Premisa: Las barras son producto de un discurso de identidad ligado al entorno causado por la extracción socioeconómica de los barristas.

Objetivo: Mostrar a las barras como algo más que grupos criminales (desmentir estereotipo).

Preámbulo: Las barras son violentas/criminales.

Argumentación:

- Las barras no son criminales – vida personal del barrista -.
- Las barras se articulan bajo un discurso de identidad – barrio – fútbol (testimonio de barristas).
- Las barras se componen de personas de extracción socioeconómica baja (circunstancias de barrista o barristas).
- El uso de la policía no es la única solución al problema de las barras.

Epílogo: El estereotipo de las barras impide comprender lo que en realidad son y con ello solucionar el problema de la violencia.

La selección del personaje

Una vez esbozada la argumentación que se desarrollaría en el documental, el problema radicaba en hallar protagonistas.

Era necesario trazar antes un perfil del personaje:

Joven o adulto joven (15 – 22 años), miembro activo de alguna barra, personalidad extrovertida, clase media baja o baja, habitante de un barrio popular del Distrito Federal.

Para el perfil se descartaron mujeres, no por su ausencia en la barra, sino por cuestiones de representatividad: las barras, la violencia y el fútbol están identificados principalmente con hombres. Sin duda, de haber podido convencerse a alguna mujer de aparecer en el documental habría dado un gran aporte.

Las dificultades para encontrar al personaje fueron constantes y numerosas. En primera instancia, por la negativa de los barristas a dejarse grabar en el estadio o en cualquier otro lugar, ya fuera por timidez, decisión personal pero, sobre todo, por prohibición de los líderes de la barra.

Se hizo contacto con líderes de células pertenecientes a *La Rebel* y *La Sangre Azul*, cuya negativa fue tajante ante la idea de aparecer a cuadro dentro de la barra, mucho menos en su vida personal. Paralelamente, se intentó obtener contactos de las barras mediante la oficina de prensa de la Federación Mexicana de Fútbol, quienes dijeron carecer de esa información.

También se recurrió a los ya mencionados investigadores Roger Magazine y Gerardo Orellana, con contactos ya establecidos en algunos grupos de las barras. Desafortunadamente, ninguno de los barristas a quienes se les propuso el proyecto aceptó, alegando que era necesario tratar el asunto con los respectivos líderes.

Además del contacto directo, se hizo un sondeo entre conocidos, compañeros de trabajo o cualquier persona que pudiera estar relacionada con barristas. Esta ruta fue la más efectiva pues fue a través de un compañero de trabajo - exbarrista, por cierto – como se contactó a quien terminó siendo el personaje del documental.

Debe señalarse que la búsqueda del personaje tomó alrededor de 4 meses, siendo la fase más crítica de todo el proyecto pues de no haberse encontrado habría sido necesario cambiar por completo el enfoque del documental o incluso descartarlo.

También es digno de comentarse que al final de cuentas, el proyecto terminó adaptándose al personaje encontrado. ¿Significa que no vale la pena delimitar un perfil del personaje o personajes para un documental? La dificultad de encontrar al personaje ideal seguramente

varía con el tipo de proyecto y tema, sin embargo, es útil reflexionar cuáles son las características deseadas en un personaje para el documental en planeación, y buscar en la realidad a quien más se acerque a ese ideal.

Por supuesto, aún cuando el primer contacto se realizó una vez confirmada la plena disposición del personaje para participar en el documental, hubo un proceso previo de acercamiento y familiarización con él.

Dicho proceso implicó la realización de entrevistas iniciales para conocer los antecedentes del personaje, su personalidad y su entorno. Aunado a eso, fue necesario realizar constantes visitas a su casa y convivir con él en su entorno familiar y dentro de la barra, lo cual incluyó asistir a conciertos populares, sesiones de práctica de los instrumentos musicales de la barra y otras actividades. La observación y la entrevista fueron las técnicas más socorridas dentro de esta etapa.

La interacción se extendió a las personas cercanas al personaje (familiares y miembros de la barra). Tras tres meses de esta rutina, fue el momento de dar luz verde al proyecto.

La historia

Tanto antes, durante y después del contacto y confirmación del personaje, se construyó una potencial historia sobre la cual armar el documental, misma que fue cambiando para adaptarse a los hechos y posibilidades concretas.

En primera instancia, la línea narrativa consistiría en la lucha de un barrista joven por juntar dinero para poder adquirir su boleto para un partido importante - un Clásico o un partido entre escuadras de gran rivalidad -.

La estructura general consistía en:

Primer acto

- Presentación del personaje, su entorno y familia (centro de trabajo, hogar, barrio).

Segundo acto

- Testimonio del barrista sobre sus motivaciones e interacción con otros miembros de la barra, paralelo a potenciales dificultades económicas del protagonista.
- *Detonación de conflicto*: La falta de dinero para un partido importante y las acciones del protagonista para conseguirlo, con la posible oposición de sus padres. La premura aumentaría conforme se acercara la fecha del partido.
- Acciones del barrista para conseguir el dinero necesario para asistir al partido.

Tercer acto

- *Clímax*: Dinero aún insuficiente para sufragar los gastos de ir al partido.
- Testimonios de la familia del personaje sobre este último.
- Testimonio del barrista sobre el significado del partido a punto de ocurrir.
- Testimonios breves de varios barristas sobre el significado de pertenecer a la barra.
- Desplazamiento de la barra al estadio.
- Desenlace: Presencia de la barra en el estadio durante el partido.

De la misma forma en la que el perfil del personaje muy probablemente terminará cambiando por completo, el estructurar desde un principio una historia permite poner en orden las ideas sobre qué aspectos de la vida del protagonista podrían servir para apuntalar la argumentación y, por lo tanto, deben incluirse en la narración.

Las circunstancias y características del personaje final del documental obligaron a identificar nuevos posibles conflictos. Entre ellos se encontraron una mala relación con la esposa y la muerte del padre y el rol del barrista como padre. Debido al rechazo de la esposa a participar en el proyecto, no fue posible mostrar uno de los conflictos, quedando como opciones la relación del personaje con su padre fallecido y la relación del protagonista con sus hijas.

En esta etapa se decidió que, dada la apertura y extroversión del personaje, el documental se relataría en primera persona (o punto de vista único), es decir, que fuera el personaje principal quien interpelara directamente al espectador y alrededor del cual se grabaran las imágenes. La desventaja de esto era la posible pérdida de objetividad, aunque se ganaría en profundidad y representatividad de la historia.

Con base en esta idea se reestructuró la historia de la siguiente manera:

Primer acto

- Presentación del personaje y su entorno familiar – familia y barrio -.
- Testimonio del personaje sobre sus motivaciones para ser barrista.
- Presentación del personaje como líder de la barra.

Segundo acto

- *Conflicto*: Fecha de cumpleaños de una de las hijas coincide con partido América – Universidad Nacional. Se mostrarán los esfuerzos del barrista por conciliar ambos eventos y, en determinado caso, elegir uno.
- Testimonio de miembros de la barra sobre sus motivaciones de ser barristas y el partido contra Universidad Nacional.

- Preparativos de fiesta de hija y planeación de itinerario de desplazamiento de la barra. Acciones del protagonista para cumplir con los dos compromisos.
- Testimonios de conocidos del barrio sobre el protagonista.

Tercer acto

- *Clímax*: Día de fiesta de cumpleaños, protagonista debe decidir a cuál evento asistirá.
- Desplazamiento de la barra de Ecatepec al Estadio.
- Posibles roces con la policía.
- Llegada y entrada de la barra al estadio.
- *Desenlace*: Imágenes del partido y la barra en el estadio. Se muestra decisión del protagonista, ya sea la fiesta o el partido.

Se debe señalar la importancia de crear, si bien no un guión, una escaleta con los acontecimientos que se planean incluir en el producto final.

La recopilación del material

Una vez acordados con el personaje del documental los eventos que se querían plasmar, se dio paso a la planeación y calendarización del rodaje. En este caso, la mayoría de los días de grabación fueron fines de semana al ser las fechas en las cuales se celebraban los partidos del equipo del barrista y los días en los cuales éste disponía de tiempo libre para dedicarlo a la grabación del documental.

También fue indispensable conseguir en primera instancia que las personas que iban a aparecer en el documental dieran su consentimiento por escrito para el uso de su imagen. Este paso no debe ser omitido NUNCA, pues sin esa aprobación, cualquier proyecto puede ser cancelado.

También, fue necesario realizar un *scouting* previo a las locaciones donde iban a ocurrir los eventos, en este caso, la colonia Ciudad Azteca en Ecatepec, Estado de México, las rutas de desplazamiento completa de la barra, los alrededores de los estadios y el interior de los estadios, la casa del protagonista y cualquier otro punto que se tuviera contemplado utilizar.

Lo anterior con el fin de prever cualquier problema que dificultara la grabación el día de los acontecimientos, planear la colocación de la cámara y posibles condiciones de luz. Asimismo, el *scouting* fue necesario para identificar en qué sitios sería necesario pedir permisos de filmación y a qué entidades.

De entrada, la Ley de Filmaciones del Distrito Federal, en el artículo 21 fracción I, permite grabar eventos en la vía pública sin pedir permiso a las autoridades, siempre que las actividades de grabación no obstruyan las vías públicas y se trate de un documental o

reportaje. Tampoco es necesario para realizar grabaciones en propiedades privadas (en cuyo caso, se requiere del permiso del propietario).

Sin embargo, puesto que las locaciones incluían sitios de Ecatepec, Estado de México, sí fue necesario tramitar permisos de grabación ante el ayuntamiento de dicho municipio. También, fue necesario gestionar permisos ante las autoridades de los estadios y del Sistema de Transporte Colectivo Metropolitano (metro).

Los requisitos varían según la entidad a la cuál sea necesario dirigirse, así como el tiempo de respuesta, pero en general es necesario redactar una carta de motivos que hable sobre el proyecto (el tema, finalidad), el equipo a utilizarse (incluir datos técnicos), el número y datos de las personas involucradas y a estar presentes en el sitio de filmación, las fechas de filmación, carta de la institución que respalda el proyecto dirigida a la autoridad en turno y carta compromiso de entrega de copias del material terminado.

Finalmente, en el terreno exclusivamente de la realización, puede ser necesario hacer *storyboards* de algunos eventos planeados, con el fin de que los miembros del equipo tengan una idea similar de los acontecimientos a grabar, su jerarquización y los planos en los cuales se quieren mostrar los acontecimientos. Así como el bosquejo de la línea narrativa probablemente se verá modificado, los eventos del *storyboard* no serán filmados exactamente igual; no obstante, sí delinean las ideas básicas de aquello que se persigue.

Ya en el campo, es importante contar con una bitácora de filmación en la cual se registren datos como la fecha de grabación, número de casetes utilizados y etiquetar los mismos junto con el contenido que contienen y la duración aproximada de los eventos registrados. Lo ideal es contar con un asistente encargado de estos registros, aunque todo depende del proyecto y la cantidad de atención que los acontecimientos a registrarse demanden del equipo. La bitácora se vuelve de gran ayuda a la hora de editar el material.

Aunada a la bitácora, un *shooting list* se vuelve una herramienta importante en el momento de la realización. Básicamente consiste en un listado de los eventos planeados a filmarse en cada día de rodaje. El fin es evitar olvidar algún aspecto necesario para la historia, o los detalles de un suceso en particular que se consideren relevantes y, por ende, de grabación obligatoria.

Ya en referencia concreta al proyecto realizado, la realización tuvo varios contratiempos que impidieron la filmación de algunos de los eventos planeados y acordados con el personaje. Entre ellos se encuentran:

- El registro del trayecto completo de la barra de Ecatepec a los estadios, pues si bien se obtuvo el permiso de filmación de las autoridades del Sistema de Transporte Colectivo, éste fue ignorado por los oficiales de policía que custodiaban a la barra durante su trayecto en el metro.

- La grabación dentro del estadio desde el interior de la barra, negada por las autoridades de los estadios quienes aludieron motivos de seguridad.
- La grabación de la fiesta de cumpleaños de las hijas del personaje, pues este último abandonó el proyecto tras la sesión donde habla sobre su vida personal y la muerte de su padre.

Todos tuvieron su impacto pues la historia final tuvo que ser redefinida –debido principalmente al tercer punto -.

El montaje: la configuración de las figuras retóricas

Una vez que se ha levantado la imagen y se ha obtenido material de los eventos planeados – o de la mayoría de ellos – es el momento de trabajar en el cuarto de edición.

Existen posturas contrarias sobre si el material debe organizarse primero y capturarse posteriormente para su edición o si todo el material debe capturarse y a partir de ahí realizar la selección de clips. Todo depende del proyecto y del método de trabajo de cada equipo – y los recursos -. En este caso, se optó por la primera opción y fue a partir de la escaleta como se seleccionaron los clips a utilizarse en la edición.

Lo más importante es armar una columna vertebral de la argumentación y la historia, dividiendo y trabajando los clips por capítulos. Una vez armado la línea argumental / narrativa principal del documental, se trabajan los capítulos individualmente para pulirlos. Es en esta etapa donde la configuración de las figuras retóricas tiene lugar.

Por supuesto, debe existir una idea de qué tipo de figuras retóricas pudieran utilizarse en el documental desde que se concibe la argumentación y la narración. Y lo más importante, como se revisó en el capítulo dedicado a la retórica, las figuras son en esencia *formas diferentes* de decir algo para persuadir o lograr un efecto estético.

La pregunta para crear una figura retórica, una vez armados los capítulos del esqueleto del documental, es ¿se puede presentar esto de otra forma para hacer más efectivo el mensaje de la secuencia?

En este caso, se sabía que había muchas posibilidades de crear figuras retóricas a partir de la oposición barras / policía, o cómo sería el preámbulo del documental.

Otras figuras surgen orgánicamente de los hechos concretos registrados y al momento de organizar los capítulos del documental.

En la edición de este proyecto, lo primero que tuvo que resolverse fue la ausencia de material originalmente considerado importante para la conformación del documental - la fiesta de cumpleaños de las hijas del personaje, principalmente -.

Ante la imposibilidad de conseguir tal material, se optó por hacer del testimonio del personaje principal el hilo conductor del documental, el cual avanzaría progresivamente desde un contraste entre cómo se ve él mismo, cómo es en la barra y cómo lo ven personas cercanas para dar un retrato de su personalidad, hasta el punto donde platica la muerte de su padre, considerándose éste el momento revelador del porqué de dicha personalidad.

Así, la argumentación / narración se organizó de la siguiente forma:

ARGUMENTACIÓN	NARRACIÓN
Preámbulo <ul style="list-style-type: none"> Las barras son violentas. 	Primer acto Planteamiento / Introducción de personajes y problemática.
<ul style="list-style-type: none"> Montaje de la imagen de las barras en los medios tradicionales mediante la figura de <i>acumulación</i>. Presentación del personaje. 	
Argumentación: <ul style="list-style-type: none"> Las barras no son criminales – vida personal del barrista -. Las barras se articulan bajo un discurso de identidad – barrio – futbol (testimonio de barristas). Las barras se componen de personas de extracción socioeconómica baja (circunstancias de barrista o barristas). El uso de la policía no es la única solución al problema de las barras. 	Segundo acto Presentación de personaje en su vida personal – familiar. Presentación de personaje en la barra. Conflicto: Razón de la personalidad del protagonista. Presentación de condiciones de vida del barrista y dificultades económicas. Presentación de barristas. Clímax: Testimonio de relación del personaje con su padre.
<ul style="list-style-type: none"> Primer capítulo: Carnaval Escenas sobre el ambiente en la barra, sus principales preceptos. Segundo capítulo: Policía Características de la relación barra-policía, diferencias entre unos y otros y en comparación con los aficionados comunes. Tercer capítulo: La banda Testimonios de miembros de la barra, qué tipo de personas la integran. 	
Epílogo: El estereotipo de las barras impide comprender lo que en realidad son y con ello solucionar el problema de la violencia.	Tercer acto Desenlace.
<ul style="list-style-type: none"> Reflexión final en off. Imágenes de la barra rumbo al estadio. Imágenes de barra en el estadio durante un juego. 	

Las figuras retóricas surgieron durante el proceso de edición, y son:

Ironía: En el capítulo “La Banda”, se contrasta la afirmación del personaje sobre el nivel educativo de los miembros de la barra contra el comportamiento y personalidad de los mismos *in situ*.

El uso de la ironía surgió al comparar los dichos del protagonista con lo que se encontró en el campo al momento de la realización. Así, en vez de señalar con dedo acusador al protagonista de mentiroso, se deja que sean los propios hechos quienes le desmientan.

Acumulación: En el preámbulo. Como se aprecia en la tabla anterior, el montaje sobre la imagen de las barras en los medios era una idea concebida desde las etapas iniciales. Con esta figura, se buscó evitar al espectador una explicación verbal sobre la violencia de las barras y las distintas imputaciones que se les hacen mediante una presentación más ágil consistente en titulares de periódicos, video y audio a manera de collage.

Lítote: En el capítulo “La Banda”. Se hace énfasis en las expresiones y gestos de los miembros de la barra mientras entonan un cántico con el fin de resaltar los rasgos de sus miembros. Se presenta para ello una serie de imágenes fijas a las cuales la banda sonora da un sentido de unidad.



Derechos reservados Fotografía: Univisión

Producción y Dirección: Luis Alfredo
Morales Salas

Tel: -----

México D.F.

ÍNDICE

SINOPSIS CORTA2
SINOPSIS LARGA3
CREW4
FICHA TÉCNICA5
DISEÑO DE PRODUCCIÓN6
Personajes6
Especialistas8
Locaciones9
Propuesta estética12
TEXTO DEL DIRECTOR18
PLANTEAMIENTO19
JUSTIFICACIÓN20
OBJETIVOS21
HIPÓTESIS21
INVESTIGACIÓN22
PRESUPUESTO33
ESQUEMA FINANCIERO35
ruta crítica36

SINOPSIS CORTA

Con una reputación de violentos y criminales difundida por los medios de comunicación, una célula de la barra brava *La Monumental* en Ecatepec, *Los Reñeros de Ekt.*, a través de su líder, Antonio “Rocky” Centeno Flores, muestran cómo es la vida de sus miembros y cuáles son las razones que los empujan a actuar tanto en la barra como en su vida personal, su visión del mundo y de ellos mismos frente a los demás.

SINOPSIS LARGA

A través de los medios de comunicación tradicionales, somos testigos de la reputación que las barras bravas se han granjeado en México ante la sociedad, la cual las caracteriza como violentas y delincuentes.

Mientras tanto, en algún lugar de Ecatepec de Morelos, José Antonio Centeno Flores, de 26 años y cabeza de una familia como muchas otras en el municipio, inicia su día. Bajo el nombre de “Rocky”, es el líder de la célula de la barra brava *La Monumental* en ese mismo lugar del Estado de México, conocida como *Los Reñeros de Ekt*.

Siguiendo a Rocky en su día de descanso, éste guía al espectador por un recorrido en el barrio en el cual ha crecido a la vez que explica las razones detrás de la existencia de los Reñeros. Durante el recorrido, Rocky presenta y platica con gente del barrio quienes como él, comparten una identidad barrial que tiene como pivote y medio de expresión la devoción al Club de Fútbol América, y quienes también le conocen y le han visto crecer como persona y barrista.

De regreso a su casa, Rocky abre las puertas de su casa y muestra las condiciones en las cuales vive la mayoría de la gente del barrio, así como las dificultades económicas que tiene que enfrentar para cumplir sus obligaciones con la barra y con la economía familiar, no sólo las cotidianas, sino también especiales, como organizar una fiesta de cumpleaños a sus hijas. Paralelamente, Rocky y sus reñeros tienen que lidiar con los límites que la policía les impone, la cual representa los valores contrarios que los Reñeros ostentan, contraste enfatizado mediante el relato de Rocky sobre su experiencia con la policía y testimonios de miembros de la barra.

Finalmente, Rocky es presentado por Rocky mismo, y revela al espectador aquello que lo motiva en la vida, sus triunfos y sinsabores y todo cuanto lo ha llevado a convertirse en lo que actualmente es y hacia dónde quiere ir en el futuro, y si los Reñeros están incluidos en ese plan de vida.

CREW



Luis Alfredo Morales Salas

Producción, Dirección

Egresado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha tomado diversos cursos de Dirección, Fotografía y Documental en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Centro de Capacitación Cinematográfica. También ha participado en cortometrajes como asistente de fotografía y asistente de producción (*Ojos Azules*, 2009).



Daoud Sarhandi

Fotografía, Edición

Su larga trayectoria incluye la participación en largometrajes documentales para Channel Four y la British Broadcasting Corporation. De forma independiente, participó como fotógrafo en el largometraje documental *El Color de los Olivos* (2004) y como co-director en *Lecciones para Zafirah* (2011). También ha colaborado como fotógrafo en varias revistas como Proceso y Eye Magazine.



Daniel Moreno

Sonido

Ha participado en diversos cortometrajes y producciones independientes como asistente de fotografía, camarógrafo y sonidista. Asimismo, ha dirigido varios cortometrajes entre los cuales destaca *La Jaula* (2010).

FICHA TÉCNICA

Título: ¡Ahí vienen los Reñeros!

Formato: Mini DV

Duración: 23 minutos

Color

Género: Documental

Idioma: Español

Año de producción: 2010

País: México

Locaciones:

Estadio Azul

Indiana 225 Col. Ciudad de los Deportes, Del. Benito Juárez
México, Distrito Federal

Estadio Azteca

Calzada de Tlalpan 3645 Col. Santa Úrsula Coapa, Del. Coyoacan
México, D.F.

Sistema de Transporte Colectivo Metropolitano: Estación Cd. Azteca, Guerrero, Eugenia y
San Lázaro

Dirección: Luis Alfredo Morales Salas

Guión: Luis Alfredo Morales Salas

Fotografía: Jan Daoud Sarhandi

Sonido: Daniel Moreno

Edición: Jan Daoud Sarhandi

Consultora creativa: Carolina Rivas

Producción: Luis Alfredo Morales Salas

Estudio de producción: Creadores Contemporáneos S. de R.L. de C.V.

Presupuesto: MX\$ 30,000.00

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

PERSONAJES

José Antonio Centeno Flores - "Rocky"



Líder de los “Reñeros de Ekt”, célula en Ecatepec de la Barra Brava *La Monumental*, simpatizante del club de fútbol América. De 26 años de edad, es asistente de escenografía en televisión educativa, aunque esto no le ha impedido encabezar la barra en Ciudad Azteca. Su carácter es extrovertido y puede considerársele una persona plenamente identificada con su barrio.

Rocky es cabeza de una familia de cuatro personas: 2 hijas y su esposa. Su cualidad más llamativa para este documental consiste en esta dualidad de barrista – jefe de familia que contribuirá a apelar a la identificación del espectador con alguien que entra dentro del perfil del hombre promedio con las responsabilidades y dificultades inherentes.

Su posición como líder de la barra permitirá, además, una mayor facilidad en el rodaje y salvar la conocida cerrazón de estos grupos a miembros ajenos y su aversión a las cámaras, dando una mayor cercanía con los barristas la cual a su vez redundará en un retrato más fiel de ellos.

Barra “Los Reñeros de Ekt”



Agrupación formada completamente por habitantes de la colonia Ciudad Azteca en Ecatepec de Morelos, Estado de México. En su mayoría jóvenes de entre 15 y 22 años de edad, aunque hay algunas personas mayores a ese promedio. Su perfil socioeconómico es principalmente de estudiantes o trabajadores de clase media baja o baja que viven con familiares. Dentro de la barra se presenta un carácter festivo y desinhibido, un ambiente de relaxo, irreverente y desafiante entre ellos y hacia los demás, donde las drogas y el alcohol hacen acto de presencia con toda naturalidad.

ESPECIALISTAS**Roger Magazine – Doctor en Sociología (Universidad Iberoamericana)**

Profesor investigador de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana y Doctor en Sociología por la Universidad John Hopkins. Se ha especializado en los fenómenos deportivos en México, siendo uno de los referentes en el aún joven campo de estudio de las barras bravas en México, tema sobre el cual ya ha publicado un libro (Azul y Oro como mi corazón: Masculinidad, Juventud y Poder en una porra de los Pumas de la UNAM, 2008) y realizado varias investigaciones.

Gerardo Orellana Suárez – Maestro en Sociología (Universidad Nacional Autónoma de México)

Maestro y candidato a Doctor en Sociología del Deporte. Uno de los pocos académicos en estudiar las barras bravas en el Distrito Federal. Ha participado como conferencista sobre el tema en el Congreso Internacional de la Red de Investigadores sobre Deporte, Ocio, Cultura Física y Recreación.

LOCACIONES

Estadio Azteca



Estadio Azul



Ciudad Azteca (Ecatepec de Morelos, Estado de México)



Casa Barrista



PROPUESTA ESTÉTICA

Enfrentamientos



De suma importancia resulta el tema de la violencia a la hora de tratar el tema de las barras, pues es un aspecto con el cual generalmente se les relaciona y para el espectador, familiarizado o no con el tema, deberá ser clara dicha reputación desde el principio del documental.

Con el fin de lograr un impacto emocional efectivo, se buscará que las imágenes de estos enfrentamientos tengan un *look* de *handycam*, remarcando así el carácter “real” de los acontecimientos presentados. Imágenes correctamente expuestas solo lograrían ser relacionadas con las de un noticiero, con la pérdida de crudeza visual que ello conlleva.

Medios



Pelea en las inmediaciones de CU deja 2 heridos

8 Junio, 2009 - 11:33



En el perímetro de Ciudad Universitaria dos personas resultaron lesionadas durante una en la que participaron varios individuos por motivos que aún no se han precisado.

La Femexfut buscará frenar la violencia en los estadios

Escrito por Tomas Fregoso
01/04/2010

El Presidente del organismo que regula el balompié azteca, señaló que no bajarán la guardia tras haber votado a los estadios de Querétaro y Tigres, por lo que harán todo lo posible para evitar que algunos porros ataquen a las barras de las tribunas.



El Presidente de la Federación Mexicana de Fútbol, Justino Compañ, señaló que su organismo seguirá trabajando en frenar la violencia dentro de los estadios del balompié azteca y que el voto para las canchales de los Calles Blancos de Cuernavaca y los Tigres de la UANL, es solamente el primer paso.

"Fue increíble. Ya fueron votados los 2 estadios y vamos a seguir con mano dura, insistiendo en la credencialización de las barras, insistiendo en que el juego limpio es en la cancha, en la tribuna y fuera del estadio", comentó el dirigente.

Compañ señaló que el tema es de suma prioridad para la Federación y pide comprensión por parte de las aficiones de los equipos que resultaron castigados.

"No vamos a bajar la guardia, está en la agenda permanente de la Federación el tema de la violencia y los que tienen que entender son los aficionados, tenemos que tomar medidas drásticas", indicó.

El directivo mencionó que los clubes deben tener un mayor control sobre sus grupos de animación.

"No las calificamos como barras, las calificamos como grupos de animación, la palabra barra no nos gusta, y esos grupos de animación tienen que estar controlados por las directivas, muchos de ellos están subvencionados y es lo que afecta más que nada al fútbol mexicano, porque atropellan a las familias de las tribunas", concluyó.

Cobijan barras del América a integrantes de la Mara Salvatrucha

por jrcromero el 7/11/2007 @17:07



Gabriel Regino ex secretario de Seguridad Pública del DF reveló que porros, y miembro de grupos de delincuentes como la Mara Salvatrucha forman parte de los grupos de de apoyo del equipo América y señaló como responsable de esto a Javier Pérez Teuffer, ex presidente del equipo de Coapa y actual directivo del Necaxa.



Al ser los medios una parte importante en la construcción de la reputación de las barras, la forma de presentarlos deberá dejar clara la idea medios-estereotipo. Para ese fin, se buscará elaborar una secuencia en el cual a través de imágenes de televisión, notas de prensa y audio se reporten atributos negativos de las barras, reforzando el prejuicio existente sobre las barras.

La Barra



Las características que diferencian visualmente a las barras en los estadios del resto de los aficionados son los instrumentos que portan, la proliferación de los colores, imágenes y motivos visuales del equipo preferido que denotan además un sentimiento de rebeldía y peligrosidad. Todo en su conjunto crea la sensación de anarquía y carnaval, el cual se expondrá en el documental a través de un énfasis en las características señaladas.

Policía



En contraste con la barra, la policía representa el orden y las reglas. Para caracterizar a la policía de esta forma, se capturarán todos los rasgos y movimientos que connoten estas ideas: marchas militares, el desplazamiento unísono y ordenado de los oficiales, así como el armamento con el que cuentan.

Aficionados



Un tercer elemento de suma importancia a caracterizar en el documental serán los aficionados comunes. Se presentarán tal como los barristas los ven: dóciles, obedientes, de movimientos ordenados, en resumen, los valores contrarios a la barra sin el elemento amenazante de la policía. Por tal motivo, a los aficionados se les captará en filas, preguntando o siguiendo órdenes de una autoridad, en actitud tranquila y generalmente en situaciones de convivencia familiar.

Situación familiar



Un elemento crucial para alcanzar el objetivo del documental es mostrar la vida del personaje con todas las vicisitudes de una persona común y corriente, ajenas al fútbol y al barrismo. Para dicho fin, se presentarán escenas donde se hagan evidentes problemas familiares o económicos del personaje, así como los detalles de su contexto: casa, zona donde vive, etc.

TEXTO DEL DIRECTOR

El documental buscará apartarse lo más posible del reportaje televisivo. Para ello se recurrirá al uso del montaje para sustituir en la medida de lo posible la exposición informativa mediante figuras retóricas como las metáforas, las cuales reflejen la visión de los personajes, con un eventual uso de voz en off para “anclar” el mensaje de los segmentos que sean demasiado ambiguos para el espectador.

La estructura general del documental tendrá como pivote los testimonios y entrevistas del personaje principal quien guiará al espectador a través de su contexto cotidiano: su barrio, su casa y su familia. A lo largo de este seguimiento se intercalará la exposición de la vida de la barra a la cual pertenece el personaje: el ambiente y espíritu de la barra, la visión que tiene de la policía y los aficionados normales, así como las características de sus miembros y el testimonio de algunos de ellos.

En el primer bloque, “Medios”, se expondrá la imagen de violencia que los medios tradicionales difunden sobre las barras a través de una secuencia que encadene a la prensa escrita, la televisión y la radio mediante videos, notas de prensa y entrevistas en audio que refuercen esta idea.

El segundo bloque, “Carnaval”, comenzará con la introducción del personaje por él mismo y se alternará con imágenes del ambiente al interior de la barra que muestren el colorido, los cánticos y la actitud de los barristas entre ellos mismos.

El tercer bloque, “Policía”, continuará con el testimonio del personaje para luego dar paso a un montaje en el cual se contrastarán las imágenes previamente vistas del ambiente de la barra con los valores antitéticos representados por la policía, a través de imágenes que muestren la disciplina, orden y equipo con el cual se mueven los oficiales.

El cuarto bloque, “La Banda”, mostrará imágenes y testimonios de miembros de la barra que permitan al espectador darse una idea del tipo de personas que son, así como las razones para su comportamiento, tratando de delimitarse con esto un “perfil general” del barrista. Paralelamente, se contrastará este perfil con el del aficionado común y corriente mostrándolo en acciones opuestas a los valores de la barra (obedecer indicaciones de la policía, por ejemplo).

El último bloque mostrará el cierre del relato del personaje sobre su vida y sus propósitos personales dentro y fuera de la barra.

PLANTEAMIENTO

El fenómeno de las barras bravas en México ha sido objeto de un análisis predominantemente periodístico y circunscrito a los episodios de violencia dentro y alrededor de los estadios en los cuales estas agrupaciones se encuentran. Asimismo, las barras son presentadas en los medios como parte del colorido de los estadios, llevando a una simplificación de su comportamiento y motivaciones: son violentas porque sus miembros son criminales; o son coloridas e incondicionales por la pasión inherente al fútbol.

Esta dicotomía reduccionista facilita un poco la búsqueda de una nueva forma de presentar el fenómeno a través de una lente: todo lo que hay que hacer es evitar caer en los clichés. Sin embargo, se corre el riesgo de caer en nuevos lugares comunes en donde de victimarios, se coloque a las barras como víctimas, o como seres incomprendidos, cayendo en el error discriminatorio del “buen salvaje”.

¿Cómo plantear entonces al espectador este tema?

En primer lugar, presentando la visión de las barras sobre ellas mismas, y de su propia voz. Para ello, será necesario adentrarse en la vida interna de la barra para poder ganarse su confianza y alentarlos a hablar por ellos mismos ante la cámara. Si el documental se limita a grabar a la barra desde “afuera” como a los carros en un embotellamiento, no será posible establecer un lazo de empatía con el espectador quien desconocerá la forma en la cual le afecta a los miembros de la barra el estar allí, ni lo que significa para ellos.

Para profundizar en este lazo con el espectador, será necesario establecer a un personaje a través del cual se conozca el contexto y sentir del barrista promedio. Una especie de guía a través del mundo del barrismo, sus valores y sus circunstancias.

Por supuesto, será necesario estar alerta a las contradicciones entre el discurso de los barristas y los hechos y acciones por ellos generados, y hacerlas evidentes en pantalla. De tal forma se evitará convertir al documental en un panfleto a favor de las barras.

El peso de la exposición deberá caer entonces en lo que los barristas tengan que decir y la forma en la cual ellos se perciben y perciben a los demás.

JUSTIFICACIÓN

A pesar de tratarse de un fenómeno relacionado con el deporte más popular del país y con más de una década de existencia, las barras bravas han despertado poco interés más allá de las eventuales coberturas periodísticas sobre su comportamiento violento.

Esto ha contribuido a crear un vacío informativo el cual se ha llenado con representaciones unidimensionales en los medios de comunicación tradicionales, centrados en las consecuencias y no las causas. Por tanto, la sociedad, aficionados o no al fútbol, carecen de una base sólida sobre la cual elaborar un análisis y un juicio que le lleven a conclusiones válidas sobre el tema, siendo los estereotipos y los prejuicios los que predominan.

Al mismo tiempo, el fenómeno ha sido tratado por las autoridades como un problema exclusivo de seguridad pública, solucionable sólo con el despliegue de la policía en todos y cada uno de los eventos en los cuales las barras hacen acto de presencia. Si bien esto ha contribuido a contener a los grupos radicales y frenar los choques callejeros, constituye un paliativo más que una solución, la cual requiere de medidas pertenecientes a otros ámbitos del gobierno.

Una estrategia más efectiva requiere necesariamente profundizar en el conocimiento de las barras bravas: el perfil de sus miembros y sus motivaciones.

Si bien esta necesidad comienza a ser notada y trabajada por la academia en México, amén del rezago existente, los resultados de estos esfuerzos enfrentan el riesgo de quedarse encerrados en los círculos intelectuales, fuera del alcance e interés del individuo promedio.

Es para ayudar a subsanar esta deficiencia por lo cual se propone realizar este documental. Limitado por su poca capacidad para profundizar en el tema en comparación al trabajo profesional de la investigación académica, un documental compensa dicha desventaja con la riqueza inherente al lenguaje audiovisual y una mayor libertad y menor formalismo para tratar el tema y por ende hacerlo inteligible para el espectador promedio.

Lo anterior no implica de manera alguna que el documental por sí mismo pueda constituirse como la solución al vacío informativo sobre el tema. Más bien, constituye un primer paso para la apertura de un nuevo debate en la agenda pública sobre el fenómeno sin las restricciones existentes actualmente.

Por otro lado, el documental puede erigirse como un puente a través del cual las barras tengan la oportunidad de explicarse ante la sociedad y con ello desechar la excusa de la discriminación como causa de los actos violentos en los cuales puedan incurrir.

Así, poniendo al espectador y a las barras en un mismo nivel, el documental tiene el potencial de generar un cambio en el enfoque del fenómeno y a través de él dar pie a soluciones duraderas a la violencia relacionada con estas agrupaciones.

OBJETIVOS

- Mostrar a las barras desde una óptica diferente a la predominante en los medios de comunicación y a partir de la propia voz de sus miembros.
- Exponer las motivaciones de una persona para formar parte de una barra.
- Aportar al espectador elementos complementarios para sus juicios sobre el fenómeno de las barras bravas, acotados por la unidimensionalidad de la representación en los medios masivos tradicionales.

HIPÓTESIS

La existencia de las barras es resultado de las condiciones económicas de sus miembros cohesionados en torno a un discurso de identidad de la barra con su entorno.

TARGET

El documental estará dirigido a hombres pertenecientes al segmento C y C+ de entre 22 y 30 años aficionados al fútbol.

INVESTIGACIÓN

*El origen*¹⁸²

El ritual del futbol

El futbol soccer tiene sus orígenes en la caza. Antes del sedentarismo, cazar era para el ser humano un asunto de supervivencia, para la cual debió desarrollar habilidades como agilidad, rapidez, resistencia, manipulación táctil, planificación/estrategia, cooperación, bipedismo y posición erguida.

Con el descubrimiento y dominio de la agricultura, el carácter vital de la caza desapareció, volviéndose una actividad de esparcimiento. No obstante, la explosión urbana y demográfica que trajo consigo el sedentarismo provocó que no todas las personas pudieran participar de la caza como forma lúdica, así que fueron creadas actividades como corridas de toros y otros actos con animales como el circo, y en especial, gracias a los romanos, el Coliseo, donde se hacía partícipe a las multitudes de la caza, poniendo a ésta en el centro como un espectáculo sangriento.

La tradición del Coliseo perduró y derivó en otras actividades semejantes (peleas de animales u hombre-animal) a través de la Antigüedad y Edad Media.

La Revolución Industrial, no obstante, trajo nuevos cambios a la estructura y hábitos socio-económicos de la población. La migración de los campos a las ciudades mermó el espacio al aire libre de la caza y trajo consigo el surgimiento de la clase asalariada que labora largas jornadas laborales y necesita de distracciones.

Los juegos de pelota ya tenían antecedentes en actividades lúdicas en Grecia y Roma, pero no eran actividades de competencia. Juegos como el Epskueroes, consistente en el lanzamiento de pelota por parte de 2 equipos, nunca alcanzó verdadera masificación.

El surgimiento del futbol asociación tuvo lugar en Inglaterra, donde ocurrió la sistematización de un cuerpo de reglas en los colegios de Harrow en 1865. De ahí, fue exportado a otras partes del mundo lo que conllevó la creación de variantes:

- Rugby.- Originario de la región de Rugby, en Inglaterra ((1851).
- El futbol gaélico, en Irlanda (1884).
- En Australia surge el *Footy*, combinación del futbol gaélico y el rugby.
- En Estados Unidos, por influencia de jugadores de Rugby originarios de Montreal, surge el Futbol Americano.
- En Canadá, el rugby da pie al futbol canadiense.

El fenómeno del futbol ha sido analizado desde diversos puntos de vista. A continuación se enumeran algunos de los más importantes.

¹⁸² Este apartado consiste en un resumen del *El deporte rey: Ritual y fascinación del futbol* de Desmond Morris.

Futbol como caza ritual

El ritual de la caza puede dividirse en las siguientes fases:

1. Caza por supervivencia.
2. Caza por deporte.
3. Deportistas en escenarios sangrientos.
4. Deportistas en campo de pelota.

Esta evolución trajo consigo la transformación de los roles de los participantes de la caza:

1. Los jugadores se convirtieron en jugadores.
2. Las armas devinieron en pelotas.
3. Las presas se convirtieron en metas.

No obstante, las características exigidas por la caza se mantuvieron: estrategia/planeación/táctica, cooperación, peligro físico, persecución, concentración, técnica, valentía, imaginación, puntería, los cuales son elementos vicarios para el público.

Futbol como batalla

Los partidos de futbol emulan batallas puesto que existe un ganador y un perdedor.

Existen 2 posturas respecto a los efectos del futbol:

- Realiza una catarsis de sentimientos violentos y frustraciones del público.
- Despierta sentimientos agresivos, los cuales surgen ante la sensación de ser derrotado, mientras que las victorias no sirven de catarsis sino como una causa más de ansiedad. La derrota, a su vez, provoca abatimiento que puede generar ganas de desquite y violencia.

Si bien ambas posturas son viables, lo más razonable es pensar que un partido puede ayudar a abatir la ira o sumarse a la ya existente.

Futbol como posición social

La victoria del equipo brinda la sensación de mejoramiento de la posición social y de la comunidad a la cual representa, la “tribu”, tanto a corto plazo (resultado más reciente) como a largo plazo (posición en la tabla del campeonato).

De tal forma, el sistema de divisiones en un campeonato emula al clasismo social, pues descender es una “degradación” de la posición del equipo.

Futbol como ceremonia religiosa

La congregación en los estadios hace las veces de afirmador de pertenencia a un grupo, función que era antes exclusiva de la iglesia o los bailes. A través del futbol, se hace “comunidad” con otros miembros del grupo e implica la práctica de rituales, ídolos y lugares sagrados (los estadios).

Futbol como droga social

Existe la postura que ve al futbol como un mecanismo creado por la burguesía como válvula de escape de tensiones sociales que podrían alterar el status quo político-social, y a través del cual se promueve el ideal de “trabajo duro” (ilustrado mediante el esfuerzo de los jugadores) y la lealtad (al equipo y por tanto a la empresa). Esto, dado que el futbol profesional comenzó como una extensión de las empresas para brindar distracción a sus trabajadores.

Esta perspectiva es parcialmente verdadera en tanto que el futbol es un fenómeno social atrayente y es una válvula de escape, pero eso no impide que los fanáticos participen del activismo político e ideológico.

Futbol como negocio

El futbol es un negocio; sin embargo, es falso que la mayor parte de los involucrados participen en él por mero beneficio económico. Muchos clubes operan en números rojos y son pocos los jugadores/entrenadores que ganan grandes cantidades.

Sí existe marketing e inversiones, por lo cual es negocio. No obstante, al mismo tiempo, para los jugadores existe gran riesgo de lesión y no existe posibilidad de pensión en una actividad donde la vejez inicia temprano.

Futbol como representación teatral

El futbol implica un espectáculo donde los espectadores van a divertirse, donde hay estrellas, show, desfiles, bailes, etc.

Si bien antes la comodidad era secundaria, hoy está muy extendida la práctica de “futbol-espectáculo” como una experiencia donde se implican otras actividades. Aún así, el espectáculo principal, el partido, pocas veces es espectacular pero sigue siendo popular dado que entra en juego el aspecto identitario.

El uso de los colores

Los colores tiene las siguientes funciones:

Destacar a los jugadores. Sobre todo de lejos para facilitar la identificación con el equipo durante el encuentro de forma rápida.

La regla común es no usar colores pardos, grises, pasteles o delicados, sin motivos circulares y descartando el color verde para no confundirse con el pasto.

Distinguir a los adversarios. Los uniformes alternos son, en la mayoría de los casos, similares al uniforme regular.

Permitir que los jugadores se vean distintos a sus vecinos regionales más próximos. Lo cual implica una cuestión territorial.

Provocar ventaja psicológica en quienes los portan. Conllevan mensajes subliminales que denotan cualidades físicas y amenazantes, como en los animales de la naturaleza ante

amenazas externas. Los colores intensos y básicos son los más populares en comparación a los pasteles o claros.

Simbolismo cultural del color. Variable en cada región/cultura. Los diseños más socorridos son los lisos o con franjas rectas (horizontales o verticales). Los anuncios restan valor simbólico a la playera.

Emblemas

Los emblemas son equivalentes al tótem de una tribu. Su principal función es intensificar las emociones tribales de pertenencia e intimidar a los rivales.

En sus orígenes, eran complejos/barrocos al ser generalmente el escudo de armas de la región, por tanto difíciles de recordar. Actualmente los diseños se han simplificado, siendo los más socorridos aquellos que incluyen animales que a la vez derivan en el mote de los equipos.

Los animales de los emblemas son elegidos en función de 2 valores: ferocidad y poderío del animal. En ocasiones se seleccionan animales pequeños y no tan intimidantes por una relación entre los colores del animal y los del club o alguna cualidad intrínseca del animal (culturalmente asignada, como la agilidad o la astucia).

También se suele recurrir a objetos/símbolos de guerra, lo cual pone de relieve el carácter del futbol como pseudobatalla, así como fuerzas de la naturaleza (cuyo significado varía culturalmente).

Los hinchas

Los hinchas son hijos de la Revolución Industrial, pues originalmente son trabajadores con rutinas extenuantes y monótonas, para quienes el futbol es su o una de sus principales emociones.

Los seguidores pueden clasificarse de la siguiente forma:

Viejos

Los incondicionales.- Siguen al equipo todos los partidos.

Los expertos.- Saben todo sobre el juego y la estrategia y se muestran como tales, tratando de orientar a los demás.

Los chistosos.- Suelen hacer comentarios sarcásticos sobre los actos en contra de su club.

Abucheadores.- Seguidores que llegan a reprocharle a su propio equipo pues constituye para ellos una forma de terapia.

Mártires.- Sufren el juego y siempre son pesimistas respecto al futuro del equipo.

Excéntricos.- Tienen un comportamiento y apariencia extravagante, aunque no suelen externar comentarios sobre el juego.

Forasteros.- Visitantes ocasionales, desconocedores del juego y sin pertenencia a la tribu.

Jóvenes

Principiantes.- Aún no se han integrado a la tribu plenamente pero son fanáticos sinceros del juego.

Novicios.- Se ubican en los límites del cuerpo principal de hinchas, observando a estos últimos para aprender sus formas y hábitos.

Forofos.- Vestidos con motivos del equipo, agrupados dentro de un territorio demarcado con su presencia.

Cabecillas.- Líderes dentro de los forofos que organizan cánticos, agresiones, viajes y otras actividades de la tribu.

Canberros.- Defienden el honor del club frente a sus rivales, con amenazas rituales y gestos agresivos.

Duros.- Si bien no portan los colores del club, son los más agresivos y propensos a peleas. Gracias a esto y a su organización, son considerados como el grupo dominante.

Bebedores.- Van a beber a los estadios.

Pelotilleros.- Pseudoaficionados que pretenden ser parte del grupo pero no son aceptados más que como chivos expiatorios de la tribu en caso de haber problemas.

Individualistas.- Asisten por su cuenta a los partidos, sin participar en la vestimenta ni rituales de la tribu, prefiriendo estar alejados de ella a pesar de tener una afición genuina.

Además de los anteriores, existen los miembros *documentadores* (periodistas, fotógrafos) que fungen como escribas de la tribu, registrando los detalles del encuentro y reproduciéndolos por lo cual son seguidos por los hinchas, en parte para revivir las acciones.

Los adornos de los seguidores

Los atuendos tribales incluyen desde sombreros, tatuajes, maquillaje, prendas y accesorios con motivos/colores/figuras referentes al club que llevan inherente un deseo de exhibición y reflejan a la vez una dedicación y rituales previos al partido, pues la ropa es en su mayoría hecha especialmente por los aficionados para la ocasión, similar a las pinturas corporales y atuendos bélicos portados por miembros de una tribu.

La evolución de la vestimenta de los aficionados parte del uso de ropa elegante (traje sastre y sombrero) hasta la actual con aras de exhibición.

Los aficionados emplean en su ropa combinaciones de los elementos de vestir para identificar 2 cualidades distintas: rudeza y lealtad, con diferentes grados de intensidad. Se distinguen así 4 tipos de aficionados:

Rudo/Leal: Dispuesto a amenazar a enemigos. Asiste religiosamente a ver a su equipo sin importar la racha en la que se encuentre.

Rudo/Desleal: Preparado para los problemas pero sólo asiste a partidos importantes y desaparece durante las malas rachas.

Blando/Leal: Sigue a donde sea al equipo pero se mantiene al margen de problemas.

Blando/Desleal: Tiene un interés mínimo por la tribu, no le importan sus hostilidades con otros grupos y sólo asiste a partidos de especial relevancia.

Las cualidades Lealtad/Rudeza se expresan en la vestimenta de la siguiente forma:

Lealtad: Es igualmente proporcional al número de colores, prendas y accesorios tribales.

Rudeza: La ropa no es utilizada para su propósito original (proteger del clima a una determinada parte del cuerpo), sino en partes diferentes y con diferentes propósitos.

Existen tipos especiales de fanáticos cuya fama de lealtad y sobre todo de rudeza no se expresa en la vestimenta. Los miembros de la tribu conocen su historial y por tanto no necesita alardear o exhibirse para probar su lealtad.

Las manifestaciones de los seguidores

Fanfarrías.- Mediante instrumentos musicales/sonoros se genera ruido/estruendo que puede ser coordinado o no.

Lluvia de papel/Serpentinas/Humo de color.- Equivalente simbólico del arrojar cereales en celebraciones especiales, con el fin de alejar malos espíritus y atraer la fertilidad/buenaventura.

Bosque de banderas.- Símil de hordas de un ejército cuyo tamaño indica el rango de la tribu frente a otras.

Despliegue de bufandas u otras prendas con los colores del equipo.- Manifestación de apoyo y exhibición de la tribu para intimidar al rival.

Salto.- Celebración durante momentos importantes.

Palmas sincronizadas.- Esta manifestación se caracteriza por lo siguiente:

- Tiene una pauta rítmica.
- Existe una sincronización entre quienes las realizan, sin un ensayo previo.
- Se realiza por encima de la cabeza.
- Se entremezcla usualmente con los cánticos.

Existen diferencias culturales respecto al ritmo y frecuencia utilizados con las palmas, variando el significado de las mismas respecto a qué frecuencia y ritmo representa apoyo y cual reverencia.

Ademanes múltiples.

Llamadas de la selva.- Gritos masivos como abucheos, rugidos, suspiros y quejas.

Manifestaciones de muerte.- Ceremonias de muerte con efigies/colores del equipo rival.

Desfiles de coches.- Adornados con motivos del equipo, los vehículos suelen sonar sus bocinas y desfilar anunciando una victoria del equipo.

La violencia de los seguidores

Existen diferentes tipos de manifestación de violencia de los hinchas:

- Empellones al entrar al estadio.
- Intercambio de amenazas con tribus rivales antes de entrar al estadio.
- Disputa de las gradas.- Agresiones ritualizadas (gestuales/verbales) entre tribus.
- Empujones en las gradas.- Generados cuando miembros de tribus enemigas invaden espacio/terreno propio.
- Cargas en las gradas.- Invasión por parte de una tribu del territorio de otra para hacerla retroceder.
- Invasión de campo.
- Agresiones a un jugador y a los árbitros.
- Lanzamiento de proyectiles.
- Asedio a los seguidores del equipo contrario previo al inicio de un partido.
- Destrucción de propiedad y batallas callejeras.

En diversos países se han propuesto diferentes medidas para erradicar la violencia en los estadios, como la credencialización de los seguidores, la reserva anticipada de boletos, un estricto control de entradas, revisiones físicas previas al encuentro, multas a los clubes, entre otras.

El culto al héroe

El culto al jugador es fugaz pero intenso. El ídolo siempre está sujeto a revaloración por parte de sus seguidores, tomando en cuenta sus juegos recientes y su tiempo de estancia en el club.

Mascotas tribales

Las mascotas de los clubes son una encarnación de los buenos deseos para el equipo, ocupando la función de un tótem para la tribu. Si bien regularmente son animales/figuras representativas del club, se suele recurrir a niños u objetos ajenos a ellos, como instrumento de buena suerte.

Exhibicionistas tribales

Los exhibicionistas tribales participan en un estado similar al éxtasis religioso provocado por el ambiente público y característico de los estadios durante un partido, que en ocasiones es apuntalado por el alcohol. Cabe señalar que los exhibicionistas son generalmente aplaudidos por el público, cuando su desinhibición sería reprendida en otros contextos sociales.

El lenguaje tribal

Slogans

Dentro de la tribu del fútbol se recurre al argot para referirse a tecnicismos/acontecimientos propios del juego, y en no pocas ocasiones es utilizado como un tipo de “lenguaje secreto” para iniciados.

El argot se utiliza principalmente en los estadios, durante un encuentro, mediante *slogans*, inscripciones y bromas impresos en estandartes, los cuales pueden ser hostiles y ofensivos al adversario o de alabanza y apoyo para el equipo propio, recurriendo en ocasiones al humor.

Cantos tribales

El origen de los cánticos se remonta a la mezcla de tradiciones de diferentes regiones, como los aplausos y tambores sudamericanos combinados con los cánticos tradicionales europeos.

Los cánticos pueden clasificarse de la siguiente forma de acuerdo a su contenido:

- De confianza y optimismo.
- De estímulo.
- De alabanza.
- De lealtad y orgullo.
- De crítica al propio club.
- De comentarios para el árbitro.
- De comentarios para la policía.
- De insultos dirigidos hacia los adversarios.
- De amenazas a los adversarios (de agresiones físicas para después del partido).
- De celebración de las interrupciones del juego.
- De rivalidades internas (entre los fans de un mismo club presentes en el estadio).
- De cantos para crear ambiente (creados para provocar entusiasmo sin que conlleve un mensaje concreto).

Cada cántico conlleva una intensidad, ritmo y entonación propia.

Hooligans y Barras

La violencia de grupos organizados en los estadios del futbol tiene como antecedentes a los *hooligans* ingleses y a las *barras bravas* sudamericanas.

Los primeros adquirieron fama mundial durante la Copa del Mundo de 1966 celebrada en Inglaterra¹⁸³, cuando la existencia de grupos organizados para apoyar a equipos de futbol era una idea nueva. Estos grupos, formados por personas supuestamente de nivel económico bajo, fueron bautizados como *hooligans* (“vándalos”) en referencia a un legendario irlandés llamado Edward Hooligan¹⁸⁴, quien se dice era un bebedor empedernido y buscapietos, además de un desobligado cuya única afición era asistir a los partidos de futbol por el año de 1880.

El comportamiento violento de los *hooligans* fue creciendo en fama, alcanzado su punto más alto en 1985 cuando, debido a sus acciones, 39 personas murieron antes de un partido Liverpool – Juventus por la Copa Europea de clubes. La violencia de los *hooligans* se mezclaría posteriormente con movimientos xenófobos y barriales llevando a su radicalización.

Por su parte, las barras bravas surgen en Argentina en 1958¹⁸⁵ en un partido Vélez Sarsfield – River Plate. Originalmente denominadas *barras fuertes* – bautizadas así por el periódico argentino La Razón¹⁸⁶ - *Estos* grupos pronto comenzarían a darse a conocer por su comportamiento violento y a ser cooptados por los políticos locales como grupos de choque en la década de los 60. De Argentina, el fenómeno de las barras se extendió a Colombia, Chile y otras naciones del cono sur.

Argentina¹⁸⁷

Se tienen noticias de la violencia en el fútbol argentino desde principios del siglo XX, tanto en los partidos del campeonato local como en los partidos entre Argentina y Uruguay, en Buenos Aires y en Montevideo.

El primer asesinato relacionado con el fútbol argentino se produjo en Montevideo, Uruguay, el 2 de noviembre de 1924, tras disputarse el último partido del Campeonato Sudamericano que coronó a Uruguay. Se produjeron incidentes frente al hotel donde se alojaba el seleccionado argentino, interviniendo en la pelea aficionados uruguayos y jugadores argentinos. Durante los incidentes, el argentino José Lázaro Rodríguez disparó contra Pedro Demby, quien fallecería el día después. Rodríguez logró escapar y regresar a Argentina, gracias a la ayuda de jugadores de ese país, en un buque que partió una hora antes de lo programado y no fue interceptado por la policía. La policía uruguaya logró identificarlo

¹⁸³ Ambrosio López, Claudia Iliana. *Cómo no te voy a querer. Influencia del futbol en las sociedades latinoamericanas*. Pp. 73-80.

¹⁸⁴ *Ibid dem*

¹⁸⁵ *Ibid dem*

¹⁸⁶ *Historia del Movimiento Barra Brava*, en <http://barrabrava.net>.

¹⁸⁷ Los apartados siguientes correspondientes a Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Honduras y Costa Rica consisten completamente en información obtenida del sitio *Historia del Movimiento Barra Brava*.

gracias a una fotografía publicada el 4 de noviembre en el diario argentino *Crítica*, en donde se le veía cenando con jugadores argentinos. Fue detenido el 24 de ese mes, pero nunca fue deportado.

El 14 de mayo de 1939, en el estadio de Lanús, en un partido por la cuarta división entre Boca y el local, tras una falta cometida por un jugador de Lanús, los jugadores comenzaron a pelearse. Al ver esto, los aficionados de Boca quisieron derrumbar el alambrado e invadir el campo de juego, lo que motivó que la policía realizara disparos para dispersarlos. Un policía, llamado Luis Estrella, disparó hacia la tribuna, alcanzando a dos espectadores: Luis López y Oscar Munitoli, un menor de 9 años.

El 27 de octubre de 1946, durante un partido entre Newell's Old Boys y San Lorenzo en Rosario, los aficionados intentaron ahorcar al árbitro Osvaldo Cossío. El partido iba igualado en dos goles cuando Cossío anuló un gol de los locales, empeorando la situación cuando en la jugada siguiente San Lorenzo convirtió el tercer gol. Alrededor del minuto 89 del partido, varios aficionados ingresaron al campo de juego, logrando golpear al árbitro e intentándolo ahorcar con su propio cinturón.

Como ya se mencionó anteriormente, y según afirmaciones del periodista Amílcar Romero, 1958 marca el inicio de las barras bravas actuales, con el asesinato de Alberto Mario Linker. Debido al asesinato de este hincha de River Plate, en octubre de 1958, la sociedad toma conocimiento de la existencia de grupos organizados al aparecer notas en la prensa que hablan de "barras fuertes". La llamada "industrialización del fútbol" fue el puntapié inicial para esa organización, ya que se necesitaba controlar todos los aspectos que intervenían en el juego. Antes del surgimiento de estos grupos, cuando un equipo jugaba de visitante era presionado por la hinchada rival. Esto motivó la organización de las barras bravas como respuesta a esa presión.

De esta forma, cada club comenzó a tener su barra brava, la cual era financiada por los dirigentes de la institución. A estos grupos les eran entregadas entradas y se les pagaban los viajes a los estadios, sumándose luego otras formas de financiación. Pero el acceso a estos "beneficios" por parte de los barristas dependía de la jerarquía que tenían dentro de la barra. Para obtener ese prestigio se debía ser violento, por lo que comenzó a aumentar la cantidad de muertos: desde 1924 a 1957 sólo se habían producido 12 muertes relacionadas con el fútbol, de las 237 que se produjeron hasta 2003.

Una de las características de las barras bravas a partir de esa fecha es la agudización del nivel de violencia. Por distribución geográfica, las zonas donde se registraron la mayor cantidad de muertes son los Partidos del Gran Buenos Aires (27%), la ciudad de Buenos Aires (23%) y Rosario (8%). En cuanto a la modalidad, el 39% se produce por arma de fuego, el 13% por arma blanca y otro 13% debido a la represión policial.

En los últimos tiempos los enfrentamientos entre diferentes sectores de las barras bravas han aumentado los niveles de violencia y la cantidad de muertos. El 9 de agosto de 2007 fue asesinado Martín Gonzalo Acro, barrista de River Plate, como parte de un enfrentamiento entre dos sectores de *Los borrachos del tablón*. El mismo fenómeno ha sucedido en otros clubes, por ejemplo, en Boca Juniors, Newell's Old Boys, Estudiantes de

La Plata Rosario Central, o San Lorenzo. El porcentaje de víctimas en enfrentamientos entre la propia hinchada pasó del 3% en 1989, al 8% en 2001 y el 17% en 2009.

Desde mediados de 1985, han existido propuestas para intentar erradicar la violencia. En 1985, luego del asesinato de Adrián Scaserra, fue sancionada la Ley 23.184, conocida como la Ley de la Rúa. Esta ley sancionaba penalmente el ingreso con armas a los estadios, el impedir el normal desarrollo del partido, los destrozos de las instalaciones deportivas y al "que determinara, promoviera o facilitara de cualquier modo la formación de grupos destinados a cometer alguno de los delitos previstos". En 1993 se sancionó la Ley 24.192 que modificó la ley anterior, cambiando las penas y estableciendo un régimen de responsabilidad civil y la posibilidad de clausurar el estadio. Finalmente, en 2008, se modificó nuevamente la ley permitiendo a los jueces disponer una medida cautelar que le impidiera al acusado, por alguno de los delitos mencionados, concurrir a menos de quinientos metros del lugar donde se realiza un partido.

En varias ocasiones el Poder Judicial suspendió el desarrollo de los torneos de la Asociación de Fútbol Argentina – AFA -. En 1998 el juez Víctor Perrota suspendió los torneos de fútbol profesional al determinar que los clubes no podían garantizar la seguridad ya que no tenían la capacidad de ejercer el derecho de admisión, determinando también que la policía no contaba con personal suficiente. En septiembre de 2003 se volvió a suspender el fútbol cuando el juez Mariano Bergés le ordenó a la Policía Federal Argentina que no brindara seguridad en los estadios durante dos semanas, mientras estaba al frente de la causa judicial iniciada por los incidentes ocurridos en un partido entre Boca y Chacarita.

A mediados de la década de 2000, se comenzó a aplicar en mayor medida el derecho de admisión. En 2009 varios clubes de Buenos Aires y el Ministerio del Interior firmaron un convenio para delegar la aplicación de esta medida al Estado, autorizando a la Subsecretaría de Seguridad en los Espectáculos Futbolísticos a realizarla. Para evitar los enfrentamientos, el 31 de julio de 2007 el Comité Ejecutivo de la AFA determinó, mediante una resolución, que en las categorías del Ascenso no se permitiría el acceso del público visitante a los estadios.

A fines de 2009 se creó la ONG Hinchadas Unidas Argentinas, que agrupa a barras bravas de diferentes clubes. El proyecto, ideado por el político Marcelo Mallo, implicó pagarle a 250 barras bravas el viaje a la Copa Mundial de Fútbol en Sudáfrica, a cambio de que no se produjeran hechos de violencia. Las barras que integran la organización desplegaron en las tribunas banderas con alusiones a Néstor Kirchner, ex Presidente argentino y esposo de la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner, por lo que se acusó al gobierno de financiarlos. Sin embargo, las acusaciones fueron desmentidas por el Jefe de Gabinete Aníbal Fernández y por la propia organización. Las barras de HUA lograron viajar al torneo, aunque algunos protagonizaron incidentes.

Algunas de las barras más importantes de Argentina son:

- La 12 / Jugador No. 12 – Club Atlético Boca Juniors
- Los Borrachos del Tablón- River Plate

- La Guardia Imperial – Racing Club
- La Gloriosa – San Lorenzo
- Los Diablos Rojos – Independiente
- Los Guerreros – Rosario Central
- La Banda del Pincha – Estudiantes
- La Pandilla – Vélez Sarsfield
- La que nunca abandona – Newell´s
- La Banda de San Martín – Chacarita Jrs.
- La 22 – Gimnasia y Esgrima La Plata
- La Fiel – Talleres de Córdoba

Brasil

Bajo el nombre de *torcidas organizadas*, las barras brasileñas tienen la peculiaridad de utilizar uniformes propios de cada torcida.

Fue la torcida *No Brasil*, del club São Paulo Futebol Clube, la precursora del movimiento en 1939. Fue creada por Manoel Raymundo Paes de Almeida bajo el nombre de TUSP — Torcida Uniformizada do São Paulo —.

Después surgirían Camisa 12 en 1940, creada por Vicente Rao; Charanga do Flamengo, fundada en 1942, por Jaime de Carvalho, durante un partido Flamengo contra Fluminense. Le seguiría la Torcida Organizada do Vasco da Gama en 1944.

Algunas de las torcidas más importantes de Brasil son:

- Geral do Grêmio – Grêmio de Porto Alegre
- Guarda Popular Colorada – Internacional
- Gaviões da Fiel – Corinthians
- Máfia Azul - Cruzeiro
- Galoucura – Atlético Mineiro
- Popular Legião Tricolor – Fluminense
- Loucos pelo Botafogo – Botafogo
- Guerreiros do Almirante – Vasco da Gama
- Urubuzada – Flamengo
- Torcida Jovem – Santos

Uruguay

En Uruguay, este fenómeno nace un poco antes que en Argentina. La primera barra brava del país surgió en el Club Atlético Peñarol, la cual fue conocida como Barra Amsterdam, fundada a principios de la década de 1960. En respuesta a este grupo, a mediados de la década de 1970 se creó una similar en el Club Nacional de Fútbol. Ambas barras registran

amplios niveles de conflictividad entre ellas y han generado numerosos actos de violencia, llegando al asesinato.

Algunas de las barras más importantes en Uruguay son:

- La Banda del Parque – Nacional
- Barra Amsterdam – Peñarol
- Los Villeros – Club Atlético Cerro
- Los Danu Stones - Danubio

Chile

Si bien durante los años 1910 y 1920 los incidentes causados por los aficionados eran habituales en Chile, los primeros grupos organizados hacen su aparición pública a fines de 1988 con ocasión de un partido entre Colo-Colo y la Universidad de Chile, el cual finalizó con graves incidentes protagonizados por la Garra Blanca, grupo formado en 1986. En respuesta, en 1989, un grupo de hinchas de la Universidad de Chile crean la barra de Los de Abajo, y más tarde, en 1992, un grupo de hinchas de la Universidad Católica fundan la barra Los Cruzados.

Si bien, el fenómeno tiene su origen a fines de la década de 1980, éste alcanzó notoriedad pública en la primera mitad de los años 1990, influidos a través del fenómeno gestado en Latinoamérica, precisamente en Argentina. En 1993, a raíz de serios incidentes en las inmediaciones del estadio Monumental de Colo-Colo entre la Garra Blanca y Los de Abajo, que terminaron con 70 detenidos y graves destrozos en el estadio y en sus alrededores, se comenzó a discutir la necesidad de crear una Ley que castigara específicamente este tipo de hechos.

A partir de entonces los enfrentamientos entre Barras Bravas se hicieron comunes, causando millonarios daños materiales, registrándose además numerosos casos de heridos por golpizas, pedradas, arma blanca o armas de fuego, llegando incluso a provocar la muerte de personas. Entre estos últimos destaca la golpiza de seis barristas de Los de Abajo al aficionado de Colo-Colo Ricardo Pitrón y el asesinato por un disparo de la aficionada de Colo-Colo Gloria Valenzuela de 17 años, hecho atribuido a los barristas de Universidad de Chile, ambos ocurridos en 1999.

Desde mediados de la década de 1990, el fenómeno se ha expandido a otras ciudades y regiones del país, como Valparaíso, Concepción o Coquimbo, donde esos grupos han protagonizado serios actos de violencia.

Algunas de las barras más importantes de Chile son:

- Los de Abajo – Universidad de Chile
- Garra Blanca – Colo-Colo
- Los Cruzados – Universidad Católica
- Huracán Naranja – Cobreloa

- Los Panzers – Santiago Wanderers

Honduras

Algunas de las barras bravas más importantes de Honduras son:

Furia Verde – Marathón

Los Revolucionarios 1928 – Motagua

La Ultra Fiel – Olimpia

Comando 12 – Real España

Costa Rica

Algunas de las barras bravas más importantes de Costa Rica son:

Ultra Morada – Saprissa

La 12 – Alajuelense

Garra Herediana – Herediano

Fuerza Azul – Cartaginés

Las barras en México

Antes de la aparición de las barras, los grupos de animación más conocidos eran las *porras*. Estas agrupaciones, las *porras*, son integradas y dirigidas generalmente por adultos o mayores de edad, y los integrantes jóvenes son familiares de segunda y tercera generación de los fundadores¹⁸⁸. Su grito característico es el *chiquitibum* o *siquitibum*. A diferencia de las barras – de reciente aparición –, las *porras* surgieron espontáneamente y posteriormente fueron reconocidas.

Por su parte, las barras bravas fueron implementadas por los clubes de fútbol profesional o personas cercanas a los mismos, con el fin de crear algo parecido a las barras de Sudamérica¹⁸⁹. Sus integrantes son en su mayoría jóvenes.

La diferencia sustancial entre ambos grupos de animación consiste en su estilo de animación, su historia, procedencia y edad¹⁹⁰. En el estilo de animación de la barra, sobresalen los cánticos, los bailes y movimientos constantes durante todo el partido y el tono agresivo hacia los rivales, además de alentar siempre a su equipo sin parar¹⁹¹.

La mayoría de las fuentes apunta al año de 1994 como el del nacimiento de las barras bravas en México bajo el auspicio de la directiva del Club de Fútbol Pachuca, la cual formó a la agrupación “Ultra Tuza” bajo el formato de las barras bravas sudamericanas, siendo el argentino Andrés Fassi y el mexicano Jesús Martínez señalados como los autores intelectuales de esta tarea.

¹⁸⁸ López Mera, Ricardo Víctor. *El fútbol: estudio sobre la barra Rebel del equipo de los pumas*. P. 51.

¹⁸⁹ *Ibid dem*

¹⁹⁰ *Ibid dem*

¹⁹¹ López Mera, Ricardo Víctor. *Op. Cit.* P. 89.

Ambos quedaron impresionados durante un viaje de visoría de jugadores a Costa Rica¹⁹² de la forma de animación realizada por la Ultra Morada, barra brava simpatizante del Club Saprissa, y decidieron crear un cuerpo similar para su club, contratando para ello a Jorge “El Chino” Díaz, perteneciente a dicha barra, y a un miembro de una de las barras del club chileno Colo Colo. La Ultra Tuza debutaría en 1993, durante un partido de la Copa Pachuca entre el Club Pachuca y el Club América celebrado en el estadio Hidalgo.

Sin embargo, existen versiones opuestas que aseveran que fueron las directivas del Club América y Club Universidad Nacional quienes originalmente “importaron” el formato de animación de las barras¹⁹³. Independientemente de los actores, la causa de esta importación fue una crisis de asistencia a los estadios ocurrida en la época de los 90¹⁹⁴, la cual los dirigentes intentaron resolver creando grupos de animación que llenaran consistentemente sus estadios.

De cualquier forma, las primeras barras existentes en el fútbol fueron: La Ultra Tuza (Club de Fútbol Pachuca), La Rebel (Club Universidad Nacional) y La Monumental (Club de Fútbol América). Con la asesoría de barristas argentinos que parece seguir existiendo hasta la fecha¹⁹⁵, las tradicionales porras comenzaron a ser desplazadas por este nuevo formato de animación que tenía mayor impacto en los jóvenes.

Con el paso del tiempo, el número de barras se multiplicó, existiendo incluso más de una por equipo dependiendo de la popularidad del club al cual apoyan, entre las cuales se encuentran¹⁹⁶:

La Monumental, Ritual del Kaoz , Disturbio (América).

Barra 51 (Atlas).

Los Radicales, Tito Tepito, Unión y Hermandad, Peña Atlantista (Atlante).

La Irreverente, Legión 1908 (Guadalajara).

Sangre Azul (Cruz Azul).

La Lacandona, Fuerza Jaguar, La Fusión, Jaguar 12 y La Garra Pinta (Chiapas).

La Adicción, El Changel, La Barra de Hielo, Barra Catarra, Porra de Tikiti, Herodes, Pierrot, Niño Gordo, Niño Bien, La de Lento, La Cofradía (Monterrey).

¹⁹² Pimentel Villegas, Ulises. *Violencia en el fútbol: de la porra alegre a la barra brava*. Pág. 44.

¹⁹³ *La barra del América, infiltrada por Maras*. Ricardo Magallán. Entrevista a Gabriel Regino. Milenio Diario. 8 de noviembre de 2007.

¹⁹⁴ ídem

¹⁹⁵ *Los hinchas violentos del fútbol argentino instruyen a mexicanos y colombianos* Agencia EFE. Cable del 14 de febrero de 2007.

¹⁹⁶ *Equipos, porras y dirigentes*. Diario La Jornada, edición del 23 de febrero de 2007.

Porras Unidas de Morelia (barra Locura 81), Los Pelones, Quiroga, Tribu, Barra 2000, Furia Morelia (Morelia).

La Ultratuza (Club Pachuca).

Orgullo Azul y Oro (La Rebel), Ultra (Club Universidad Nacional)

La Resistencia (Querétaro).

Real San Luis (Club San Luis).

Libres y Locos (Club Tigres).

Perra Brava, Hijos del Averno (Hijos del Averno).

La violencia

La violencia en los eventos deportivos en México siempre ha existido, como lo pueden demostrar la historia del clásico de futbol americano UNAM-Politécnico, y la del mismo futbol soccer en las diferentes ediciones de encuentros entre clubes de gran rivalidad, como el ocurrido en la década de los 70 entre los clubes México y Atlas donde una trifulca terminó con un incendio en las gradas y balazos. Sin embargo, la aparición de las barras bravas trajo consigo una mayor notoriedad al relacionarse un grupo (o grupos) específicos con estos actos, así como una aparente mayor frecuencia de los mismos.

Entre los episodios de violencia en los estadios relacionados con las barras en México se encuentran:

Verano 2001

Estadio Olímpico 68 (Ciudad Universitaria)

El árbitro asistente Manuel Delgadillo es alcanzado por un petardo arrojado desde las tribunas, presumiblemente por barristas, que le ocasiona quemaduras en su ropa, pérdida momentánea de la visión y contusión craneal. Tras el partido, se desata una batalla campal afuera del estadio entre barristas del Club América y los Pumas de la UNAM.

Estadio Jalisco

26 de enero de 2003

Un petardo explota en medio del graderío, el cual lesiona severamente a Sergio Pérez Hernández, aficionado del Club Guadalajara, incrustándosele una rondana de 4 centímetros que le penetra el cráneo a través del ojo izquierdo, causándole daño cerebral. La barra del Club Guadalajara se encontraba exactamente arriba de la parte del estadio en donde cayó el petardo.

Estadio Azteca

11 de mayo de 2004

En un partido internacional entre el Club América de México y São Caetano de Brasil, la barra del club local, La Monumental, invade la cancha y ataca a los futbolistas brasileños, tras una pelea iniciada por el jugador del América Cuauhtémoc Blanco en el terreno de juego.

Colonia Miravalle, Guadalajara, Jalisco

11 de febrero de 2008

Francisco Javier Guzmán, Elba Rodríguez Aparicio y Miguel Ángel Velasco Vázquez son baleados por miembros de la barra rival presuntamente por portar playeras del Club Atlas.

La respuesta a estos episodios de violencia ha sido casi exclusivamente policíaca, con un énfasis en una mayor presencia de elementos de seguridad pública durante los partidos¹⁹⁷ y una serie de reformas a las leyes orgánicas de Seguridad Pública para sancionar la conducta violenta en los eventos deportivos y permitir la actuación de la Policía Federal¹⁹⁸.

Pero, ¿son suficientes estas medidas? En todo caso, se tratan de acciones reactivas, no preventivas. Es necesario para ello, conocer las motivaciones detrás del comportamiento de la barra, fin para el cual la psicología puede probar ser una herramienta útil.

La psicología de masas y la violencia

Los primeros estudios de la psicología de masas trataban a éstas como una especie de degradación del individuo en su capacidad intelectual o moral, con el anonimato y la fuerza de un grupo grande como elementos transformadores.

Corrientes posteriores cambiaron el enfoque y consideraron a la *masa* no como un engendro social, sino como portadora una lógica racional dentro de la cual el individuo conserva sus capacidades, siendo otras las razones del comportamiento “desviado” de algunos de ellos.

Entre ellas, se encuentra la teoría de la convergencia¹⁹⁹, para la cual las masas son grupos de personas no representativas, pero que se juntan porque comparten cualidades comunes. Dichas cualidades preceden la formación de la masa más que los mecanismos de interacción, lo cual explica la razón detrás de la predisposición de un grupo a reaccionar de cierta forma, aunque no las causas de que sus individuos se junten y converjan en la masa.

Otra teoría denominada *de la norma emergente*, postula que en un grupo de gente que interactúa entre sí están involucrados estándares o normas comunes de conducta, pero cuando dichas normas son establecidas, se ejerce un efecto de constricción sobre los miembros, presentándose una presión al adherirse a los estándares y un rechazo a su violación.

¹⁹⁷ *El modus operandi*. Gabriel Regino. Columna Invitada. Milenio Diario. 7 de noviembre de 2007.

¹⁹⁸ *Y falta más...* Ricardo Magallán. Milenio Diario. 15 de noviembre de 2007.

¹⁹⁹ Enríquez Pérez, Angélica Ivonne. *La noción de masas y su imagen*. Pág. 11.

En otras palabras, la acción homogénea de las masas señalada por la convergencia o el contagio es falsa. Muchos integrantes de *masas agresivas* no realizan actividades violentas sino son meros curiosos. En realidad, las acciones sobresalientes son llevadas a cabo por pocos individuos activos, pero son atribuidas al conjunto.

De tal forma, la homogeneidad es una ilusión: muchos integrantes de la masa son observadores de los eventos, aunque su pasividad los lleva a brindar un apoyo implícito a los miembros activos.

La norma emergente también sostiene que la gente no es influida inconscientemente por la emoción de otros. La gente no necesariamente participa en la emoción de la masa, sino que toman en cuenta los estándares que regulan la conducta considerada apropiada dentro del grupo.

Así, la comunicación dentro del grupo se enfocará en intentar llegar a una concepción de los acontecimientos, en un dislocamiento de las normas convencionales (fuera del grupo) y a una justificación para la acción de la masa²⁰⁰.

En resumen, la norma emergente afirma que una persona debe tener identidad social, y la influencia de la masa será mayor entre personas que se conocen entre sí, rechazando así que la anonimidad facilite la emoción y acción de la masa.

Asimismo, las supuestas tendencias antisociales cobijadas y alentadas por el anonimato de la masa en realidad derivan del anonimato del individuo que las realiza frente a los individuos fuera de la masa (los agentes legales, por ejemplo) y siempre y cuando los miembros de ésta aprueben dichos actos como parte de sus normas.

Estas posturas contrarias a las corrientes iniciales de la psicología de masas también intentan explicar su funcionamiento a través de las siguientes categorías²⁰¹:

Estructuración interna.- Una muchedumbre aparentemente uniforme está dividida en distintos grupos, los cuales pueden ser antagónicos y por tanto crear tumultos dentro de la masa.

Forma.- La forma de la masa puede ser circular si el punto de interés se ubica en el mismo plano. Toda aglomeración con propiedades rectilíneas refleja imposición de alguna institución.

Permeabilidad.- Los límites de una masa dependen de factores físicos e ideológicos.

Polarización.- Índice de unidad mental de las masas, la atención de sus miembros. Frente a un objeto, el grado de interés de los individuos está en relación con la estructura y función que ocupan en la misma (en otras palabras, los miembros más activos, radicales o interesados de una masa serán quienes tengan mayor jerarquía en la misma).

²⁰⁰ Enríquez Pérez, Angélica Ivonne. *Op. Cit. Pp. 12 y 13.*

²⁰¹ *Ibid dem*

Condiciones ambientales.- El espacio físico donde se desenvuelven las masas puede influir en sus emociones y acciones (por ejemplo, en espacios cerrados, algunos miembros de la masa puede entrar en pánico).

Densidad.- El número de personas en un espacio específico determina las reacciones de sus miembros junto con su formación o antecedentes culturales.

Para el tema en cuestión, las barras bravas, el marco ofrecido por las corrientes contemporáneas de la psicología de masas resulta más útil para entender la dinámica y motivaciones de estos grupos. Sin embargo, esta visión estaría incompleta sin los aportes de la psicología en el campo de la identidad.

¿Por qué la identidad? Por la diferencia existente entre masa y multitud: mientras la primera implica un grupo de individuos vinculados por una proximidad espacial, la masa une a sus miembros a través de un elemento común el cual los une psicológicamente y les permite colaborar en torno a una meta²⁰². Y porque no hay quizás elemento más importante en el fútbol que la identidad.

La identidad en la barra

Las barras bravas comienzan por asumirse como diferentes al resto de los asistentes a un estadio de fútbol, una identidad oposicional basada en el concepto docilidad-rebeldía²⁰³ y en el de pasión por un equipo, cualidades que a su vez son definitorias del concepto de hombría para estos grupos.

La identidad puede definirse²⁰⁴ como la representación que tienen los sujetos (individuos o grupos) de su posición en el espacio social y de su relación con otros agentes (individuos o grupos) que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio.

Estas representaciones tienen las siguientes características²⁰⁵:

- Se producen con relación a un objeto.
- Tienen carácter de imagen y de poder intercambiar idea/concepto por la percepción/objeto.
- Tienen un carácter constructivo.
- Tienen carácter autónomo y creativo al emplear elementos descriptivos y simbólicos dados por la comunidad en la que se impone el sujeto.
- Es social.

A las cuales se añaden las siguientes funciones²⁰⁶:

²⁰² Vázquez Vera, Gerardo Salvador. *El abstencionismo electoral como conducta de poder: una interpretación desde la psicología de masas*. P. 42

²⁰³ Entrevista a Roger Magazine, Universidad Iberoamericana. 2 de febrero de 2010.

²⁰⁴ Ibarra Avellaneda, María Dolores Vanesa. *Territorio Puma: Espacio, Cultura e Identidad*. Pág. 34.

²⁰⁵ Barrera Sánchez, Óscar. *¡Nosotros no jugamos con viejas!* Pp. 80-82.

- De conocimiento o saber.
- Funciones o identitarias.
- Guía para el comportamiento.
- Funciones justificativas.

Formándose a través del siguiente proceso²⁰⁷:

- 1) Selección y descontextualización (del objeto representativo/representación).
- 2) Formación del núcleo o esquema figurativo.
- 3) Naturalización.
- 4) Anclaje.- La representación social y su objeto se enraízan en el grupo, el cual les confiere un significado y una utilidad (su instrumentalización).

Existen grupos juramentados en los cuales la situación reflexiva del grupo en relación con su constitución se lleva a cabo bajo la amenaza de disolución del mismo, de tal forma que el preservar el grupo es sinónimo de la identidad, intereses y objetivos de sus miembros. Por ende, cada miembro garantiza ante los demás sus servicios a la causa común y en esa misma medida, exige a los demás su fidelidad.

De alguna forma, las barras bravas se asumen como custodios de la identidad, los únicos que guardan fidelidad a unos colores por encima de los intereses personales²⁰⁸. Puede afirmarse que dentro de las barras esta “misión” determina y justifica una serie de comportamientos (guía de comportamiento) en la cual, a través de la selección y descontextualización del equipo y sus colores, estos son convertidos en un medio y no en el fin de la existencia de estas agrupaciones.

Si lo anterior se suma el hecho de que en los grupos de animación en el fútbol, su cultura se forma a partir de la repetición de patrones de conducta que son aceptadas por los individuos para construir una identidad cultural que los une y diferencia de los otros (emblemas, vestimentas, idiolecto)²⁰⁹ la importancia de la identidad como pivote de las barras queda reforzada.

Antes de revisar cuál es la relación entre identidad y violencia, es necesario puntualizar unas últimas características de la identidad, la cual tiene como dimensiones básicas²¹⁰:

- **Biográfica**
- Física
- Consuetudinaria
- **Espacial/Territorial**

²⁰⁶ ídem

²⁰⁷ ídem

²⁰⁸ “Aguante” y represión. *Fútbol, violencia y política en la Argentina*. Peligro de gol. Pablo Alarbares *et al.*

²⁰⁹ *Territorio Puma: Espacio, Cultura e Identidad*. Pág. 35

²¹⁰ *Idem*

Entre sus principales características se cuentan²¹¹:

- Un fuerte lazo emocional.
- La construcción de un yo frente al otro, de un nosotros frente a los otros.
- Construida bajo ideologías, rituales y símbolos.
- Reproducción de conceptos colectivos de un grupo.
- **Expresión de la identidad mediante estima o estigma** (en el caso del fútbol, con aplausos o rechiflas).
- **Clasifica a las personas.**
- **Se constituye por factores intuitos y no demostrables.**
- **Sentido de pertenencia.**

Algo que se debe destacar es que la identidad social de un individuo sólo surge cuando está en contacto con otros, interactuando con ellos.

Identidad y violencia

Como ya se vio anteriormente, las barras están integradas en su mayoría por jóvenes, a diferencia de las porras tradicionales en México. De acuerdo con ciertos estudios, existen ciertas tendencias predominantes en la vida moderna que podrían ayudar a entender el porqué de este hecho²¹²:

- Los jóvenes en la actualidad presentan un distanciamiento de las formas tradicionales de participación social. Los canales tradicionales de participación los encuentran desvinculados con los intereses de lo que ellos esperan y quieren.
- Los jóvenes viven su cotidianidad de manera individual y al reunirse recrean en alguna forma su cotidianidad. Al mismo tiempo, quizás como una forma de compensar este *encapsulamiento*, recurren al *sectarismo*²¹³ con personas de intereses afines – en el caso de las barras, el gusto por el mismo equipo, mismo barrio, etc. -
- Los jóvenes requieren de agruparse y organizarse para expresar en el espacio público contenidos privados.
- La nueva forma de entender su relación con lo público parte por reconocer su identidad desde lo privado, desde sus propios intereses e inquietudes, en la materialización grupal de su cotidianidad se explica su mundo privado compartido con otros jóvenes con los cuales construye su identidad y sentido.
- Su interés por la participación social se expresa de manera distinta, en donde la adhesión a grandes discursos y acciones que vienen dados desde lo público ya no encuentran respuesta.
- Los espacios de los ritos producen una dinámica distinta a los espacios de cotidianidad, en la medida que los primeros son espacios sociales definidos para interacciones abiertas o semiabiertas. Estos espacios son tomados como foros de

²¹¹ Ídem

²¹² López Mera, Ricardo Víctor. *Op. Cit.* Pp. 21-23.

²¹³ Marygold, Lis; Popcorn, Faith. *Conéctese con el futuro: Clicking.* Pp. 50 - 75.

expresión y de autoafirmación en los cuales los grupos irrumpen para sentirlos como espacios propios.

¿De qué forma puede derivar lo anterior en violencia? De acuerdo con Pablo Alarbares²¹⁴, “la violencia puede ser pensada como una forma de visibilidad” ante los demás (las barras rivales) en una especie de competencia en la cual quienes tengan mayor exposición mediática suman puntos. En otras palabras, la violencia puede ser un mecanismo – además de los cánticos y movimiento continuo durante los partidos – a través del cual los integrantes de la barra buscan darse a notar, además de ser un mecanismo de respuesta ante las siguientes situaciones:

- La defensa del territorio (sea en el estadio o en la sede de la barra en cuestión).
- Una vía de compensación por “injusticias” cometidas durante el juego.
- Una respuesta a la acción de la policía.
- Acciones organizadas por “fuerzas de tarea” en las barras, escuadrones especializados en la violencia.

De estas posibles causas, la acción de la policía y la existencia de “grupos de choque” son asuntos que efectivamente deben ser atendidos mediante la inteligencia y acción policiaca con el fin de impedir que suceda lo mismo que en Sudamérica, donde las barras han creado estructuras de poder gracias a estos escuadrones.

Las compensaciones por acciones ocurridas en el campo de juego, “las injusticias”, son hasta cierto punto incontrolables, por lo que la solución también caería en el renglón de la prevención policiaca. La visibilidad y la defensa del territorio son, empero, una historia diferente.

Estas dos causas entran en el terreno de la dinámica de formación y reforzamiento de identidad de las barras. Si no se comprende el discurso de cada barra para descifrar los elementos valorados por ellas, no será posible reducir o eliminar los brotes de violencia generados.

Género y fútbol

Un elemento que no debe dejarse pasar es el papel de las mujeres en el fútbol. Y es que siendo el fútbol una actividad mayoritariamente masculina – en México, pues existen países donde el fútbol es considerado más un deporte de mujeres, como en EE.UU. –, ¿cómo influye o qué aporta la presencia femenina?

En la reconstrucción de símbolos y valores presentes en la construcción de la identidad nacional, los medios ocupan un lugar privilegiado. En función de las narrativas del espectáculo y sus necesidades de convocar audiencias inclusivas, los medios interpelan a la

²¹⁴ “Aguante” y represión. *Fútbol, violencia y política en la Argentina*. Peligro de gol. P. 57.

mujer a través de una sobrerrepresentación, en el caso de los torneos internacionales, lo cual va aparejado con la creciente “espectacularización” del fútbol²¹⁵.

En los medios masivos, la mujer es representada a través de la mirada masculina, la cual produce 2 tipos de imágenes²¹⁶:

- Mujer representable, tradicional, doméstica (madres, esposas, hijas)
- Mujer sensual

A estas representaciones se le suma el eje de la nacionalidad en los torneos internacionales, cuando los medios muestran a lo femenino bajo una doble condición: sensualidad (propia del género) y exotismo (mecanismo para hacerla visible).

Este es un proceso de “carnavalización” con la lógica de la puesta en escena futbolística. Dado que el carnaval es una ruptura permisible de la hegemonía (masculina, en este caso) y un desahogo popular, la mujer carnavalesca redefine la lógica y reglas del universo masculino sin provocar discontinuidades en él²¹⁷.

La mirada y discurso deportivo son básicamente masculinos. Las mujeres son mostradas por su físico y, en caso de ser practicantes, son juzgada desde el referente de las prácticas masculinas²¹⁸.

En el fútbol, el discurso del aficionado promedio se define con base en una oposición macho/homosexual. Uno representa la ausencia de virilidad y autonomía propia de los adultos, valores no asignados exclusivamente a lo femenino, lo que lleva a que las mujeres participantes en el rito del fútbol sean libres de exhibir sus atributos pues no amenazan los valores del *nosotros*: la masculinidad²¹⁹.

En el fútbol, la experiencia sensible es patrimonio de los hombres, legitimados para albergarla. El estadio es considerado por sus fans como un espacio que les pertenece y donde pueden administrar sus propias reglas. Si los fanáticos son y han sido varones, estas reglas suponen una demarcación de género en el dominio simbólico que organiza los espacios, los actores y las prácticas legítimas, conducentes a la producción y reproducción de un *ethos* que se constituye como una forma de educación sentimental masculina²²⁰.

La demarcación de género puede rastrearse en al menos cuatro dimensiones: el saber, la carnavalización, la pasión y la violencia²²¹. El discurso masculino futbolístico designa a la identidad femenina en torno a la negación, la aceptación, la resistencia y la exclusión de

²¹⁵ Binello, Gabriel *et al.* *Mujeres y fútbol: ¿territorio conquistado o a conquistar?* en *Peligro de Gol*. Pp. 20-25.

²¹⁶ *Ibid dem*

²¹⁷ *Ibid dem*

²¹⁸ *Ibid dem*

²¹⁹ *Ibid dem*

²²⁰ *Ibid dem*

²²¹ *Ibid dem*

estas cuatro dimensiones y su incorporación se sostiene muchas veces en los códigos culturales tradicionales.

Y es en las dimensiones del saber y de la pasión donde se produce la división entre hombre y mujer: a la mujer se le niega la capacidad de saber las reglas del juego – la frase común *las viejas no saben de fut* viene a la mente – se pone en duda su capacidad de experimentar la pasión que el futbol genera.

Un saber que se juzga necesario para comprender el juego en sí mismo y del que las mujeres, tal como aparecen en el imaginario futbolístico, carecen. La negación de este saber conduce, por vías opacas, a la desvalorización de la sensibilidad femenina respecto del fútbol. La adjudicación del ‘no-saber’ aparece vinculada a la ausencia de prácticas futbolísticas que, se supone, todos los hombres han hecho alguna vez, lo cual les otorga el derecho a la palabra y a la vez restringe el campo²²².

Junto con la negación del saber, a la mujer también se la excluye de la posibilidad de la pasión más que en el ámbito de lo privado. La categorización tradicional que remite la razón a lo masculino frente a la pasión como femenino — que implica una operación de jerarquización/desjerarquización o positividad/negatividad — pareciera diluirse y organizarse de otra forma en el fútbol donde los sistemas de juicios o convenciones son suspendidos o puestos en duda²²³.

A la mujer, por lo general, no se le considera sincera cuando muestra afición al futbol, pues perdería su femineidad y adoptaría gestos y actitudes masculinas si tiene comportamientos similares al de los hombres.

Al mismo tiempo, el futbol constituye un espacio narrado, vigilado y preservado por los hombres para dar rienda suelta a la expresión de sentimientos y emociones y cuya lógica es contraria a la lógica económico-racional²²⁴. En otras palabras, mientras que al hombre se le prohíbe expresar sus sentimientos en la vida cotidiana, en el estadio se da rienda suelta a esos sentimientos sin perder el valor de la masculinidad.

Los reñeros de Ekt

Las características

Esta barra tiene sus orígenes y su sede en el barrio de Ciudad Azteca, en Ecatepec, Estado de México. Es liderada por José Antonio Centeno Flores alias “Rocky”, de 26 años de edad, y otra persona de aproximadamente la misma edad conocido como Salvador “Chava Murga”. A su vez, existe un antiguo líder de la barra actualmente en la cárcel por un crimen cometido durante los eventos de un partido América –Pumas en el 2009²²⁵.

²²² *Ibid dem*

²²³ *Ibid dem*

²²⁴ *Ibid dem*

²²⁵ Ni el nombre completo de “Chava Murga” ni el del antiguo líder de la barra fueron revelados durante las entrevistas realizadas hasta el momento.

El origen de los Reñeros es ubicado en marzo del 2002, 3 años después de la creación de la barra La Monumental a la cual se encuentran adscritos, aunque se asumen al mismo tiempo como representantes independientes de Ecatepec.

La barra se encuentra conformada por residentes de Ecatepec, la mayoría jóvenes de entre 17 y 26 años. Su extracción económica, con algunas excepciones, es baja o media baja; la ocupación de sus miembros son de estudiantes, empleados en trabajos técnicos o sin exigencia de preparación superior, y desempleados. La barra tiene como punto de reunión la Avenida Central Hank González en la colonia Quinto Sol en Ecatepec, a unos 100 metros del puente de entrada a la estación Ciudad Azteca de la línea B del Sistema de Transporte Colectivo Metropolitano de la Ciudad de México.

La barra tiene una estructura vertical en la cual las decisiones, la organización y los itinerarios son decididos por Rocky y Chava Murga, ellos se ocupan de la compra de boletos para el grupo y negociar con los choferes de autobús para el traslado a los estadios. Existe a su vez un núcleo principal, cercano a los líderes, caracterizado por asistir a la mayoría de los partidos frecuentados por la barra, y otro núcleo presente en los encuentros con los grandes rivales (UNAM, Guadalajara, Cruz Azul).

Si bien el núcleo principal se compone por alrededor de 35 a 45 personas, en los encuentros especiales el contingente llega fácilmente a la centena. En las observaciones realizadas durante los viajes realizados con la barra, el segundo núcleo de agregados alberga a los individuos más agresivos del grupo.

A pesar de la estructura jerárquica mencionada, la relación de los líderes es cercana a sus compañeros, no exenta de ocasionales demostraciones de autoridad y fuerza como regaños o peleas. Aún así, los miembros de la barra tienen permitido gastar bromas pesadas a los líderes y el contacto físico; los líderes, por su parte se mezclan con los miembros del contingente durante los trayectos sin ocupar una posición especial.

Todos los miembros de la barra se llaman por apodos en lugar de sus nombres de pila. Estos sobrenombres son elegidos y puestos por los demás barristas, lo cual pudiera considerarse como una norma para realmente ser parte del grupo. Así, se pueden encontrar apodos como “El Siete”, “Búho”, “Pechugas” y por supuestos, “Rocky”, no el líder del grupo sino alguien que guarda, según los barristas, un parecido con él por su complexión.

Tanto Rocky como Chava Murga tienen un empleo por lo cual no se dedican 100% a la administración del grupo. Rocky labora como auxiliar de escenografía en Televisión Educativa mientras Chava Murga es dueño de locales en la Central de Abastos de Ecatepec, heredados por su padre y algunos adquiridos por él mismo. Esto les permite cierta independencia en el manejo de la barra y les asegura el control sobre ella pues son ambos quienes realizar los gastos para la compra del material para la elaboración de instrumentos, mantas y otros aditamentos utilizados por el grupo durante sus reuniones y traslados a los estadios.

El trayecto seguido por la barra para desplazarse tiene 2 alternativas: el desplazamiento en metro desde Ciudad Azteca hasta la estación Eugenia (en el caso de las visitas al Estadio Azul) o San Lázaro (para las visitas a los Estadios Azteca u Olímpico Universitario); una vez ahí, el trayecto es completado a pie o en autobús rentado, escoltados o no por la policía dependiendo de la seriedad del encuentro.

Para encuentros celebrados en otros estados, los miembros de la barra rentan un autobús que sale de Plaza Aragón, generalmente un día antes del partido si la distancia a recorrer es grande, o unas horas antes para localidades como Toluca, Querétaro o Pachuca.

El ambiente dentro de la barra es festivo, con cánticos y bailes durante el trayecto, donde abunda la ingesta de alcohol y el consumo de inhalantes, aunque estos últimos son consumidos por pocos miembros del grupo. Para evitar la mirada de la policía, el inhalante es comercializado a través de bolas de algodón las cuales son introducidas en la nariz, inhalándose el líquido.

Las razones esgrimidas por la mayoría de los barristas entrevistados como sus motivos para ser parte del grupo forman una mezcla de devoción al Club América, la identidad del barrio y el deseo de echar “desmadre”. Cuando se les cuestionó sobre las causas de la violencia imputada las barras, los líderes no negaron caer en esas actitudes, pero aseveran que se limitan a provocaciones por parte de la policía o choques con otras barras.

En sus palabras, los únicos con quienes “buscan pleito” estén donde estén son con miembros de barras rivales. La mayoría de las veces los choques de los Reñeros son con miembros de la Rebel (simpatizante de los Pumas de la UNAM) quienes tienen su punto de encuentro en la estación Impulsora de la línea B del metro.

El discurso de la identidad

Con base en los elementos arriba expuestos, pueden esbozarse las características del discurso que articula las acciones de esta barra. Aunque, como lo asevera la investigación de los especialistas consultados, todas las barras manejan elementos similares de “rebeldía” y “pasión”, el aterrizar esas nociones ayuda a entender mejor a estas agrupaciones.

En las entrevistas previas realizadas a los líderes de esta agrupación y en la convivencia con sus miembros, se puede notar que para esta barra el eje rector es “Ecatepec – América – Marginación”. Contrario a la creencia popular que encasilla a los seguidores del Club América como “aspiracionales” – etiqueta colocada, por supuesto, por “los otros” – los reñeros hacen culto de la condición del trabajador marginado, del cual toman valores como el esfuerzo y el “nunca rendirse”, trasladando estos atributos a la barra formada por personas generalmente sin estudios superiores o empleos con una remuneración alta.

De hecho, el mote de “reñeros”, derivado según sus integrantes de la palabra “reñir” pero también asumida en su sentido original en México de una persona de bajo estrato económico, sin educación y por tanto “persona vulgar, grosera”, en otras palabras, transgresora, en oposición a “los otros”: la policía, los aficionados comunes y las barras rivales.

La barra se asume como la barra de Ecatepec, antes que parte de La Monumental. Para ellos, Ecatepec es un equivalente de Tepito y por lo tanto lo consideran un “barrio bravo” debido a su nivel de inseguridad como al supuesto carácter de sus habitantes. De tal forma, la barra siempre buscará pelea con barras rivales que se adentren en este territorio, sea en la calle o en el transporte público.

A nivel de símbolos, existe un evidente predominio de imágenes y colores referentes al Club América, aunque el elemento más destacado para ellos es la “murga” o instrumentos musicales con los cuales tocan las melodías que acompañan sus cánticos, éstos generalmente dirigidos contra la policía, otras barras o para alabarse a ellos mismos y a las cualidades de su identidad como “locura” o “peligrosidad”.

El acto de recibir o poner apodos entre los miembros de la barra, evitando llamarse por sus nombres de pila, constituye otro elemento importante en su discurso pues, además de brindarles anonimato, los integra como grupo (en palabras de algunos de sus miembros, la barra constituye una familia en la cual no se les juzga más que por su entrega). De tal forma, el elemento de cohesión representado por el hecho de vivir en Ecatepec se refuerza con este “bautizo” que permite una total integración al grupo.

Productor Luis Alfredo Morales Salas
 Formato MiniDV
 Duración 23 minutos

Fecha: 23 de junio de 2010
 Proyecto: ¡Ahí vienen los Reñeros!

PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN

Cuenta	Sub. Ctas.	Concepto	APORTACIÓN	Cant	Unidad	X	Precio	Sub total	IVA	Total	Total x cta.
1100 GASTOS DE OPERACIÓN EN PREPRODUCCIÓN											\$1,211.04
	1101	Teléfono		1	permitido	1	\$312.00	\$312.00	\$49.92	\$361.92	
	1102	Fotocopias, impresiones y papelería		1	permitido	1	\$532.00	\$532.00	\$85.12	\$617.12	
	1103	Transporte		1	permitido	1	\$200.00	\$200.00	\$32.00	\$232.00	
1200 PRODUCCIÓN											\$9,280.00
	1201	Productor ejecutivo	En Especie	1	proyecto	1	\$8,000.00	\$8,000.00	\$1,280.00	\$9,280.00	
1300 DIRECCIÓN											\$13,920.00
	1301	Director	En especie	1	proyecto	1	\$12,000.00	\$12,000.00	\$1,920.00	\$13,920.00	
TOTAL PREPRODUCCIÓN (ABOVE THE LINE)								\$21,044.00	\$3,367.04		\$24,411.04
2100 CINEFOTOGRAFIA											\$11,500.00
	2101	Director de fotografía	En especie	1	proyecto	1	\$10,000.00	\$10,000.00	\$1,500.00	\$11,500.00	
2200 SONIDO											\$5,175.00
	2201	Sonidista		1	proyecto	1	\$4,500.00	\$4,500.00	\$675.00	\$5,175.00	
2300 EQUIPO DE CAMARA											\$8,038.80
	2301	Cámara Sony HDV HVR-V1N c/baterías extra		1	Día	3	\$2,000.00	\$6,000.00	\$960.00	\$6,960.00	
	2302	Tripié normal para video c/cabeza		1	Día	2	\$300.00	\$600.00	\$96.00	\$696.00	
	2303	Fuente de poder cámara 110 V alterna		1	Día	2	\$165.00	\$330.00	\$52.80	\$382.80	
	2304	Cobertor de cámara		1	incluido	1	\$0.00	\$0.00	\$0.00	\$0.00	
2400 EQUIPO DE SONIDO											\$3,819.00
	2400	Grabadora HD con gadgets		1	Día	3	\$800.00	\$2,400.00	\$384.00	\$2,784.00	
	2401	Micrófono shotgun unidireccional		1	Día	3	\$300.00	\$900.00	\$135.00	\$1,035.00	
2500 EXPENDABLES CÁMARA											\$858.40
	2501	Aire comprimido		1	unidad	1	\$100.00	\$100.00	\$16.00	\$116.00	
	2502	Limpialentes microfibra		1	unidad	2	\$130.00	\$260.00	\$41.60	\$301.60	
	2503	Líquido limpia lentes		1	unidad	1	\$380.00	\$380.00	\$60.80	\$440.80	
2600 EXPENDABLES SONIDO											\$264.17
	2601	Pilas de 9 Volts		1	paquete	2	\$50.00	\$100.00	\$16.00	\$116.00	
	2602	Pilas de 1.5 Volts tipo AA		1	paquete	2	\$60.00	\$127.73	\$20.44	\$148.17	
2700 ALIMENTACIÓN											\$1,740.00
	2701	Alimentación viáticos		3	días	3	\$500.00	\$1,500.00	\$240.00	\$1,740.00	
3000 GASTOS DE OPERACIÓN EN RODAJE											\$1,081.12
	3000	Walkie-Talkies		4	días	1	\$20.00	\$20.00	\$3.20	\$23.20	
	3001	Celulares		1	permitido	1	\$300.00	\$300.00	\$48.00	\$348.00	
	3002	Teléfono		1	permitido	1	\$273.00	\$273.00	\$43.68	\$316.68	
	3003	Papelería y fotocopias		1	permitido	1	\$150.00	\$150.00	\$24.00	\$174.00	
	3004	Medicinas		1	permitido	1	\$189.00	\$189.00	\$30.24	\$219.24	
3100 MATERIALES											\$940.04
	3101	Mini DV SONY		9	cassette	1	\$40.00	\$817.43	\$122.61	\$940.04	
3200 SEGUROS											\$2,320.00
	3201	Seguro de filmación		1	4% costo prod.	1	\$1,400.00	\$1,400.00	\$224.00	\$1,624.00	
	3202	Seguro cámara		1	10% del total	1	\$696.00	\$696.00	\$0.00	\$696.00	
TOTAL RODAJE								\$31,043.16	\$4,693.37		\$60,147.57
4000 GASTOS DE OPERACIÓN EN POSTPRODUCCIÓN											\$1,150.00
	4001	Gastos operación post producción		1	proyecto	1	\$1,000.00	\$1,000.00	\$150.00	\$1,150.00	
4100 EDICIÓN DE IMAGEN											\$23,096.40
	4101	Editor	En especie	1	proyecto	1	\$10,500.00	\$10,500.00	\$1,575.00	\$12,075.00	
	4102	Asistente editor	En especie	1	proyecto	1	\$4,500.00	\$4,500.00	\$675.00	\$5,175.00	
	4103	Sala de edición no lineal final cut 5.0	En especie	1	Jornada 10 hrs	7	\$720.00	\$5,040.00	\$806.40	\$5,846.40	
4200 POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO											\$4,485.00
	4201	Cabina de audio para grabación voz en off	En especie	1	hora	1	\$400.00	\$400.00	\$60.00	\$460.00	
	4202	Honorarios voz en off	En Especie	1	paquete	1	\$500.00	\$500.00	\$75.00	\$575.00	
	4203	Diseño sonoro	En Especie	1	paquete	1	\$3,000.00	\$3,000.00	\$450.00	\$3,450.00	
4400 ONLINE, CRÉDITOS Y MASTER											\$682.00
	4401	Digitalización Material		1	paquete	1	\$350.00	\$350.00	\$56.00	\$406.00	
	4403	Copiado Máster a DVD		1	paquete	1	\$200.00	\$200.00	\$30.00	\$230.00	
	4404	DVD		2	unidad	1	\$20.00	\$40.00	\$6.00	\$46.00	
TOTAL POST PRODUCCIÓN								\$25,530.00	\$3,883.40		\$29,413.40
GRAN TOTAL								\$77,617.16	\$11,943.81		\$113,972.01

ESQUEMA FINANCIERO

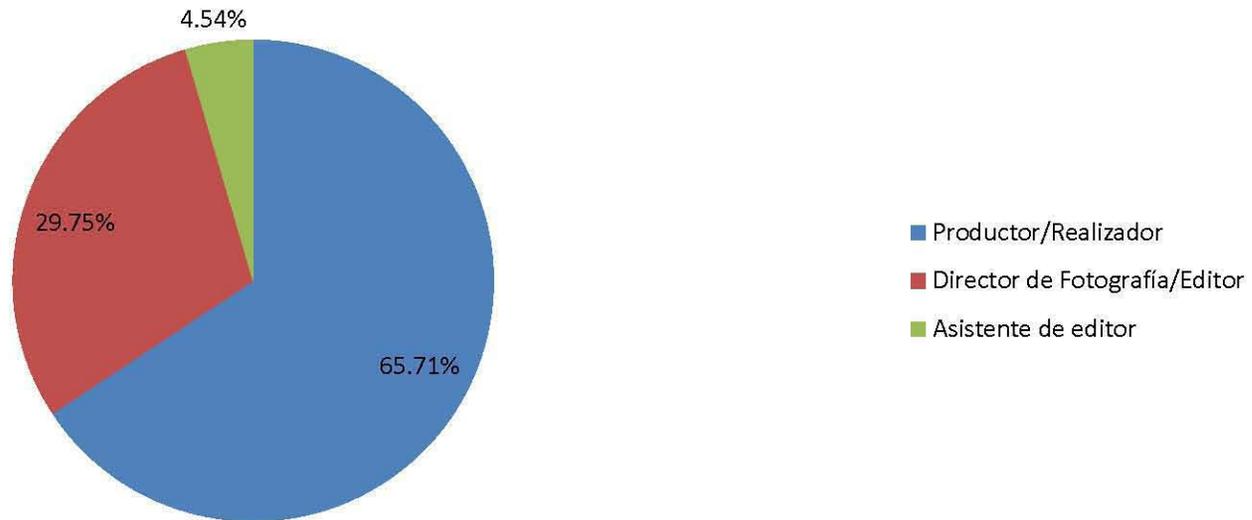
Proyecto: ¡Ahí vienen los reñeros!
Productor: Luis Alfredo Morales Salas

Nombre	Monto aportado	Porcentaje de participación
--------	----------------	-----------------------------

RECURSOS PROPIOS O EN ESPECIE

Productor/Realizador	\$74,890.61	65.71%
Director de Fotografía/Editor	\$33,906.40	29.75%
Asistente de editor	\$5,175	4.54%
Total	\$113,972.01	100.00%

RECURSOS PROPIOS O EN ESPECIE



"AHÍ VIENEN LOS REÑEROS"

ruta crítica

ACTIVIDADES	ENERO				FEBRERO				MARZO				ABRIL				MAYO				JUNIO				OCT.				NOV.				DIC.																											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48																									
1 INVESTIGACIÓN																																																												
Ultima etapa de revisión	█																																																											
2 PREPRODUCCIÓN																																																												
Búsqueda de personajes																																																												
Firma de autorización imagen																																																												
Obtención permisos																																																												
3 RODAJE																																																												
4 POST PRODUCCIÓN IMAGEN																																																												
Captura y sincronización																																																												
Clasificación																																																												
Armado de primer corte																																																												
Correcciones hasta segundo corte																																																												
Ajustes hasta corte final																																																												
5 POST PRODUCCIÓN SONIDO																																																												
Diseño sonoro																																																												
6 CRÉDITOS Y MÁSTER																																																												
Edición de créditos																																																												
Sicronización master																																																												
Entrega masters																																																												

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha intentado establecer un marco de referencia para la estructuración de un documental con base en herramientas y técnicas discursivas aplicables al lenguaje audiovisual del género y pertenecientes al campo de la narrativa y la retórica. No obstante, éste es tan sólo uno de los aspectos a tomar en cuenta en la realización del documental.

La realización de todo producto audiovisual, sea del género que sea, es en esencia un proceso largo que en sus diversas etapas va involucrando distintas necesidades y actores. El documentalista debe estar preparado para todas ellas asegurándose de que sus bases teóricas sean lo suficientemente sólidas, pero sabiendo ser flexible para que las circunstancias desvíen lo menos posible la estructura de su discurso y, por ende, su mensaje.

Así como para comunicar efectivamente un mensaje deben dominarse técnicas y teorías del canal y lenguaje a utilizar, también es cierto que *sin un mensaje*, de nada sirven. El mensaje debe regir la estructuración del documental y ser el punto de partida.

Junto a este precepto, existen otras consideraciones extraídas de la experiencia de realizar este documental las cuales a continuación serán expuestas divididas en *conclusiones teóricas* y *conclusiones prácticas generales*, además de *conclusiones particulares*. Las razones detrás de esto son, por una parte, cerrar la reflexión planteada a lo largo de este trabajo, y por otra, tratar algunos de esos aspectos externos mencionados en un principio.

Conclusiones teóricas generales

¿Documental o Reportaje? La diferencia nace en el cuarto de edición. Como se discutió en el primer capítulo de este trabajo, reportaje y Documental comparten objetivos, elementos y técnicas. En el campo, la realización de ambos no es muy diferente: se recaba imagen, se realizan entrevistas, se investiga, se consultan fuentes, se buscan testimonios, etcétera.

Todo cambia, sin embargo, en el cuarto de edición. La diferencia entre *edición* y *montaje* juega un papel sutil pero determinante. Cortar y pegar clips (la edición) adquiere una nueva dimensión si la forma en la cual se combinan las imágenes da pie a la retórica. Un mayor énfasis en la retórica es un paso más hacia el Documental; no todo debe ser explicado, sino dejar que el espectador participe en la construcción del significado de las imágenes.

Esto no significa que un documental con mayor énfasis en la información deba ser necesariamente considerado un reportaje, pero su sensación de “ser documental” disminuirá en esa misma medida. Subjetivo como este criterio pueda sonar, es un punto de partida para explicar por qué *Bowling for Columbine*, a pesar de lo periodístico que pueda parecer con todas sus entrevistas a cuadro y explicaciones, se coloca aparte del típico reportaje anual sobre la migración de las ballenas. Claro está, existe la otra perspectiva de que es el rigor lo único que cuenta.

La estructura del Documental permanece, lo que cambia es su presentación. No debe confundirse la incertidumbre de los acontecimientos con la incertidumbre del mensaje. El Documental debe estructurarse a detalle desde la investigación: determinar qué tipo de personaje se quiere, en qué situaciones, en qué lugares, para qué y cómo presentarlos. La razón es sencilla: esto ayuda al documentalista a estructurar su mensaje y sus argumentos, inclusive puede irse tan lejos como imaginar qué figuras retóricas le gustaría utilizar.

El argumento “puesto que no se sabe cómo se desarrollarán los hechos en el campo, la planeación es innecesaria” es falaz. Es cierto: las situaciones que la cámara logre capturar pueden no ser aquellas con las cuales el documentalista contó desde un principio, los personajes pueden no actuar exactamente como se había imaginado con base en la investigación realizada, puede ser imposible conseguir las tomas necesarias para aplicar una figura retórica.

No obstante, al tenerse claro la estructura del mensaje a desarrollar, se sabrá inmediatamente *in situ* qué tipo de tomas, acontecimientos y personajes pueden ser útiles para lograr el mismo efecto. Si se quieren representar el concepto de pobreza extrema de un grupo social en imágenes, quizás no sea posible conseguir que un limosnero con ropa raída se deje filmar, pero se puede conseguir el mismo efecto si se muestra una vivienda de lámina junto a un automóvil del año.

Narrativa y retórica. Complicadas, académicas y elaboradas como todas las categorías revisadas puedan sonar, en realidad se entrecruzan constantemente a la hora de estructurar el Documental y surgen de forma natural. Así como una vez que se domina la lengua materna es innecesario pensar en “verbos”, “predicados”, “modos” y “aspectos” gramaticales, el dominio del lenguaje audiovisual vuelve intuitiva la aplicación de las categorías narrativas y retóricas, subordinándolas al mensaje.

No obstante, conocerlas hace la misma diferencia existente entre quien habla su lengua materna por asimilación del entorno y quien, además de ello, la estudia: el primero será capaz de comunicarse de forma eficiente; el segundo, además, podrá darse el lujo de jugar con las palabras (imágenes) para hacer su discurso más elegante, artístico, convincente o cualquier otro tono que quiera darle.

Al mismo tiempo, no debe olvidarse que la retórica y la narrativa son técnicas/herramientas únicamente. A riesgo de caer en la repetición, debe subrayarse: el mensaje es lo importante.

Conclusiones prácticas generales

Investigación:

Nunca se investiga ni se sabrá lo suficiente, pero hay un punto en el cual se debe parar. Esa delgada línea entre lo que necesitamos y lo que hay sobre un tema o fenómeno particular es fácilmente ignorada, sobre todo si no se tiene claro el mensaje.

La investigación debe proveer los argumentos – y contraargumentos – de nuestro mensaje, nada más. Si en el camino descubrimos que nuestro mensaje inicial no es sostenible, o se cambia el mensaje – plenamente convencidos de ello – o se abandona el tema.

Producción:

Primero se firma y luego se filma. En el Documental nunca hay certezas, y a diferencia de la ficción, los protagonistas no pueden ser obligados a continuar o finalizar el rodaje. Por ello es de suma importancia que antes de comenzar a grabar, se cuenten con *las autorizaciones de uso de imagen y voz y permisos de filmación* de todos aquellos que van a participar en nuestro trabajo, sean especialistas entrevistados, autoridades, y por supuesto, protagonistas, por breve que sea su participación²²⁶.

Tener estos permisos no garantiza la realización del rodaje en absoluto. En nuestro caso, era necesario obtener un permiso de la administración del metro para poder ingresar una cámara y acompañar a la barra durante su viaje a los partidos, el cual fue concedido sin mayor problema por las autoridades de dicha institución.

No obstante, el día del rodaje, *el acceso fue negado*, aún con los permisos en mano, por las mismas autoridades del metro, bajo el argumento de la peligrosidad de los miembros de la barra, quienes estaban más que encantados con la idea del documental y habían cooperado sin el menor problema.

Aún así, los permisos de autorización de imagen fueron útiles cuando el personaje principal del documental decidió no continuar con el proyecto sin dar mayores razones y evadiendo cualquier contacto posterior. Sin los permisos el documental no habría podido siquiera editarse sin correr riesgos legales.

El rodaje debe durar lo menos posible.- Y no sólo por cuestiones de costos y eficiencia del tiempo, sino porque un rodaje largo implica dar pie a cualquiera de los personajes a cambiar de opinión y negarse a continuar con el proyecto. Debe trabajarse en bloques, siempre dejando las tomas que impliquen una mayor inversión emocional de los protagonistas para el final – en nuestro caso, el personaje decidió alejarse tras la entrevista donde habla sobre la muerte de su padre -.

El Documental es un trabajo de equipo.- El director del Documental necesita tener claras sus ideas respecto al qué y cómo va a decir a través de las imágenes, y velar por que la realización siga ese camino.

Sin embargo, eso no lo hace portador único de la razón. El equipo de rodaje, desde la preproducción hasta la posproducción debe ser escuchado, máxime si tienen mayor

²²⁶ Para mayores detalles respecto a las situaciones en las cuales es necesario obtener un permiso de utilización de imagen, consultar el artículo 87 de la Ley Federal de Derechos de Autor.

experiencia. El director debe apoyarse en ellos y dejarles en claro la idea detrás de todo el proyecto para permitirles “entrar en sintonía” con las metas del proyecto.

Ética

Las obligaciones del documentalista. Desafortunadamente, la ética queda fuera de los objetivos de este trabajo, habiendo varios otros que traten de mejor manera y a profundidad este tema. Empero, es obligatorio puntualizar algunas consideraciones al respecto.

El documentalista tiene obligaciones consigo mismo, con las personas a quienes filma y con el receptor de su mensaje.

El documentalista debe comenzar por ser honesto consigo mismo, con el mensaje que quiere dar. Debe aceptar la subjetividad de su discurso, sin que esto sea una excusa para moldear los argumentos o hechos captados con la cámara para favorecer su mensaje, aún si esto significa salvar horas de trabajo. En otras palabras, *el documentalista puede engañar a otros, pero no a sí mismo sobre la honestidad de su mensaje y sus bases.*

Asimismo, debe siempre tenerse en mente que los personajes del documental no son actores interpretando un papel – aunque hay que estar atento y siempre ser escéptico de lo que alguien dice a la cámara, buscando confirmar o rechazar sus declaraciones, postura o forma de actuar -. El documentalista y su equipo son extraños metiendo sus narices en la vida de los demás, y a diferencia de los reporteros, suelen husmear en ella por tiempos más largos.

Es primordial ganarse la confianza de los protagonistas a través de la honestidad, lo cual no es fingir el estar completamente de acuerdo con ellos sino dejarles en claro los objetivos del documental y convencerlos de esos objetivos. Si las perspectivas del documentalista y los protagonistas no concuerdan, entonces éstos últimos no debieran ser tales en primer lugar.

Finalmente, debe señalarse la responsabilidad del documentalista con los espectadores de su trabajo. Dicha responsabilidad no radica en asumirse como infalible autoridad en el tema e intentar convencer al espectador subiéndose en ese ladrillo, sino de la validez y fiabilidad de sus argumentos y la solidez de su argumentación. Es la diferencia entre *Triumph of the Will* y un genuino documental.

Conclusiones particulares

Autocrítica: el resultado final

La crítica es siempre importante: ayuda a reconocer lo que salió mal y porqué, para en el futuro evitar cometer los mismos errores.

La pregunta final de este trabajo, por lo tanto, será, ¿cumplió la realización del documental con todo el planteamiento teórico expuesto a lo largo de estos capítulos?

Entre los objetivos logrados, se encuentra la comprobación de la importancia de la narración y las figuras retóricas. Aún cuando la aplicación de las segundas fue limitada – solamente tres a lo largo del documental – fueron útiles para reflexionar sobre las *diferentes formas en las cuales se puede mostrar algo*. ¿Se debió presentar a Rocky con una voz off y fotografías familiares? ¿Eso habría tenido un impacto diferente en el espectador? ¿Ese impacto favorece a la premisa del documental y su dinámica?

En el plano de la argumentación, fueron la acumulación y la ironía las que tuvieron mayor peso. La ironía ayudó a mostrar que los miembros de la barra efectivamente pertenecen a un estrato socioeconómico bajo ante la falta de estudios, mientras el lýtote sirvió para resumir la problemática de las barras a la vez de comenzar dando la razón a aquellos quienes los consideran criminales y pandilleros sin excepción.

Respecto a la argumentación, puede decirse que también pudo comprobarse la importancia de la identidad y la extracción socioeconómica de los miembros de la barra como factor de cohesión y existencia de estas agrupaciones.

Sin embargo, sería pretencioso pensar que el objetivo de lograr un cambio de actitud en el espectador sobre el tema de las barras se consiguió. La decisión demostrar el fenómeno de las barras desde el punto de vista de un barrista puede provocar rechazo bajo la idea de que se trata de propaganda a favor de dichas agrupaciones.

En lo anterior también tiene un gran peso lo que posiblemente es el fallo más grande en el documental: la narración. Aún cuando ya se explicaron los problemas que impidieron construir la narración como originalmente se tenía planeada – principalmente, la negativa de Rocky a continuar en el proyecto -, eso no exculpa los errores de ritmo y construcción dramática principalmente.

En el terreno de la construcción dramática, se siente inmediatamente la falta de un conflicto que enganche al espectador. La decisión de que fuera la interrogante sobre la personalidad de Rocky el hilo conductor de la narración carece del impacto necesario para mantener el interés a lo largo del documental, aunque permitió dar una coherencia interna al trabajo.

Lo anterior se ve reflejado en el ritmo desigual en la progresión de la historia. Aún cuando el ritmo interno de cada sección es el deseado, sin un conflicto como tal los ritmos individuales carecen de sincronía. En este sentido, el documental no cumple con lo planteado en este trabajo: una construcción dramática consistente.

En el plano de la realización también se encuentran algunas fallas, no tan graves como la anterior: problemas con la exposición de la imagen (durante los primeros segundos de la introducción de Rocky) y el no incluir imágenes adicionales para complementar la última parte de la entrevista con Rocky también contribuyen a crear cierta monotonía en la parte final con la consiguiente dispersión de la atención del espectador.

Muchas cosas pudieron haberse hecho para evitar los defectos presentados: pedir desde un principio acceso a fotografías del padre o de las hijas de Rocky, dejar la entrevista relacionada con el padre de Rocky para después de la realización de la fiesta, el conseguir la participación de otro miembro de la barra diferente a Rocky, un mayor énfasis en la banda sonora en puntos específicos del documental – para ambientar la parte cuando Rocky camina por su barrio, o caracterizar cada habitación de su casa en el recorrido que el mismo personaje brinda al espectador -.

El resultado final dista de ser perfecto. Las limitaciones técnicas, de presupuesto o experiencia, si bien tienen peso, no son suficientes para justificar algunos de los errores mencionados. Sin embargo, el único camino para saber las carencias y áreas de oportunidad sobre las cual hay que trabajar en la realización de un documental es intentándolo una, dos, tres y todas las veces necesarias hasta conseguir un resultado satisfactorio.

Esa quizás es la conclusión más valiosa que se busca ofrecer al lector de este trabajo. Más allá de las diferencias teóricas, de enfoque o de opinión sobre el concepto de documental, es en la práctica donde todas las dudas se despejan, y en donde cada quién debe encontrar sus propias respuestas y nuevas dudas que lo lleven a una maestría del género.

ANEXO 1 FIGURAS RETÓRICAS

Figuras de adición

Acumulación.- Ocurre cuando un mensaje contiene varios elementos diferentes y puede dar a entender la idea de abundancia y cantidad o de desorden y caos. La figura de *epitrochasm*, la cual es un rápido resumen de los puntos expuestos, cae en esta categoría.

Anadiplosis.- Consiste en la repetición de un elemento al final de una oración o sintagma y al principio del siguiente.

Anáfora.- Se repite un mismo elemento al principio de 2 o más oraciones o sintagmas.

Clímax o gradación.- Consiste en el ordenamiento ascendente de términos sinonímicos o afines. Por ejemplo, colocar juntas las fotografías de una ciudad, un avión y una isla y debajo de ellas las palabras “frío”, “templado” y “caliente”, respectivamente.

Concatenación.- Consiste en la repetición de una misma palabra al final de una oración o sintagma y al principio de la siguiente.

Derivación.- Consiste en mantener la misma raíz etimológica en una o más palabras. Por ejemplo: La vida debe vivirse hacia adelante, pero sólo se comprende hacia atrás.

Dilogía.- Repetición de una palabra con un significado distinto. Por ejemplo: Todo lo que hacemos, lo hacemos con energía.

Diseminación.- Repetición, en un texto, de una misma palabra o grupo de palabras varias veces, sin orden preestablecido.

Enumeración.- Consiste en la enumeración de varios detalles sobre un tema o elemento.

Epífora o epístrofe.- Consiste en la repetición de un mismo elemento al final de 2 o más oraciones.

Geminación.- Consiste en la repetición consecutiva de un elemento, 2 o más veces.

Paralelismo.- Una misma estructura sintáctica se utiliza 2 o más veces seguidas.

Paréntesis.- Dentro de una oración, se intercala otra más o menos independiente respecto de la primera.

Paronomasia.- Consiste en la repetición de un elemento clave con una leve modificación que resulta en una total modificación semántica.

Poliptoton.- Repetición de una palabra bajo distintas formas de flexión.

Pregunta retórica.- Formulación de una pregunta para la que no se espera respuesta.

Redición.- Repetición de un elemento al principio y final de una oración. Por ejemplo: “Lobo con piel de lobo”.

Simulación.- Consiste en simular el estar de acuerdo con la opinión del contrario. Por ejemplo, el eslogan de una marca de lavadoras dice: “No es imposible que se estropeen, es que quien las conoce a fondo, no lo cree”.

Figuras de oposición

Antítesis.- Consiste en la yuxtaposición de elementos contrarios por su contenido.

Zeugma.- Figura consistente en la oposición de elementos por su forma. Por ejemplo, una misma escena puede presentarse en el mismo estilo pero ubicadas en lugares y tiempos diferentes.

Doble significado.- En el doble significado una aparente similitud oculta una diferencia real (ya sea en el plano del contenido o de la forma), e incluye a:

Antanacsis.- En retórica clásica, el doble significado es esencialmente la repetición de los mismos sonidos con diferentes significados. La antanacsis visual pura puede verse en una imagen de una persona y su reflejo en un espejo.

Paradoja.- Una aparente diferencia oculta una semejanza real (en la forma o contenido).

Figuras de supresión

Circunlocución.- Una parte de un objeto hace falta, pero se vincula con otro elemento a través de una relación de similitud. (Por ejemplo, un objeto o persona no está a cuadro por completo pero se ve su reflejo entero en un espejo).

Elipsis.- Opuesto a la repetición: un elemento falta o es dejado fuera. La elipsis usualmente consiste en la omisión de un objeto o persona para darle un valor extra o cualidad enigmática, presentándolo como indispensable.

Reticencia.- Consiste en la suspensión de una idea o argumento.

Suspensión.- Consiste en contener una parte de un mensaje. Un ejemplo visual sería mostrar dos tomas, presentando una imagen enigmática en la primera.

Tautología.- Una palabra es repetida, y aunque es usada en un sentido diferente, la segunda vez parece redundante debido a que el sentido diferente no es obvio. Un ejemplo de tautología visual puede verse cuando un objeto es presentado sin comentario o leyenda, como si su sola presencia dispensara cualquier comentario.

Preterición.- Se muestra parcialmente algo que es reconocible o se conoce perfectamente, por ejemplo, una mujer oculta con sus brazos contra su pecho o simplemente se muestra la silueta de una figura reconocida.

Figuras de sustitución

Ironía.- Consiste en la sustitución de una palabra o sintagma por su contrario.

Hipérbole.- Consiste en la exageración de uno de los elementos del discurso. Puede verse con el uso de adjetivos comparativos/superlativos, o la exageración del tamaño de un objeto en lo visual.

Lítote.- Acento, énfasis o exposición exageradamente modesta de unos de los elementos del discurso (por ejemplo, en una exclamación). El acento puede verse cuando se resalta de cualquier manera una parte de una imagen.

Meiosis.- Similar al lítote, consiste en afirmaciones precisas u objetivas. Un ejemplo de lítote puede verse en un anuncio de calculadoras con un espacio en blanco adjunto, acompañado de la leyenda “si aún no has comprado nuestras calculadores, te ofrecemos esta página para hacer tus cálculos”.

Sustitución de elementos similares

Alusión.- Tiene lugar cuando los objetos o situaciones no son llamadas por su nombre sino por una circunstancia o rasgo afín y que el receptor debe descubrir.

Metáfora.- Transferencia de ideas/significados de un contexto a otro. Permite abstraer conceptos para ser expresados visualmente, por ejemplo, la frescura mediante un bloque de hielo. Cuando la comparación se vuelve convencional, se convierte en símbolo, por ejemplo, una pluma como símbolo de ligereza.

Similitud.- Puede ser de forma (como en la rima) o de contenido (como en las comparaciones – símil – y pleonasmos). Una figura de similitud es “un ensamble de elementos de los cuales unos son portadores de similitud y otros de diferencias”.

Sustitución idéntica.- Ocurre cuando algo reemplaza a otra cosa idéntica en un discurso. La dificultad de esta figura es que la sustitución debe ser percibida a pesar de que el elemento sustituto sea idéntico.

Sustitución de un elemento diferente

Metonimia.- Ocurre cuando un detalle asociado es utilizado para invocar una idea o representar un objeto (un bloque de hielo por un refrigerador, o una huella por un zapato).

Neologismo.- Sustitución de una palabra usual por otra de nueva formación.

Perífrasis.- Sustitución de una expresión propia por una circunlocución.

Personificación.- Atribución de cualidades humanas a animales u objetos animados.

Sinécdoque.- es cuando se entiende una parte como el todo, o el todo por la parte; un objeto puede presentarse por sólo una de sus características o una persona mediante sólo una parte del cuerpo.

Sustitución de un elemento opuesto

Antonomasia.- Consiste en la sustitución de un nombre propio por alguna de sus particularidades o a la inversa. Figura en la cual un epíteto sustituye un nombre propio (*La dama de hierro*) o se usa un nombre propio para expresar una idea general.

Disfemismo.- Consiste en la sustitución de un elemento por otro disonante o desprestigiado.

Eufemismo.- Una palabra o expresión tabú se sustituye por otra considerada no tan disonante o desprestigiada.

Perífrasis.- Consiste en decir lo mismo de manera diferente. Incluye al eufemismo y al disfemismo.

Falsa homología.- Es el uso de palabras para sugerir significados diferentes de las mismas (albur, por ejemplo). También incluye el campo visual (presentar un objeto que tiene el mismo nombre del producto anunciado para hacer referencia a este último)

Figuras de intercambio

Anástrofe.- Figura consistente en la inversión de 2 elementos verbales o sintácticos normalmente utilizados en orden contrario.

Antimetábola.- Una imagen puede mostrar a una persona al derecho y luego al revés viéndose incómoda.

Asíndeton.- Uno o más elementos de un conjunto no están conectados. En el discurso verbal ocurre cuando la conjunción de dos frases no existe, el equivalente visual es una imagen que ha sido fragmentada en partes. También es la presentación situaciones o proezas imposibles en la realidad.

Hendíadis.- Es la expresión de una idea compleja mediante dos palabras conectadas por una conjunción. Una versión visual puede encontrarse cuando una similitud formal es establecida entre un objeto concreto y una idea abstracta (un tipo de foco con el ahorro de energía).

Homología.- Lo opuesto al hendíadis: es la similitud de contenido/significado a pesar de la diferencia formal.

Inversión.- Los elementos en un discurso pueden ser idénticos, pero su orden puede estar alterado (por ejemplo, el tamaño natural de los objetos se encuentra invertido).

Oxímoron.- El reverso de la paradoja. Dos elementos permanecen contrarios; por ejemplo, una imagen de una mujer en traje de baño en un entorno invernal.

Quiasmo.- Abarca el intercambio de elementos, aunque esta vez la “gramática” puede ser correcta. Por ejemplo, una niña vistiendo ropa de mujer.

ANEXO 2

AUTORIZACIÓN DE USO DE IMAGEN

El que suscribe la presente, Sr.(a) _____, por mi propio derecho, mayor de edad, señalando como domicilio el de _____, con teléfono No. _____ manifiesto tener total, absoluto y pleno conocimiento del contenido de la presente Autorización, y por ende, otorgo, **NOMBRE DE LA CÍA**, mi expresa Aprobación para llevar a cabo las Sesiones de Filmación y Foto Fija **NOMBRE DEL DOCUMENTAL DIRIGIDO POR**

Manifiesto desde ahora, para todos los efectos legales a que haya lugar, que autorizo de manera irrevocable, a la **COMPAÑÍA PRODUCTORA** para que lleve a cabo la comunicación pública, a través de los medios existentes, de los diversos comerciales publicitarios obtenidos de las Sesiones de Filmación y Foto Fija antes señaladas, en los cuales pueden contenerse imágenes fijas o en movimiento del Suscrito, y en general, para utilizar dichas imágenes y sonidos en toda su totalidad.

Manifiesto, toda vez que mi participación se ha llevado a cabo de manera absolutamente eventual, es decir, con el carácter de **ENTREVISTADO**, no me resultan aplicables las disposiciones legales conducentes, sin perjuicio de reconocer, en favor de la **CÍA PRODUCTORA** la totalidad de los derechos de uso y explotación previstos en la Ley Autoral de por vida, firmando al calce de la presente, como muestra de la completa conformidad que tengo con la presente Autorización, y para todos aquellos efectos a que dé lugar.

A T E N T A M E N T E

México D.F. a ____ de _____ de 20__ .

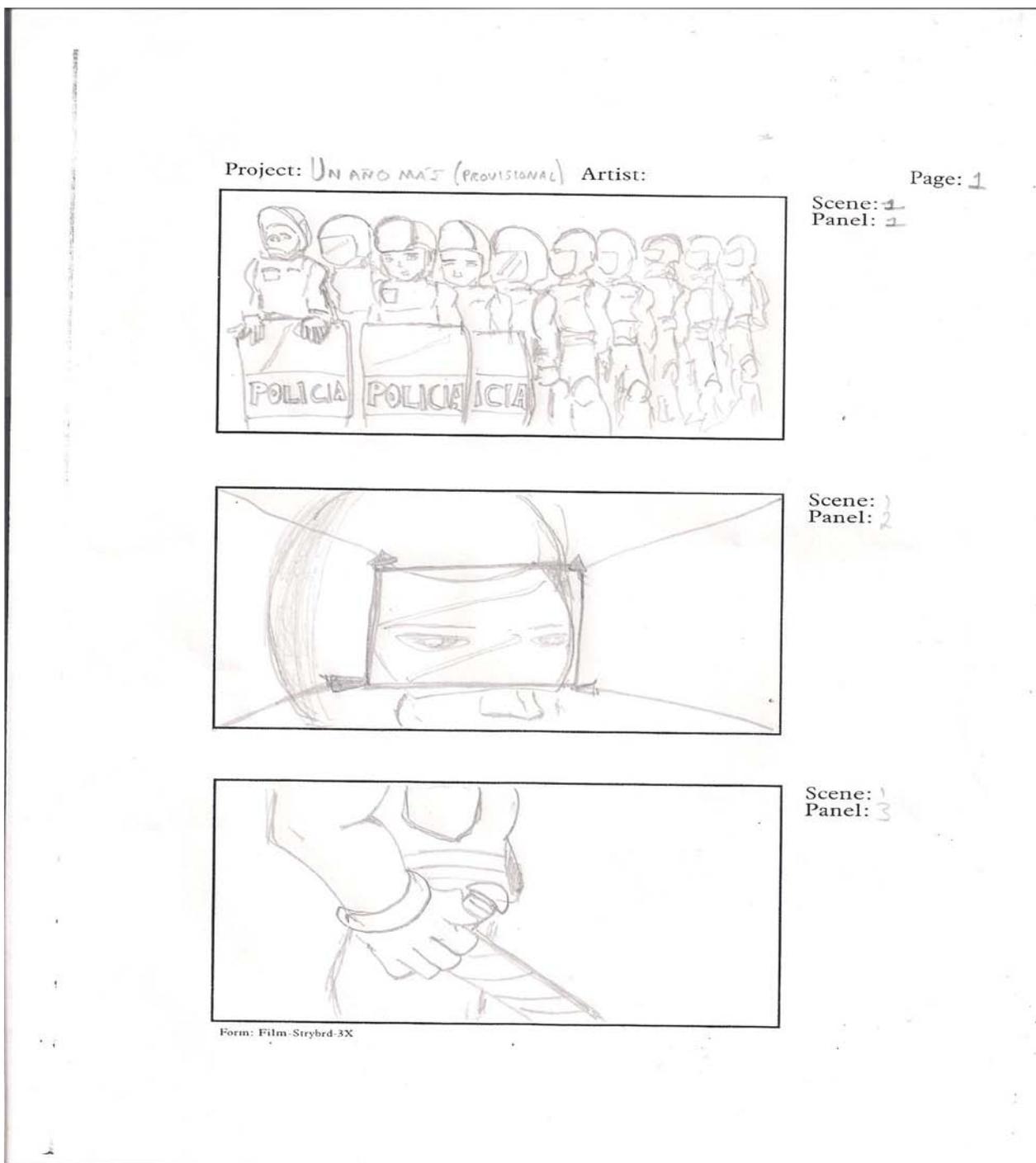
Nombre,

FIRMA Y COPIA DE CREDENCIAL DE ELECTOR

ANEXO 3

STORYBOARD

El *storyboard* en el documental sirve fundamentalmente para tener una referencia visual del tipo de tomas que se buscan, o los detalles relevantes a filmarse, lo cual facilita el trabajo del camarógrafo en el campo.



Project: "UN PISO MAS" (PROVISIONAL) Artist:

Page:

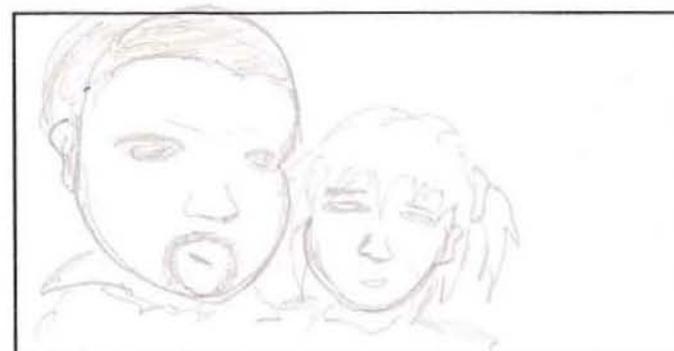
Scene: 12
Panel: 1



Scene: 12
Panel: 2



Scene: 12
Panel: 3



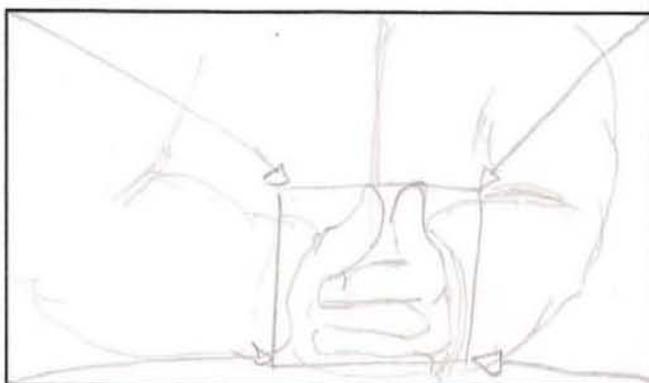
Form: Film-Storybd-3X

Project: IN FINE MES (PROVISORIAL) Artist:

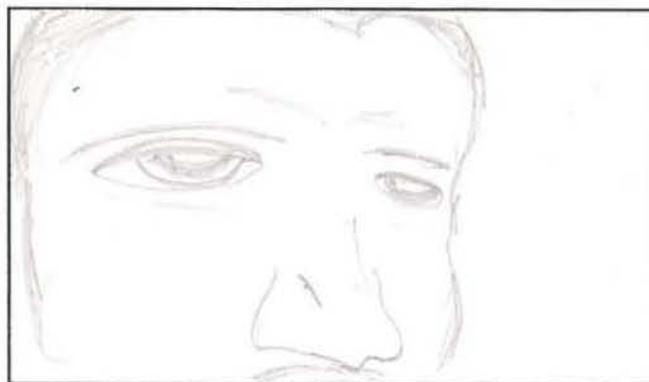
Page:



Scene: 7
Panel: 1



Scene: 7
Panel: 2



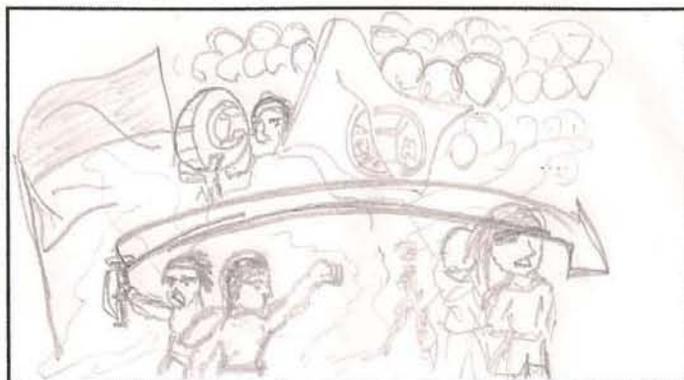
Scene: 7
Panel: 3

Form: Film-Strybd-3X

Project: UN ANO MAS (PROVISIONAL)

Artist:

Page:



Scene: 3
Panel: 1



Scene: 3
Panel: 2



Scene: 3
Panel: 3

Form: Film-Storybd-3X

ANEXO 4

SHOOTING LIST

SHOOTING LIST	
Sec.	Descripción
1	<p>Congregación de la barra</p> <p>Planos generales de llegada y concentración de barristas en paradero de autobuses</p> <p>Negociaciones de barristas con conductores de autobus para su traslado</p> <p>Abordaje de barristas, "make up" de autobuses con aditamentos de barristas y partida de autobús</p>
2	<p>Traslado hacia el Estadio Azteca</p> <p>Ambiente de barristas en autobús: plano general del interior, group shots de barristas conviviendo (conductas/posturas/conversaciones).</p> <p>Interacción de personaje con otros barristas dentro de autobús. Especial énfasis en sus actitudes y comportamiento respecto a los demás miembros de la barra.</p> <p>Testimonio de barristas sobre su autopercepción como miembros barra, motivaciones y vida personal.</p> <p>Testimonio de chofer del autobús sobre su experiencia con las barras.</p> <p>Tomas del del interior al exterior del autobús: personas, otros vehículos, patrullas, reacciones de la gente al paso del autobús, reacción de los barristas a las personas o sucesos del exterior.</p> <p>Seguimiento del personaje en paradas a tiendas</p> <p>* El concepto que se busca retratar es el de la convivencia de la barra como similar a la convivencia de una familia</p>
3	<p>Monopark.</p> <p>Llegada de barra a inmediaciones del estadio: preámbulo de llegada, acercamiento de la barra (pisadas sobre pavimento, detalles de banderas e instrumentos, rostros) y tomas desde el interior del contingente</p> <p>Reacciones de policía y/o personas a la llegada de la barra</p> <p>*La idea es representar la llegada de la barra como un acontecimiento, a semejanza de la irrupción de un batallón opuesto al orden policial</p>
4	<p>Explanada Estadio Azteca</p> <p>Ingreso de barristas al estadio (long shot)</p> <p>Filas de aficionados en taquilla.</p> <p>Ríos de gente ingresando al estadio.</p> <p>Toma general del Estadio Azteca (antes y durante el juego).</p> <p>Planos de aficionados siguiendo indicaciones o actuando bajo mirada atenta de la policía.</p> <p>Imágenes de aficionados comunes en situación de convivencia (amigos, parejas, familias).</p> <p>Salida de aficionados del estadio.</p> <p>Mosaico de imágenes de operativo policial: marcha de escuadrones (sombras proyectadas sobre el pavimento, patrullas, rondas de vigilancia)</p>

ANEXO 5

SOLICITUD DE PERMISO DE GRABACIÓN

PERMISO PARA GRABAR

No. 00024/010

Lic. Samuel Ayala Luévanos

Gerente de Atención al Usuario del Sistema de Transporte Colectivo Metropolitano

Asunto: Solicitud de Autorización para Grabación

Por medio del presente oficio me dirijo a usted. Mi nombre es _____ y represento a **(nombre de productora o institución)**. Actualmente se encuentra en preparación un cortometraje documental sobre **(tema)** cuya objetivo es

_____.

El carácter del proyecto es **(lucrativo/no lucrativo)**.

Por tal motivo me dirijo respetuosamente a usted, solicitando su anuencia y aval para el levantamiento de imagen en instalaciones y vagones del metro, conforme se detalla a continuación:

Fecha	Estaciones	Horario	Zona/Área	Línea
Sábado 3 de octubre de 2010	Ciudad Azteca, Guerrero, Eugenia	12:00 – 14:00	Pasillos, andenes, interior de vagón	B y 3
Sábado 16 de octubre de 2010	Pantitlán, San Lázaro	08:30 – 9:30	Escaleras, pasillos, interior de vagón	1

El trayecto incluirá **(explicación de la secuencia a filmar)**:

_____.

Los integrantes a participar se comprometen a **(numerar restricciones requeridas por la autoridad en turno)**

_____.

El equipo a utilizar será **(descripción técnica del equipo de video, sonido y todo aquél a utilizarse)**:

Los integrantes de la filmación son las **siguientes (enumerar nombre completo y datos de contacto y personales de las personas a participar en la filmación, como dirección completa y teléfono).**

1 _____

_____.

2 _____

_____.

3 _____

_____.

Queda entendido nuestro compromiso y obligación de respetar el libre flujo de los usuarios sin obstruir el paso.

Al finalizar la producción, me comprometo a entregar ___ copias en DVD del video final para uso y conservación de la institución a su cargo.

Sin más por el momento y agradeciendo de antemano su atención, quedo a sus órdenes para cualquier información o aclaración que considere pertinente.

Atentamente:

Nombre del solicitante

Datos de contacto

Firma /Fecha

ANEXO 6**BITÁCORA DE DIRECCIÓN**

Nombre de producción			
Dirección			
No. De cassette	Fecha de grabación	Contenido	Comentarios

ANEXO 7

ESCALETA

La elaboración de la escaleta ayuda a la estructuración del documental, aún cuando cambie a lo largo de la producción e incluso haya diferencias entre la escaleta final y el producto en pantalla.

La escaleta presentada corresponde a las fases iniciales del proyecto, llevando incluso el primer título tentativo del mismo.

1

Proyecto: *Un año más* (Título provisional)
Productor: Luis Alfredo Morales Salas
Última modificación: Agosto 2010
Número de tratamiento: 2.1

ESCALETA			
Acto	Capítulo	Acontecimientos	Duración
I	1. Nosotros según ustedes	a) Introducción: Video stock de enfrentamientos barra-policía Referencias a medios (prensa, radio, tv) Créditos iniciales b) Presentación de personaje: * Entrevista del personaje sobre quién es, dónde vive, a qué se dedica * Entrevista del personaje sobre su faceta de barrista, el perfil de los miembros de la barra, la relación Ecatepec – barra y los motivos del personaje para ser barrista, y su rivalidad con los pumas * Comentarios del barrista sobre el personaje Traslado casa – trabajo Mosaico de imágenes de Ecatepec Mosaico de imágenes de medios sobre violencia o marginación de Ecatepec c) Presentación de la barra: Imagen de los integrantes de la barra Imágenes de lugares que ilustren centros de trabajo o estudio de los barristas Imágenes de la barra en el metro Imágenes de la gente en el metro viendo con desdén o reproche a la barra Imágenes de la policía viendo con recelo a los barristas Imagen de aficionados de Pumas Imágenes de la barra expresando su opinión sobre La Rebel/la policía y lo que opina la gente de ellos	5 minutos

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- **Alabarces, Pablo, Compilador.** *Futbologías: Fútbol, identidad y violencia en América Latina*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Bs. As., Argentina. 2003.
Peligro de Gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina.. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Bs. As., Argentina. 2000.
- **Ambrosio López, Claudia Iliana.** *Cómo no te voy a querer... la influencia del fútbol en las sociedades latinoamericanas*. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. La Autora. México, D.F. 2009.
- **Ander Egg, Ezequiel.** *Técnicas de Investigación Social*. 15ª edición. El Cid Editor. México, D.F. 1998.
- **Aristóteles.** *Retórica*. Porrúa. México, D.F. 2000.
- **Baena Paz, Guillermina.** *Trabajos de Investigación Documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 1973.
- **Barnouw, Eric.** *A history of the non-fiction film*. Universidad de Oxford. Nueva York, EE.UU. Pp. 400.
El documental: Historia y Estilo. Editorial Gedisa. Barcelona, España. 2002. Pp. 358.
- **Barrera Sánchez, Óscar.** *¡Nosotros no jugamos con viejas!: La reproducción hegemónica masculina a través del fútbol soccer por televisión: un estudio exploratorio de relaciones sociales*. Tesis de Maestría en Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. El Autor. México, 2006.
- **Barthes, Roland, Todorov, T., et al.** *Análisis estructural del relato*. Premia Editora. México, Distrito Federal. México. 1982.
- **Beristáin, Helena.** *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. Instituto de Investigaciones Filológicas – Universidad Nacional Autónoma de México. 2a. Edición. México, Distrito Federal, México. 1984.
- **Bettendorf, M. Elsa y Prestigiacomo, Raquel.** *El Relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. Editorial Long Seller. Bs. As., Argentina. 2002.
- **Blanchet, Alain et al.** *Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. Narcea Ediciones. Madrid, España. 1989.
- **Bosch García, Carlos.** *La Técnica de Investigación Documental*. 11ª. Edición. Editorial Trillas. México, D.F. 1959.
- **Breschand, Jean.** *El documental: La otra cara del cine*. Paidós. Barcelona, España. 2004.
- **Caminos Marcet, José María.** *Periodismo de investigación. Teoría y Práctica*. Editorial Síntesis. Madrid, España. 1997.
- **Campbell, Federico.** *Periodismo escrito*. Editorial Ariel. S.A. México. 1994
- **Cea D'Ancona, María de los Ángeles.** *Metodología cuantitativa: estrategias y técnicas de investigación social*. Editorial Síntesis, S.A. Madrid, España. 1996.
- **Chanan, Michael.** *Tensiones en la enseñanza del documental*. Conferencia en el coloquio de enseñanza de documental organizado en el verano de 1994 por la Escuela Hochschule für film und Fernsehsehen Honrad Wolf de Babelsberg, Alemania. Traducida y publicada en la revista Estudios Cinematográficos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, No. 24 Año 9.
- **Cobley, Paul.** *Narrative: The new critical idiom* Routledge. EE.UU. 2001.

- **Comparato, Doc.** *Cómo escribir el guión para cine y t.v.* Ed. Planeta. México 2000.
- **Craig R., Evans.** *Marketing Channels. Infomercial and the future of televised marketing.* Prentice-Hall. EE.UU. Pp. 308.
- **Curran Bernard, Sheila.** *Documentary storytelling for Video and Filmmaking.* Focal Press. EE.UU. 2004.
- **Dader, José Luis.** *Periodismo de precisión, vía socioinformática de descubrir noticias.* Madrid, España. Editorial Síntesis. 1997.
- **Dallal Castillo, Alberto.** *Lenguajes Periodísticos.* Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2003
- **Dizazzo, Ray.** *Corporate Television: A producer's handbook.* Focal Press. Boston, Ma, EE.UU. 1990.
- **Dyer, Gillian.** *Advertising as Communication.* Serie *Studies in communication.* Librería del Congreso Británico.. Londres, Inglaterra, 1989.
- **Edmonds, Robert.** *Principios de cine documental.* Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1990.
- **Enríquez Pérez, Angélica Ivonne.** *La noción de masas y su imagen.* Tesis de Licenciatura en Psicología por la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México. La Autora. México, D.F. 1985.
- **Feldman, Simon.** *Guión argumental, Guión documental.* Editorial Gedisa. Barcelona, España. 2000.
- **Galindo Cáceres, Jesús, comp.** *Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación.* Pearson Educación. México, D.F. 1998.
- **Gallardo Cano, Alejandro.** *Curso de Teorías de la Comunicación.* Cromacolor. México, D.F. 1998.
- **Gherzi, Enrique; y Roemer, Andrés, compiladores** *¿Por qué amamos el futbol? Un enfoque de política pública.* Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, D.F. 2008.
- **Grijelmo, Alex.** *El estilo del periodista.* Taurus. Séptima edición. España. 2001.
- **Guerrero Ontiveros, Gustavo.** *Del Chiquitibum a la Violencia. Reportaje sobre las barras de futbol en México.* Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. El Autor. 2005.
- **Guiraud, Pierre.** *La Semiología.* Siglo XXI. México, D.F.2002.
- **Gutiérrez Pantoja, Gabriel.** *Metodología de las ciencias Sociales I.* Editorial Harla – Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.
- **Herrera Figueroa, M.** *Sociología del espectáculo.* Editorial Paidós. Bs. As., Argentina. 1974.
- **Huff, Richard M.** *Reality Television.* Praeger. Westport, Connecticut, EE.UU.. 2006.
- **Francés, Miquel.** *La producción de documentales en la era digital: Modalidades, Historia y Multidifusión.* Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen. Madrid, España. 2003. Pp. 276.
- **Gorham, Kindem y Musburger, Robert B.** *Introduction to Media Production. The Path to Digital Media.* Focal Press. Tercera edición. EE.UU.
- **Ibarra Avellaneda, María Dolores Vanesa.** *Territorio Puma: Espacio, Cultura e Identidad.* Tesis de Maestría en Geografía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. La Autora. 2006.
- **Imizcoc, Teresa et al.** *Quien cuenta la historia: Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción.*
- **López Eire, Antonio.** *La retórica de la publicidad.* Arco Libros S.L. Madrid, España. 1998.

- **López Mera, Ricardo Victor.** *El fútbol: estudio sobre la barra Rebel del equipo de los pumas.* Tesina de Licenciatura en Sociología por la Universidad Autónoma Metropolitana. El Autor. México, 2003.
- **Magazine, Roger.** *Azul y oro como mi corazón: Masculinidad, Juventud y Poder en una porra de los Pumas de la UNAM.* Universidad Iberoamericana. México, 2008.
- **Marygold, Lis; Popcorn, Faith.** *Conéctese con el futuro: Clicking.* Granica. Bs. As., Argentina. 2000.
- **Marín, Carlos.** *Manual de Periodismo.* Random House Modadori. México, D.F. 2006.
- **McEnteer, James.** *Shooting the truth: The rise of American political documentaries.* Editorial Praeger. EE.UU. 2006. Pp. 210.
- **Mendoza, Carlos.** *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental.* Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México, 2008. P.
- **Morris, Desmond.** *Deporte Rey, El: Ritual y fascinación del fútbol.* Editorial Argos Vergara. Barcelona, España. 1982.
- **Meyer, Philip.** *Periodismo de precisión: Nuevas fronteras para la investigación periodística.* Bosch. Barcelona, España. 1993.
- **Nichols, Bill.** *La Representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Paidós. Barcelona, España. 1997. Pp. 389.
- **Paraguaná, Paulo Antonio.** *Cine documental en América Latina.* Editorial Cátedra. Colección Signo e imagen. Madrid, España. 2003.
- **Paratt, Sonia F.** *Introducción al reportaje: Antecedentes, actualidad y perspectivas.* Universidad de Santiago de Compostela. España. 2003.
- **Pardinas, Felipe.** *Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales.* 26ª edición. Siglo XXI. México, D.F. 1984.
- **Peña Serret, Daniel.** *Proyecto de investigación.* Universidad Latinoamericana. México. 2003.
- ----- *Nociones básicas de Metodología de las Ciencias Sociales.* Universidad Latinoamericana. México, 2003.
- **Pimentel Villegas, Ulises.** *Violencia en el fútbol: de la porra alegre a la barra brava. Reportaje.* Tesis de Licenciatura en Comunicación por la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la Universidad Nacional Autónoma de México. El Autor. México, D.F. 2006.
- **Pinning, Ashly.** *Using video in training and education.* McGraw-Hill. Training Series. Reino Unido. 1992. Pp. 149
- **Posadas Muñoz, Juan José.** *El Método Biográfico: El uso de las Historias de Vida en Ciencias Sociales.* Cuadernos Metodológicos No. 5. Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid, España. 1992.
- **Rabiger, Michael.** *Directing the Documentary.* Focal Press. 4ta. Edición. EE.UU. 2005.
- **Rodríguez Campos, Ismael.** *Técnicas de Investigación Documental.* Editorial Trillas. México, D.F. 2005.
- **Rojas Soriano, Raúl.** *Guía para Realizar Investigaciones Sociales.* 32ª edición. Plaza y Valdés Editores. México, D.F. 2005.
- **Romero, Ma. Victoria.** *Lenguaje publicitario.* Ariel. Barcelona, España. 2005.
- **Ruiz Ruvalcaba, Marisol Nashiely.** *Un acercamiento al video documental.* Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – Universidad Nacional Autónoma de México. Editado por la autora. México, Distrito Federal. 2004.
- **Saló, Gloria.** *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión.* Editorial Gedisa. Barcelona, España. 2003. Pp. 253.

- **Sierra Bravo, Restituto.** *Técnicas de Investigación Social: Teoría y Ejercicios.* 10ª edición. Madrid, España. 1995.
- **Vale, Eugene.** *Técnicas de guión para cine y televisión.* Editorial Gedisa. Barcelona, España. 1996.
- **Vázquez Vera, Gerardo Salvador.** *El abstencionismo electoral como conducta de poder, una interpretación desde la psicología de masas.* Tesis de Maestría en Estudios Políticos y Sociales por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. El Autor. México, D.F. 2006.
- **Villanueva, Darío.** *Comentario de Textos Narrativos.* Editorial Júcar.
- **Wells, William; Burnett, John y Moriarty Sandra.** *Advertising. Principles and Practice.* Prentice Hall. Segunda edición. EE.UU. 1992.
- **Wimmer, Roger y Dominick Joseph.** *Introducción a la Investigación de Medios Masivos de Comunicación.* 6ª. Edición. International Thomson Editores. México, D.F. 2000.
- **Zunzunegui Díez, Santos.** *Pensar la imagen.* Cátedra, 4ª Edición. 1998.
- ----- *Manual de Técnicas Narrativas: Las voces del relato. Una guía para escritores, guionistas, periodistas, publicistas y comunicadores.* Editorial Grijalbo. México. 1993.

FILMOGRAFÍA

Corporación, La (The Corporation)

País: Canadá

Director: Achbar, Mark; Abbott, Jennifer

Productora: Big Picture Media Corporation

Duración: 145 minutos

Año: 2004

Cove, The (Operación Delfín)

País: EE.UU.

Director: Psihoyos, Louie

Productora: Ocean Preservation Society, Diamond Docs y Skyfish Films

Duración: 91 minutos

Año: 2009

Chronique d'un été

País: Francia

Director: Morin, Edgar y Rouch, Jean

Productora: Argos Films

Duración: 85 minutos

Año: 1960

¡De Panzazo!

País: México

Director: Rulfo, Juan Carlos

Productora: La Media Luna Producciones

Duración: 85 minutos

Año: 2012

En el Hoyo

País: México

Director: Rulfo, Juan Carlos

Productora: La Media Luna Producciones S.A. DE C.V.

Duración: 84 minutos

Año: 2006

Everyday Except Christmas

País: Reino Unido

Director: Anderson, Lindsay

Productora: Ford Motor Company, Graphic Films

Duración: 37 minutos

Año: 1957

Marcha de los Pingüinos, La (La Marche de l'Empereur)

País: Francia

Director: Jacquet, Lu

Productora: APC, Bonne Pioche

Duración: 85 minutos

Año: 2005

Masacre en Columbine (Bowling for Columbine)

País: Canadá, EE.UU., Alemania

Director: Moore, Michael

Productora: Alliance Atlantis Communications

Duración: 120 minutos

Año: 2002

São Paulo, a symphonia da metrópole

País: Brasil

Director: Rex Lusting, Rodolpho y Kemeny Adalberto

Productora: Rex Filme

Duración: 70 minutos

Año: 1929

Tire dié

País: Argentina

Director: Alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral dirigidos por Fernando Birri

Productora: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral

Duración: 33 minutos

Año: 1960

¡Torero!

País: México

Director: Velo, Carlos

Productora: Producciones Barbachano Ponce

Duración: 80 minutos

Año: 1956

War Photographer

País : EE.UU.

Director : Frei, Christian

Productora : Christian Frei Film Productions, Schweizer Fernsehen, Suissimage

Duración : 96 minutos

Año : 2001

¿Y ahora tú que sabes? (What the Bleep? Down the Rabbit Hole)

País: EE.UU.

Director: Arntz, William; Chasse, Betsy; Vicente, Mark

Productora: Capture Light, Roadside Attractions, Lord of the Wind

Duración: 156 minutos

Año: 2006

ENTREVISTAS

- **Magazine, Roger.** Doctor en Sociología – Universidad Iberoamericana. 2 de febrero de 2010. México, D.F.
- **Orellana, Gerardo.** Maestro en Sociología – Universidad Nacional Autónoma de México. 28 de enero de 2010. México, D.F.

HEMEROGRAFÍA

- **Aprueban dictamen.** Angélica Mercado. Milenio Diario. 14 de noviembre de 2007. México, D.F.
- **Barra del América, infiltrada por Maras, La.** Ricardo Magallán. Entrevista a Gabriel Regino. 7 de noviembre de 2007. México, D.F.
- **Barras de Monterrey y Tigres también son belicosas, Las.** Marlene Santos Alejo. Diario La Jornada. 23 de febrero del 2007. México, D.F.
- **Deben alinearse.** Carlos R. Martínez y Jorge Quintero. Milenio Diario. 4 de abril de 2007. México, D.F.
- **Debería darles pena.** Rafael Ocampo. Columna “A balón Parado”. Milenio Diario. 25 de septiembre de 2007. México, D.F.

- **De nuevo hubo golpes en Insurgentes.** Minelli Atayde. Milenio Diario. 20 de agosto de 2007. México, D.F.
- **Equipos, Porras y dirigentes.** Diario La Jornada. 23 de febrero del 2007. México, D.F.
- **El modus operandi.** Gabriel Regino. Columna invitada. Milenio Diario. 7 de noviembre de 2007. México, D.F.
- **Es letra muerta.** Michelle Ramírez. Milenio Diario. 31 de marzo del 2008. México, D.F.
- **Globos que lastiman.** Ricardo Magallán. Milenio Diario. 7 de mayo de 2007. México, D.F.
- **Golpes, hielazos y expulsados...** Roberto Velázquez Bolio. Columna "Pelotazos". Milenio Diario. 24 de septiembre de 2007. México, D.F.
- **Fútbol: el signo de la violencia.** Pedro Iván Quintana. El Universal. 6 de noviembre de 2005. México, D.F.
- **Habrà marcha al estadio.** Carlos Raúl Martínez. Milenio Diario. 15 de agosto de 2007. México, D.F.
- **Hay que parar la violencia en los estadios a como dé lugar, dice Alberto de la Torre.** Marlen Santos Alejo. Diario La Jornada. 28 de enero de 2003. México, D.F.
- **Las águilas cumplen el trámite.** Ricardo Magallán. Milenio Diario. 10 de agosto de 2007. México, D.F.
- **La FMF pone en marcha acciones para evitar violencia en los estadios.** Marlene Santos Alejo. Diario La Jornada. 10 de febrero de 2007. México, D.F.
- **La historia de los vetos a C.U.** Juan Antonio Dávalos. El Universal. 14 de agosto de 2007. México, D.F.
- **La Ritual del Kaoz da la cara.** Rafael Ocampo. Columna "A balón parado". 8 de noviembre de 2007. Milenio Diario. México, D.F.
- **Los diputados no entienden.** Roberto Velázquez Bolio. Columna "Pelotazos". Milenio Diario. 9 de noviembre de 2007. México, D.F.
- **Otro juego de alto riesgo.** C.R. Martínez y J. Luna. Milenio Diario. 22 de agosto de 2007. México, D.F.
- **Para entrar en cintura.** Higinio Robles. Milenio Diario. 24 de abril de 2007. México, D.F.
- **Que denuncien.** Ricardo Magallán. Milenio Diario. 9 de marzo de 2007. México, D.F.
- **Quieren ser escuchados.** Higinio Robles. Milenio Diario. 7 de marzo de 2007. México, D.F.

- **Ratifican *Ritual del Kaos y la Rebel* pacto contra la violencia.** Marlene Santos Alejo. Diario La Jornada. 4 de abril de 2007. México, D.F.
- **Rebasados.** Ricardo Magallán. Milenio Diario. 25 de septiembre de 2007. México, D.F.
- **Sacan roja a la violencia.** Antonio Argüello. Milenio Diario. 21 de agosto de 2007. México, D.F.
- **Se lavan las manos.** Notimex. Cable del 27 de enero de 2003. México, D.F.
- **Se les pasó la mano.** Roberto Velázquez Bolio. Columna “Pelotazos”. Milenio Diario. 5 de marzo de 2007. México, D.F.
- **Un paso contra la violencia.** Roberto Velázquez Bolio. Columna “Pelotazos”. Milenio Diario. 22 de agosto de 2007. México, D.F.
- **Violencia en los estadios ¿Por dónde empezamos?** Gabriel Regino. Columna Invitada. Milenio Diario. 8 de noviembre de 2007. México, D.F.
- **Y falta más.** Ricardo Magallán. Milenio Diario. 15 de noviembre de 2007. México, D.F.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

- “Los Reñeros de Ekt”. Página electrónica de la célula de *La Monumental* en Ecatepec. <http://losdeecate.es.tl>, consultada el 5 de mayo de 2010.
- Agencia EFE. “Los hinchas violentos del futbol argentino instruyen a mexicanos y colombianos”. 14 de febrero de 2007. <http://mx.noticias.yahoo.com/>. Consultada el 5 de mayo de 2010.
- “Historia del Movimiento Barra Brava”. Página electrónica sobre el barrismo en Latinoamérica. <http://barrabrava.net>. Consultada el 7 de marzo de 2012.