



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL CINE DOCUMENTAL A TRAVÉS DE SUS PROCESOS:
HACIA LA REALIZACIÓN DE UN CORTOMETRAJE
DOCUMENTAL**

TESINA

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

**PRESENTA
DIEGO E. MARTÍNEZ GARCÍA**

**ASESOR
CARLOS VEGA ESCALANTE**

CIUDAD UNIVERSITARIA, 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.

AGRADECIMIENTOS

Pienso en la educación y el aprendizaje como un territorio indefinido. Un espacio sin fronteras, pero repleto de caminos, que se objetiva en el instante del diálogo y la palabra. Ese instante en el que se construye y se habita en conjunto sin el espejismo de un fin último.

Agradezco a mi familia, maestros y amigos, quienes con cariño y paciencia me han ayudado a construir y habitar ese territorio.

ÍNDICE

Introducción, 5

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I: El documental. Un proceso histórico, 8

“Vistas” de los hermanos Lumière, **10**

Primeros planteamientos del cine documental, **11**

Robert J. Flaherty, **12**

Dziga Vertov, **14**

Joris Ivens, **15**

John Grierson, **17**

La guerra como catalizador, **19**

Revolución técnica, evolución discursiva, **24**

El cinéma-vérité y el cine directo, **27**

Hacia un cine más personal, **31**

CAPÍTULO II: La realización documental. Un acto fenomenológico con implicaciones éticas, 36

“La construcción social de la realidad”, **37**

La posición ética y social del documentalista, **41**

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO III: El proceso de producción. Un proceso “artificial”, 46

Preproducción

La investigación, **48**

Sinopsis, **50**

La escaleta, y por qué no hacer un guión, **52**

Presupuesto, **54**

Producción

Cronograma y bitácora, **56**

Posproducción

Guión de montaje, **58**

CAPÍTULO IV: Proyecto de producción del cortometraje documental “Jacinta. Teresa. Alberta.”, 62

Conclusiones, 81

Bibliografía, 84

INTRODUCCIÓN

El documentalista cubano, Santiago Álvarez, hacía un llamado a los artistas del Tercer Mundo para “autoviolentarse”, emplear la desesperación, la ansiedad y la angustia como detonantes de una creación consciente:

No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial.¹

Pero ¿cuál es la responsabilidad del cineasta?, o ¿por qué se ha de realizar un documental sobre determinado fenómeno social?, son preguntas que todo productor audiovisual debería formularse antes de comenzar su labor. Si bien es cierto que, en algunas ocasiones, el productor elige aquel medio que le parece más cómodo u oportuno, la mayoría de las veces es el fenómeno social el que lo define y el productor no hace más que circunscribirse a una realidad que lo sobrepasa.

El documental es un proceso que nace y se desarrolla en la realidad, en ese sentido, el productor que lo crea aborda un proceso social que ya está en curso y que, por lo tanto, carece de un principio y un final estrictamente determinados. Es decir, que la razón del documental se halla en el estudio de un fenómeno en pleno desarrollo y, quizá, es allí donde radican su esencia e importancia.

En la actualidad, la inmediatez con la que los medios de comunicación abordan estos fenómenos sociales impide la profundización en el conocimiento de los mismos. El documental otorga la noble posibilidad de detenerse e indagar, de manera detallada, las causas y consecuencias de un hecho en el mismo momento en que éstas se suceden. Es por ello que el documental es una herramienta

¹ Santiago Álvarez, *Arte y compromiso*, [en línea], México, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, <http://tierraentrance.miradas.net/2009/03/reviews/escritos-cinematograficos-politicos-de-santiago-alvarez.html>, [consulta: 29 de noviembre de 2012].

audiovisual apropiada para la comprensión y el entendimiento de una realidad continua e incapaz de detenerse.

La responsabilidad del documentalista, entonces, ha de encaminarse hacia el análisis y el conocimiento minucioso de una realidad pujante y en constante conflicto que lo obliga, como actor social, a asumir una postura militante.

El trabajo que deseo presentar en estas líneas consta de una primera parte, teórica, en la que se analiza el cine documental desde una perspectiva histórica y fenomenológica. La segunda parte del trabajo delinea el proceso de realización documental encaminándolo, en este caso, hacia la realización de un cortometraje sobre Jacinta Francisco Marcial, Teresa González Cornelio y Alberta Alcántara Juan, tres mujeres indígenas queretanas encarceladas injustamente durante cuatro años por el presunto secuestro de seis agentes de la ya extinta Agencia Federal de Investigación (AFI).

A lo largo de esta investigación deseo ser enfático en la concepción del cine documental más como un proceso que como una disciplina resuelta, es decir: Un proceso histórico que nos impide definir el documental categóricamente, pero sí comprenderlo a través de su devenir. Un proceso fenomenológico que caracteriza su realización, entendida ésta como interacción social generadora del diálogo. Y finalmente, un proceso de producción estructurado mediante el lenguaje cinematográfico con fines narrativos.

Es importante concebir el documental a través de diferentes procesos y enfatizar su estructura, que lo convierte en lenguaje, y su dinámica, que le permite generar un diálogo entre actores sociales. Lenguaje y diálogo para dotar de voz a quienes no la tienen o a quienes les ha sido arrebatada, pues si existe alguna responsabilidad ética y social del documentalista, ésta debe estar del lado de las víctimas y los desprotegidos.

En ese sentido, la historia de Jacinta, Teresa y Alberta es emblemática. Su caso evidenció las fallas del sistema penal mexicano, que permitieron imponer la discriminación por encima de la justicia, a través de la fabricación de un delito y la violación de los derechos humanos.

Las tres mujeres otomíes fueron inculpadas por el supuesto secuestro de seis agentes, detenidas sin una orden de arresto y sentenciadas a 21 años de cárcel sin pruebas y sin respetarles el derecho fundamental a un traductor durante todo el proceso. Su triple condición de vulnerabilidad: por carecer de recursos económicos, por ser indígenas y por ser mujeres, las dejó indefensas y sin voz frente al poder del Estado.

El papel social del documental y la responsabilidad ética del documentalista, adquieren relevancia como medios informativos cuando colaboran en la sedimentación del inconsciente colectivo. Ahondar en el análisis de esa responsabilidad será tarea fundamental de este trabajo.

Considero la parte práctica y el sustento teórico de este proyecto cualidades suficientes que, advierto, no pretenden fungir como guía para la realización, sino como testimonio de la culminación de un proceso de aprendizaje y de la puesta en práctica de un proyecto personal que –probablemente– contribuya a profundizar los estudios y la experiencia práctica en torno al cine documental en México como un fenómeno que, en años recientes, ha vivido y se le auguran buenos tiempos.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

El documental. Un proceso histórico

Es un hecho que el cine nació documental, registró la realidad circundante como consecuencia de su carácter móvil e itinerante. El cineasta escocés, John Grierson, fue el primero en utilizar la palabra documental definiéndolo como un "tratamiento creativo de la realidad"². En 1948, la Unión Mundial de Documentalistas trató de definir este tipo de películas de la siguiente manera:

... todos los métodos para grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad, interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesan ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas.³

Ante la ambigüedad de la definición, el teórico de cine, Richard Meran, consideró que "el término documental es el más conocido, pero del que más se abusa y que menos se comprende."⁴ Y fue así que en su libro *Principios de cine documental*, escrito en 1974, propuso que "es tiempo de revisar el término, de reevaluar aquellas películas así consideradas y de redefinirlas, con el propósito de llegar a un mejor entendimiento."⁵

Teóricos y cineastas se han dado a la tarea de definir el documental y sus

² Robert Edmonds; John Grierson; Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, México, UNAM/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, pp. 84.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Idem*

⁵ *Idem*

características a lo largo de su historia, abonando grandes conocimientos y reflexiones al entendimiento del concepto, pero también enormes brechas y confusiones respecto del mismo.

Así como en un inicio hubo quienes lo definían y diferenciaban como películas de viajes, filmes educativos y noticiarios, ha habido otros que lo han catalogado como un instrumento de propaganda, quienes, como el teórico norteamericano Bill Nichols, han propuesto establecer un orden a través de categorías del documental⁶, o quienes, como el profesor emérito del Columbia College, Michael Rabiger, lo entienden a través de la manera en que lo articulan sus "ingredientes" como "ese extraño medio en el que una persona corriente se implica en un tema determinado y lo usa para agitar la conciencia social".⁷

Ya sea por sus características, sus fines, géneros o funciones, ya sea con la perspectiva del productor, del texto o del espectador; desde el surgimiento del cine y hasta la fecha no se ha logrado coincidir en una definición del término documental. Las razones del desacuerdo, o mejor dicho la polivalencia del concepto, se debe a que el documental se crea y recrea dentro de la realidad misma. Es una disciplina sociohistórica que se define por su tiempo y su contexto y, en ese sentido, es un acto fenomenológico que se construye junto con la realidad a la que intenta retratar.

Lo anterior no sugiere que sea momento de cesar en el intento de definir el documental que, como escribí anteriormente, mucho ha abonado al entendimiento del concepto, sino que es necesario comprenderlo como un proceso constante, como un arte dinámico que se transforma y adopta diferentes formas de región a región y año tras año.

Profundizaré sobre este carácter fenomenológico del documental en el segundo capítulo de este trabajo. A continuación realizaré un breve recorrido histórico a través de las formas que ha adoptado el documental desde sus inicios y hasta nuestros días con el fin de comprenderlo a profundidad.

⁶ "expositiva de observación, interactiva y reflexiva." Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 65.

⁷ Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, Barcelona, Omega, 2007, pp. 3.

“Vistas” de los hermanos Lumière

Como se afirmó anteriormente, el cine nació documental y fue la famosa “Guerra de patentes” la que lo determinó de esa manera. Las características técnicas del cinematógrafo de los hermanos Lumière (en Francia), y no el kinetoscopio de Thomas Alva Edison (en Estados Unidos), permitieron filmar las primeras "vistas" en las calles de la ciudad y, de manera posterior, democratizar el proceso de filmación.

El *cinématographe* podía transportarse fácilmente como una pequeña maleta. De manejo manual, no dependía de la electricidad. El mundo exterior –que no representaba problemas de iluminación, por lo menos durante las horas del día– llegó a ser su terreno de trabajo. Se trataba de un instrumento ideal para captar escenas en vivo, “*sur le vif*”, como lo expresó Lumière.⁸

La salida de la fábrica, La llegada de un tren a la estación, La comida del bebé (realizadas todas en 1895), entre otras escenas de la vida real, se anticiparon a las que Edison filmaba en su estudio con bailarinas, magos, boxeadores, malabaristas y otras actividades que pretendían ser una extensión del espectáculo de circo más que un retrato de la realidad.

Los Lumière inventaron el cine no solamente como aparato de proyección, sino como sujeto: captar la naturaleza en vivo, transmitir la sensación del movimiento real y de la vida, producir verdaderos retratos vivientes, pequeños cuadros de género que fueran sorprendentemente cercanos y familiares era claramente su programa, según los términos mismos de las descripciones en boga de la época.⁹

⁸ Erik Barnouw, *El documental*, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 14.

⁹ François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM, 2009, pp. 53.

El secreto del cinematógrafo, que durante los primeros años guardaron los hermanos Louis y Auguste Lumière, junto con sus famosos *opérateurs*, quienes tenían la misión de recorrer el mundo para filmar y exhibir las posibilidades que otorgaba su nuevo invento "con el fin de atraer al mirón ávido de verse en la pantalla, en esa fascinante mezcla de realismo científico y de ilusión narcisista, que es la imagen cinematográfica"¹⁰, se hizo público ante la decisión de comercializar el equipo para quien quisiera adquirirlo.

La democratización del cinematógrafo fue posible en un momento en que el invento ya era conocido por la mayor parte del mundo. La proliferación de amantes de este nuevo medio dio paso a lo que durante un largo periodo se conocería como *travelogues*, o filmes de viajes, y a una inmensa gama de géneros y alternativas que –sin anticiparlo– irían construyendo las características y el debate en torno a lo que hoy conocemos, y aún no logramos definir, como cine documental.

Primeros planteamientos del cine documental

Hacia los años veinte, los filmes de viaje se habían reproducido alrededor del mundo sin mayor novedad argumental. El cine de ficción, por otro lado, había experimentado ya diversos avances técnicos y discursivos como consecuencia de las innovaciones introducidas por autores como Georges Méliès, Edwin S. Porter, David W. Griffith, entre otros, por lo atractivo que resultaban los argumentos para el público y por las implicaciones económicas que lo iban consolidando como una industria cada vez más rentable.

El cine documental, sin embargo, comenzaría a ser reconocido y trastocado de manera gradual por cuatro personajes que, sin ellos saberlo, plantearon las bases de un debate y un intento de definición del documental que, hasta nuestros días, sigue sin resolverse.

¹⁰ *Ibid.*, p.45.

El estadounidense Robert Flaherty, el soviético Dziga Vertov, el holandés Joris Ivens y el escocés John Grierson realizaron diferentes producciones documentales durante las primeras décadas del siglo XX que, en el fondo (en las formas serían distintas), proponían tres inquietudes fundamentales del cine documental:

1. El cuestionamiento acerca de la frontera entre la ficción y el documental.
2. Los valores éticos y humanistas del documental.
3. La interpretación de la realidad, a través de la construcción discursiva del filme, como proyección ideológica del documentalista.

De manera paralela, la diferencia en las formas de realización de estos cuatro documentalistas desencadenó una necesidad entre diversos teóricos del cine por nombrar subgéneros del documental en un afán de establecer definiciones tajantes.

La materia que aquí nos ocupa es el estudio del documental como un proceso circunscrito en una realidad sociohistórica continua y no necesariamente como forma; por ello propongo analizar las consideraciones de fondo a través de estos cuatro realizadores.

Robert J. Flaherty

Robert Flaherty es considerado por teóricos y realizadores como el padre del cine documental. Su obra emblemática, *Nanook of the north* (1922), se planteó inicialmente como un filme de viaje similar a los que se habían realizado durante los años anteriores alrededor del mundo, sin embargo, diversas complicaciones técnicas, que le hicieron perder gran parte del material filmado, lo obligaron a repetir la expedición, esta vez con la experiencia previa como respaldo y un plan de trabajo premeditado.

Flaherty logró diferenciar su filme del resto de los *travelogues* al montar diversas tomas y conducir a sus protagonistas hacia la escenificación de otras

que, a su parecer, requerían de mayor tensión dramática. De acuerdo con Erik Barnouw, este dominio de la "gramática del filme" que se asemejaba a las películas de ficción, fue lo que sensibilizó al público y abrió las puertas al cine documental como un nuevo género:

"Parte de la satisfacción que sentía el público estaba en el hecho de que se permitía que ese público fuera un explorador y un descubridor, lo mismo que el propio Flaherty."¹¹

Al mismo tiempo, dicha "gramática", que reconstruía la realidad a través del montaje y la dramatización con elementos y tomas documentales, incitó al cuestionamiento incipiente acerca de la frontera entre la ficción y el documental, así como la responsabilidad ética del documentalista al representar la realidad. Flaherty justificó su película al afirmar:

"El drama existe en la vida real, y especialmente en la vida primitiva. El hombre en su enfrentamiento con la amenaza natural, forma el más poderoso conflicto del mundo. En mis películas trato de evocar ese conflicto en la vida cotidiana de los seres, siguiendo una gradación dramática, tal y como lo hace cualquier otra película."¹²

Para Flaherty era más importante destacar los valores del mundo esquimal, que se encontraban arraigados en las raíces de su comunidad y sus prácticas antiguas, que retratar una realidad "objetiva". Fue esta ideología la que lo llevó a conducirse con la cámara "como un pintor con su pincel"¹³ (anticipándose a la noción de *caméra-stylo*, de Alexander Astruc) y a imprimir un carácter subjetivo en el filme al representar la vida a través de lo que François Niney denomina la "recreación dirigida", en contraposición con el "voyeurismo intempestivo de la cámara oculta"¹⁴ practicado por Dziga Vertov.

¹¹ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 41.

¹² Robert Flaherty, "Film Weekly" en François Niney, *op. cit.*, p. 81.

¹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

Dziga Vertov

Para Vertov, quien inició trabajando como editor del Semanario Fílmico (*Kino-Nedelia*) del Comité de Cine de Moscú, lo fundamental era "usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo (...) No podemos mejorar la capacidad de nuestros ojos pero siempre podemos mejorar la cámara"¹⁵

No es de extrañar la afirmación de Vertov, sus fuertes influencias del futurismo exaltaban su adoración por la máquina (en este caso la cámara) y el retrato de la realidad en movimiento; sin embargo, estos valores no eran únicamente estéticos, abogaba también por el carácter y la función socialista y humanista del cine documental comparándolo –de una forma más explícita y opuesta a la que había iniciado Flaherty– con el cine de ficción:

Consideraba el tradicional filme de ficción con sus artificios teatrales como algo que se situaba en la misma categoría de la religión, "el opio de los pueblos". La función de las películas soviéticas, según la concebía Vertov, debía consistir en documentar la realidad socialista (...) "Volved a la vida", exhortaba Vertov a quienes hacían cine. Les pedía que dejaran de rehuir "la prosa de la vida", que se convirtieran en "artesanos del arte de ver", en organizadores de "la vida que se presentaba a la vista", armados con "ojos maduros".¹⁶

El hombre de la cámara (1929) fue su experimentación y exaltación del papel del documentalista al utilizar la cámara como instrumento para la representación de la realidad socialista. Sin embargo, la interpretación de esa realidad, o la ideología del autor del filme, recaía según Vertov, en el montaje final. Fue el primero en poner énfasis en el montaje como una práctica de construcción

¹⁵ Erik Barnouw, op. cit., p. 57.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

discursiva al afirmar: "Pero no basta con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla, partes separadas de verdad. Esas partes deben organizarse temáticamente para que el todo también sea una verdad".¹⁷ Con ello, el retrato de la vida dejaba de ser algo que pretendería ser objetivo, como lo sugería Flaherty, para convertirse en una mirada más personal e interpretativa de la realidad social.

Joris Ivens

Este continuo ir y venir entre la representación objetiva o subjetiva de la realidad, con fines socialistas y humanistas, se vería claramente en las producciones de Ivens. El documentalista holandés dejaría a un lado los cuestionamientos respecto a la frontera entre la ficción y el documental, y pondría mayor énfasis en la relación ética del artista con la sociedad y la forma de plasmar su ideología a través del documental.

Sus primeras producciones, *El puente* y *Lluvia* (ambas de 1929), habían sido una búsqueda experimental y estética del movimiento similares al estilo desarrollado por Vertov. Sin embargo, sus obras posteriores se caracterizaron por la conciliación entre este temprano estilo estético y artístico con un emergente discurso audiovisual de denuncia social.

Influenciado por los viajes que realizó a la Unión Soviética durante la época de la Revolución, por invitación de Pudovkin, y otros factores sociales de desigualdad, pobreza y hambre de los que fue testigo alrededor del mundo, el discurso de Ivens fue adoptando –de manera gradual– un carácter cada vez más militante y un intento por poner su arte al servicio de la clase obrera y de los principios y valores socialistas.

"Ser militante... es uno de los elementos necesarios para hacer buenos filmes.
Es ser militante y ser revolucionario, rebelde. También está mi sentido

¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

artístico, si quieres, estético y artístico. Es necesario en un artista tratar de unificar ambas cosas. Porque si tienes la unidad puedes hacer también el mejor film militante. Las personas hablan desde el intelecto pero también desde el corazón."¹⁸

Aunque Vertov había enunciado con anterioridad sus deseos de "documentar la realidad socialista" y construir una nueva verdad (una ideología) a través del montaje, Ivens logró cohesionar esta idea mediante un discurso cada vez más radical, en el que poco a poco se iría alejando del valor artístico y estético del filme para aproximarse a la construcción propagandista, en un sentido social y humanista, del documental.

Al principio se había tratado de una cuestión de imágenes en movimiento, luego de problemas sociales, ahora parecía principalmente una cuestión de lealtad e ideología. El debate ideológico estaba siendo ahogado por el estrépito de las bombas. Ivens había trabajado en una época en que a los autores de películas, rodeados por el retumbar de las explosiones, se les pedía que no demostraran una tesis sino que exhortaran a la nación.¹⁹

El periodo de entreguerras profundizaría en esta noción del cine documental como propaganda y su utilización como constructor y transmisor de una ideología preconcebida para fines, incluso, muy diferentes: primero lo haría John Grierson con fines educativos, de promoción del progreso industrial y social de Gran Bretaña; de manera posterior, Leni Riefenstahl como un servicio para el Partido nacionalsocialista de Alemania.

¹⁸ Joris Ivens, entrevistado por Marcelo Céspedes, "Ganarle la batalla a la realidad: entrevista con Joris Ivens", *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 8 Documental, México, UNAM/CUEC, 2006, p. 34.

¹⁹ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 125.

John Grierson

Hablar de los filmes de Grierson resulta injusto a excepción de su primera obra, *Drifters* (1929), debido a que el resto de sus producciones fueron realizadas por un equipo de más de treinta personas (similares a los *opérateurs* de los hermanos Lumière) que conformaban la Empire Marketing Board Film Unit, dirigida por él mismo y patrocinada por el imperio británico.

Como vimos anteriormente, a Grierson se debe el término documental. Fue el primero en utilizarlo al reseñar la película *Moana* (1926), de Robert Flaherty, personaje al que admiraba y con quien trabajó inicialmente para desacreditarlo después.

El desarrollo de Grierson como documentalista se encuentra lleno de contradicciones; sin embargo, fue quizás ese proceso de experimentación y cuestionamiento constante el que lo condujo hacia la defensa y el empleo del cine como instrumento propagandístico. Grierson enumeró tres principios del cine documental:

- 1) La capacidad del cine para observar y seleccionar fragmentos de la vida misma, puede explotarse de una forma artística nueva y vital.
- 2) El actor original o nativo, así como las escenas originales (nativas), constituyen la mejor pauta para una interpretación del mundo moderno a través de la pantalla.
- 3) Los materiales y las historias tomadas al azar pueden ser mejores (más reales desde un punto de vista filosófico) que un hecho actuado.²⁰

Inicialmente, Grierson haría una exaltación de la forma artística de representación en el documental, pero, de manera posterior, denostaría este valor al afirmar: "El cine no es ni un arte ni una distracción, sino una nueva forma de publicación, y puede publicar de cien maneras diferentes para cien públicos

²⁰ Robert Edmonds, op. cit., p. 69.

diferentes... Pero de todos los dominios, el más importante, con mucho, es la propaganda."²¹

Fue este carácter propagandístico el que Grierson percibió en el cine desde temprana edad y se decidió a forjar durante su dirección en la Empire Marketing Board Film Unit. Constantemente exhortaba a sus empleados a exaltar la dignidad del trabajador y a fomentar los valores cívicos como parte del desarrollo social de Gran Bretaña.

Aunque Grierson había denominado el documental como "el tratamiento creativo de la realidad", no tardó en apartarse de la búsqueda estética para profundizar en el sentido ideológico del filme. Criticó a Flaherty por alejarse de la sociedad a la que él retrataba y buscar sus historias en los "confines de la Tierra" cuando, a su parecer, tenía "ante sus narices... el drama de lo cotidiano."²²

A pesar de realizar producciones propagandísticas (término con connotaciones generalmente negativas, como lo veremos más adelante) financiadas por el gobierno, Grierson logró consolidar un modo de realización documental en el que construiría argumentos sólidos, con valores socialistas y humanistas, en medio de un contexto social que se iría tornando cada vez más difícil y que exigía una visión más exhaustiva de la realidad, como él mismo lo percibió al declarar: "La búsqueda deliberada del arte [por el arte] comporta, en los periodos de dificultad social, una falta de profundidad de visión."²³

Cierro aquí, tras la exposición de estos cuatro personajes, un primer periodo de definición del documental que, a mi parecer, sentó las bases de lo que se debatiría posteriormente (y se sigue debatiendo) en torno a las formas y el fondo de la realización documental.

Después del nacimiento del cine, estos cuatro realizadores (aunque hubo muchos más) coincidieron al cuestionarse acerca de tres inquietudes esenciales en el desarrollo del entendimiento del documental como un proceso histórico y fenomenológico:

²¹ John Grierson, "On Documentary" en François Niney, *op. cit.*, p. 117.

²² Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 78.

²³ François Niney, *op. cit.*, p. 117.

1. El cuestionamiento sobre la frontera entre la ficción y el documental.
2. Los valores éticos y humanistas del documental.
3. La interpretación de la realidad, a través de la construcción discursiva del filme, como proyección ideológica del documentalista.

Posteriormente, fenómenos sociales de gran envergadura como la guerra, las invenciones y modificaciones técnicas, vendrían a trastocar estas nociones. El discurso audiovisual del documental, así como sus formas o subgéneros, se verían alterados por dichos eventos; sin embargo, todos partirían de estas consideraciones previas como base de su definición.

La guerra como catalizador

Toda guerra funge como catalizador de las estructuras sociales dadas. La Segunda Guerra Mundial afectó al cine documental, en primera instancia, enaltecendo sus características propagandísticas y, después, dirigiéndolo hacia su utilización como instrumento de denuncia y como medio de introspección poética que pretendería explicarse –quizás– la reconfiguración del mundo.

Fueron diversos personajes quienes encabezaron este segundo momento histórico del cine documental contraponiendo algunos de los conceptos que han sido fundamentales en los intentos por definirlo: la noción artística del documentalista, el documental como medio propagandístico, los valores humanistas del cine documental, o la ética y la estética del documental, entre otras.

En un primer instante resulta obligado nombrar un ejemplo emblemático de la propaganda: *El triunfo de la voluntad* (1935), de Leni Riefenstahl. La obra de esta actriz y estrella de cine, realizada por encargo de Hitler, se ocupa de enaltecer la imagen del Führer y del Partido nazi mediante una exhaustiva búsqueda estética que, si bien carece de comentarios que acompañen la narración de las imágenes,

sí emplea diversos planos, movimientos de cámara y un montaje que consolidan un discurso audiovisual sumamente tendencioso (propagandístico).

El triunfo de la voluntad se consideró un éxito extraordinario de propaganda que hizo que mucha gente se adhiriera a la causa de Hitler. Algunos críticos estimaron que la parte que tuvo Leni Riefenstahl en semejante propaganda era algo imperdonable. Pero también se ha hecho notar que ninguna otra película fue tan utilizada por las fuerzas de la oposición al régimen. Las naciones alineadas contra Hitler emplearon extensos fragmentos de *El triunfo de la voluntad* en sus propios filmes de propaganda pues nada pintaba con tanto vigor la índole demoníaca del liderazgo de Hitler y los escasos valores humanos que lo apoyaban. Las cámaras de Riefenstahl no mentían; mostraban un proceso que nunca perdió su fuerza escalofriante.²⁴

Durante años, Riefenstahl se escudó en los valores estéticos y artísticos de su filme ante las acusaciones que recibió por dicha producción; asimismo, argumentaba que su película reflejó solamente un momento histórico y no era –en ningún sentido– propagandística. Ella la denominó "película-verdad".

Al exaltar la calidad artística del cine documental, Riefenstahl puso en juego consideraciones que van mucho más allá del mismo, y que, sin embargo, le atañen y recaen sobre éste. ¿Es el documental un arte? Y, en caso de ser así, ¿posee algún compromiso o responsabilidad con la sociedad a la que retrata? Al negar las repercusiones que *El triunfo de la voluntad* pudo haber tenido sobre las acciones del Partido nazi y las posteriores consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, Leni Riefenstahl negaba, de manera implícita, la relación entre la ética y el documental.

François Niney refuta los argumentos de Riefenstahl acerca del arte al afirmar:

En la visión romántica y nazi, lo Bello escapa de los tiempos y de la historia, es eterno, está más allá de las realidades humanas (los subhombres no la

²⁴ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 95.

miran), de ahí la recuperación pangermánica de la estatuaria griega. Riefenstahl es una artista, deplora el prejuicio que la llevó equivocadamente a esa obra, pero jamás profiere la menor pesadumbre por haber servido a una mala causa, porque el arte es el arte y está por definición fuera de discusión.²⁵

Mientras que para Erik Barnouw, "La trayectoria de Leni como propagandista del régimen parece ser el resultado de sus excepcionales dotes para el espectáculo y de su auténtica ingenuidad política."²⁶

Esta relación entre el cine documental y la política se traduciría, en un segundo instante de este periodo histórico, en la utilización del documental como instrumento de denuncia, función que Barnouw denomina como "fiscal acusador".

El periodo de guerra había dejado una serie de documentos fílmicos, realizados por los mismos alemanes bajo una especie de fascinación por la preservación grotesca de sus actos, sobre los asesinatos y otras atrocidades cometidas en los campos de concentración.

Annelie y Andrew Thorndike, un matrimonio de cineastas alemanes, se interesó en dichos filmes y los empleó como materia prima de sus documentales. Radicados en Alemania Oriental, les interesaba acusar de manera directa a los personajes que habían tenido alguna responsabilidad en los actos genocidas durante la guerra y que aún ocupaban cargos importantes en Alemania Occidental.

La catalogación de los archivos fílmicos y su empleo en el montaje de un discurso cuya esencia era la denuncia, a diferencia de las realizaciones propagandísticas, implicaba un enorme compromiso del documental con la sociedad, al mismo tiempo que reafirmaba la importancia de la preservación de los archivos como documentos históricos. Al respecto de la primera película realizada por el matrimonio Thorndike, *Tú y muchos camaradas* (1956), Barnouw afirma:

La película, armada con notable destreza, tuvo enorme impacto en Alemania Oriental y probablemente contribuyó a consolidar el régimen de ese país.

²⁵ François Niney, *op. cit.*, p. 131.

²⁶ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 99.

También tuvo importantes consecuencias cinematográficas, pues persuadió al gobierno de Alemania Oriental de la relevancia del depósito de películas que poseía, del valor de preservarlo y catalogarlo.²⁷

La creación de cinetecas e instalaciones para la preservación y clasificación de documentos fílmicos representó una nueva fuente de recursos discursivos para los documentalistas. El montaje de imágenes de archivo se consolidó –también– como una posibilidad de realización documental sin la necesidad de una cámara y adquirió gran importancia, como parte fundamental en la construcción argumentativa, durante el proceso de realización de cine documental.

Por razones obvias, este tipo de películas estaba condenado a una temprana muerte desde su nacimiento; sin embargo, logró sembrar diversas interrogantes en torno a la responsabilidad ética del documentalista con la sociedad, así como un carácter inquisidor que existe hasta nuestros días en la tradición de este género. De cualquier manera, la importancia que se otorgó a la preservación de los archivos fue quizás la aportación más importante de esos documentalistas.

La decadencia de estos filmes fue, sin embargo, el nacimiento de nuevas formas de expresión. Barnouw lo describió de la siguiente manera: "... no eran fáciles de exorcizar los espectros de la Segunda Guerra Mundial y durante décadas los documentalistas continuaron considerando los registros de esa guerra, sólo que a medida que pasaba el tiempo, más con el espíritu del historiador objetivo o del elegíaco que con el espíritu del fiscal."²⁸

Según Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios, en su libro *Sociología del cine*, "la evasión es la respuesta que ha encontrado el hombre para aminorar el sufrimiento, la incompreensión o la soledad que la sociedad le produce. Viene a ser una especie de paréntesis tranquilizador que ciertamente no cura los males pero hace pasadera la existencia."²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 159.

²⁸ *Ibid.*, p. 162.

²⁹ Francisco A. Gomezjara; Delia Selene de Dios, *Sociología del cine*, México, Sep Diana, 1981, pp. 123.

La guerra había dejado tras de sí una gran zozobra y algunos jóvenes documentalistas emplearon este medio como arte a través de un discurso más introspectivo que, seguramente, fue una reacción ante el retumbar del mundo y una forma de explicarse a sí mismos las reconfiguraciones estructurales que se estaban sucediendo. Las temáticas serían completamente ajenas a la guerra (tal vez en ese intento por usar "el cine como evasión psicológica") y exaltarían la belleza del movimiento, la armonía y el sonido.

Un claro ejemplo de esta corriente fue el holandés Bert Haanstra con su cortometraje *Glas* (1958), al que él mismo denominó un *cinépoème*: "A menudo un solo artista concebía estas películas, las filmaba y él mismo se encargaba del montaje; ésta era una reacción contra los proyectos de producción en serie de la época de la guerra. En lugar de las razones de estado, la sensibilidad individual era el punto de partida. La economía constituía también un factor decisivo."³⁰

La realización de manera individual sugiere un mayor énfasis en el discurso introspectivo del cine documental que, en ese momento, se acercaba más al arte al mismo tiempo que se alejaba de la confrontación y la denuncia característica de filmes como los del matrimonio Thorndike o *Noche y niebla* (1955) del francés Alain Resnais (aunque esta obra podría situarse en el justo medio y es por ello que la abordaré más adelante).

No obstante eran contemporáneos, la guerra había obligado a los documentalistas a adoptar métodos diferentes mas no necesariamente opuestos. Si bien el *cinépoème* poseía grandes valores estéticos, distaba bastante de ser un filme que abogara al arte por el arte y, por el contrario, "daba importancia a la observación interna y se evitaban las explicaciones. Al evitar también la narración, el autor prefería suscitar preguntas e inferencias."³¹

El *cinépoème* fue más una pregunta que una respuesta, una observación más que un señalamiento, una interrogante más que una afirmación. En ese sentido, la aportación de estos documentalistas fue el cambio de persona en que se

³⁰ Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 173.

³¹ *Ibid.*, p. 175.

comunicaba el discurso documental anteriormente. En adelante, los documentalistas irían profundizando en el valor del documental como un medio capaz de explicarnos a nosotros mismos como miembros de la sociedad, y no a la sociedad como un ente ajeno al documentalista.

El discurso introspectivo ocasionado por la catarsis que había significado la guerra sería un nuevo elemento por considerar en la realización documental junto con los valores artísticos del mismo y la relación ética-estética-sociedad. Este fenómeno de reconfiguración discursiva se haría más evidente con las innovaciones técnicas, mismas que también fueron consecuencia de la guerra.

Revolución técnica, evolución discursiva

Para 1948, el francés Alexander Astruc ya había anticipado el drástico viraje que experimentaría el cine como lenguaje ante las innovaciones técnicas que permitirían a todo autor escribir con su cámara "de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica". Denominó a esa nueva era del cine "la era de la *Caméra-stylo*".³²

Los cineastas-poetas de la posguerra habían iniciado esa indagación ensayística y exploración del discurso introspectivo que no sólo trastocaría la construcción discursiva del cine documental, sino también los métodos de realización del cine de ficción y, a través de ciertas corrientes (como el *Neorrealismo italiano* o la *Nouvelle vague française*), se aproximaría a su contraparte haciendo cada vez más tenue la frontera entre ambas.

La nueva noción del cine como un lenguaje propio lo alejaba de la grotesca función propagandística que había cumplido durante los años en guerra. La reconfiguración del mundo y el imperio de la televisión, que fue adoptando un espacio en cada casa, crearon la necesidad de modificar las construcciones discursivas del cine para acercarlo hacia una visión más reflexiva, expresiva y

³² Alexander Astruc en "L'Écran Français", núm. 144, 30 de marzo de 1948.

artística. La representación “objetiva” de la humanidad resultaba innecesaria porque ella misma ya no era objetiva, nunca lo había sido, pero fue hasta entonces (tras el gran retumbar de la Tierra) que esa verdad resultó evidente.

De allí que el *Neorrealismo italiano*, con sus obras de ficción, propusiera como nuevo personaje al mundo y saliera a las calles a utilizar los escenarios devastados de la posguerra para filmar la decadencia del mismo:

“El objeto de la película neorrealista”, dice Rossellini, “es el mundo, no la historia, no el relato”. Aquello que debe tomar cuerpo en la pantalla no es una historia verosímil, sino una cierta verdad humana y social de las situaciones y de los personajes; no la anécdota melodramática, sino el acta testimonial.³³

Finalmente, el cine de ficción había salido de los estudios y recuperado su esencia documental que lo marcaba de nacimiento. Aunque no sería de manera definitiva, la frontera entre la ficción y el documental se difuminó durante el período y las obras del *Neorrealismo* y de la *Nouvelle vague*, entre otras, y sirvió como pauta para la creación de un nuevo cine, la construcción de nuevos argumentos y discursos que tendrían como base la realidad y al documental como método de exploración de la misma:

Rossellini fue sin duda el primer cineasta persuadido de que de todas maneras, hágase lo que se haga, sea cual sea la voluntad para inventar una ficción, una película es siempre el documental de su propia filmación. Esta convicción, que será la de numerosos cineastas modernos, (...) llegó finalmente en Godard a la idea de que, para cambiar el cine, era necesario primero cambiar el método y las condiciones de la filmación.³⁴

El retorno a la captura de “vistas”, en el sentido que habían inaugurado los hermanos Lumière, no sólo reafirmaba al cine como documental (de nacimiento),

³³ François Niney, *op. cit.*, p. 195.

³⁴ Alain Bergala, “Rossellini, le cinéma révélé” en François Niney, *op. cit.*, p. 204.

sino que lo afirmaba como un proceso de procesos: no importa si el cine es ficción o documental, ambos parten de la realidad y se circunscriben en ésta en el momento en que intentan retratarla y apre(he)nderla; es decir, el cine es un proceso (creativo) inmerso en otro proceso más grande (la realidad continua). Esta concepción impulsaría nuevas formas de realización:

Los precursores de finales de los años cincuenta –el Free Cinema británico, el Candid Eye canadiense, el cine directo quebequense y estadounidense, la Nueva Ola y el cinéma-vérité francés– estuvieron de acuerdo todos en el hecho de buscar una libertad de filmación, una vivacidad en la toma de vistas que apresaran la vida que habían, según ellos, inhibido los estudios cinematográficos y su estricta división del trabajo.³⁵

El cortometraje *Noche y niebla* (1955), de Alain Resnais, es un ejemplo clave de la transición (u oscilación) entre el discurso inquisidor, "fiscal acusador" según Barnouw, y el nuevo discurso introspectivo del cine documental. Las imágenes de Resnais, filmadas dentro de los campos de concentración, ya desocupados, de la posguerra, pretenden situar al espectador al interior del problema y "obligarlo" a tomar conciencia (y responsabilidades) de los acontecimientos.

El argumento no acusa directamente a nadie; sin embargo, exalta la responsabilidad social que permitió llevar a cabo los actos atroces dentro del espacio que retrata. Situándose a sí mismo y al espectador al interior de los campos de concentración lo hace, al mismo tiempo, como víctimas y victimarios, y abre una interrogante final: "¿Quiénes entre nosotros vigilan desde esta extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos? ¿Son sus caras en verdad diferentes a las nuestras?".

La responsabilidad ética del documental con la sociedad se asume de manera explícita junto con el discurso introspectivo. No se trata ya de ofrecer respuestas sobre la realidad, al estilo de los noticieros filmados, porque la realidad resulta incomprensible; ante ello sólo es posible formular más preguntas:

³⁵ *Ibid.*, p. 207.

"Las imágenes no son ya solamente vistas exteriores del mundo: interiorizan la historia y acarrean recuerdos de ésta, así como nuestras propias visiones. Realizan de la mejor manera aquello que, según Godard, define físicamente al cine: 'ese doble movimiento que nos proyecta hacia el otro, al mismo tiempo que nos lleva al fondo de nosotros mismos'."³⁶

El cinéma-vérité y el cine directo

El entendimiento del cine a través de ese "doble movimiento" que describía Godard, explicaría dos corrientes cinematográficas que asumirían el papel fenomenológico de la realización documental (perspectiva que se encuentra más cerca de lo que he tratado de desentrañar a lo largo del análisis histórico del cine documental, y en la que abundaré con mayor profundidad en el segundo capítulo de este trabajo): el cinéma-vérité y el cine directo.

Impulsados por el cambio discursivo del documental de los cineastas de la posguerra, así como las nuevas posibilidades que otorgaba la cámara de 16 mm y la sincronización audiovisual, dichos movimientos florecieron en forma plena en los años sesenta, principalmente en Francia, Inglaterra, Canadá y Estados Unidos.

El francés Jean Rouch y el estadounidense Frederick Wiseman son los emblemas principales de estas dos corrientes que, aunque aparentemente opuestas, realizaron una incansable búsqueda de la verdad a través de diversos experimentos sociológicos más que cinematográficos; o –quizás– partiendo del entendimiento del cine como un acto sociológico, antropológico y fenomenológico.

Ambos cineastas fueron conscientes de las afectaciones en el comportamiento de las personas ante una cámara. En *Chronique d'un été* (1961), un filme documental realizado por Jean Rouch en colaboración con el sociólogo Edgar Morin, estos dos se dieron a la tarea de interrogar a las personas de manera directa para preguntarles si eran felices. De manera posterior, los entrevistados

³⁶ *Ibid.*, p. 160.

eran invitados a ver la proyección y discutir en torno al tema planteado; estas reuniones también eran filmadas y formarían parte del documental.

Más allá de las características narrativas de la película, es de gran relevancia el análisis (fenomenológico) que realizaron Rouch y Morin sobre el papel de la cámara como un catalizador en las acciones y actitudes de las personas, después del cual concluyeron que:

...la verdad paradójica de ese *cinéma-vérité* es que la gente no se comporta delante de, o con, la cámara, como se comportaría normalmente –son algo más o algo menos de lo que son, u otra cosa–; sin embargo, eso no quiere decir que ese hecho sea más verdadero o menos verdadero que su rol habitual en la vida común y corriente (la cual está, igualmente, llena de falsedades).³⁷

El *cinéma-vérité* fue nombrado así en homenaje a Dziga Vertov y el *kino-pravda*, quien de forma similar había realizado una serie de experimentos sobre el papel de la cámara en la representación de la realidad. Sin embargo, Rouch no pretendía esconder la cámara y pasar inadvertido, sino hacer uso de ella para provocar una reacción en las personas, a sabiendas de que dicha acción tendría una reacción sobre sí mismo.

El carácter fenomenológico del *cinéma-vérité*, creado por Rouch, radica en esa construcción y reconstrucción que se asume de manera constante a lo largo de la realización del filme documental, no como una experiencia cinematográfica, sino como una experiencia vivencial (empírica) que transforma la visión del mundo del documentalista y la de los participantes dentro del argumento.

En el campo –decía Rouch– el etnógrafo se modifica a sí mismo, al realizar su trabajo, él ya no es simplemente alguien que saluda a los ancianos de la aldea sino alguien que (retomando la terminología vertoviana) etno-mira, etno-observa, etno-piensa. Y aquellos con los que trata también son similarmente

³⁷ *Ibid.*, p. 252.

transformados, al dar su confianza a este habitual visitante: ellos se etno-muestran, etno-hablan, etno-piensan."³⁸

Es a ese proceso de construcción y reconstrucción de la realidad, de aprehensión y transformación a través de la cámara como un instrumento-extensión del ser humano, lo que Rouch denominaría "en analogía con los fenómenos de posesión: 'el ciné-trance'".³⁹

En contraste, Frederick Wiseman realizaría un cine directo, que muchos han denominado observacional, porque se "limitaba" a permanecer dentro de un espacio determinado filmando el lugar y la interacción entre las personas, pero sin intervenir de manera directa, simplemente como un ente más dentro de ese espacio.

Wiseman practica la cámara no como participante, sino como observante (es por eso que puede dispensarse de manejarla él mismo): aquello que trata de filmar no es el trance ni la revelación, sino la norma y la conformidad. Y la película dará oportunidad al espectador de ser, no un iniciado, sino un escrutador...⁴⁰

El aspecto fenomenológico en los filmes de Wiseman se halla en la libertad de filmación dentro del espacio seleccionado. Sin una planeación previa a la filmación (guión), Wiseman se sitúa dentro del espacio donde se desarrollan las acciones e interacciones entre los personajes, como un personaje más, sin saber a dónde lo llevarán.

Este acto es fenomenológico, porque se sumerge en la realidad dejando que ésta sea la que lo manipule y conduzca a través de sí misma. Sin embargo, Wiseman pone mayor énfasis en el proceso de montaje de la película como un acto creativo de "reconfiguración" de esa realidad en la que el documentalista

³⁸ Jean Rouch, "Ciné-ethnography" en Elisa Lipkau, "La antropología compartida", *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre, 2008, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁰ François Niney, *op.cit.*, p. 234.

establece relaciones entre los actos presenciados durante la filmación.

Uno está creando una ficción con materiales documentales: esas cosas que surgen en relación, quizá no están ligadas sino en la mente de uno. Y el éxito de la película depende de su capacidad global para crear la ilusión de que esos acontecimientos han creado realmente alguna conexión entre sí.⁴¹

Ante esta afirmación, Wiseman confirma que la frontera entre la ficción y la realidad es inexistente. Plantea, de forma implícita, la filmación como un acto fenomenológico, pero, de forma explícita, la construcción discursiva a través del montaje como espectáculo. No obstante, ello no significa el abandono de su responsabilidad ética como documentalista ni la negación de un carácter militante dentro de sus filmes; simplemente confirma una modificación argumentativa como consecuencia de un proceso de maduración del cine documental.

Wiseman no es un cineasta militante, en la medida en que él admite perfectamente que la película, sea cual sea, no es acción directa, sino ficción indirecta; no es realidad, sino espectáculo. No ignora sin embargo su dimensión política: organiza ese espectáculo de tal manera que produzca una atracción, no en el sentido de distracción, sino en el sentido de que atrae la atención hacia la realidad de nuestras relaciones y roles sociales.⁴²

Estas modificaciones en los métodos de filmación y el montaje, propuestas por el cine directo y el cinéma-vérité fueron, quizás, el cambio discursivo más radical del cine documental desde sus primeros planteamientos.

Las aportaciones de Rouch y Wiseman introdujeron al cine consideraciones sociológicas y filosóficas que ya poseía, pero que habían permanecido ocultas a los ojos de los espectadores. El cine directo y el cinéma-vérité colocarían los actuales temas del debate, en torno al cine documental, sobre la mesa y ante todo

⁴¹ *Ibid.*, p. 235.

⁴² *Ibid.*, p. 238.

el mundo. En adelante, el papel de la cámara en la representación de la realidad, la frontera entre la ficción y el documental, los valores éticos y humanistas del documentalista, entre otras consideraciones, serían fundamentales en la construcción discursiva de la realización de este tipo de filmes.

A partir de aquí, el cine documental se asumiría de forma plena no sólo como espectáculo, sino también dentro de una realidad sociológica. Esa nueva consideración, aunada a la realización de un cine más introspectivo (que se había gestado ya con los *cinépoèmes* de la posguerra), dirigirían al documentalista (aunque con ciertas reservas) hacia la adopción de una postura cada vez más protagónica de sus obras en una constante búsqueda de diversos estilos, procesos creativos y la frontera entre subjetividad/objetividad mucho más como intentos de indagación que de innovación.

Hacia un cine más personal

Posterior al cine directo y al *cinéma-vérité*, es difícil hallar nuevas corrientes o aglomerar las expresiones existentes en una sola. La mayoría de los filmes realizados durante las últimas décadas ha sido heredera de los movimientos que hemos tratado anteriormente y se han tomado la libertad de indagar, en el género documental, mediante una mirada más desembarazada de "tradicionalismos".

Caracterizadas por adoptar un discurso más personal, presentar a los autores como protagonistas de la historia o reconstruir y dramatizar ciertos fragmentos de realidad en una suerte de fusión entre ficción y documental, Carlos Mendoza⁴³ engloba estas "nuevas tendencias" en lo que él denomina la modalidad de ensayo del documental:

... representación en la que el realizador se avoca esencialmente a persuadir o convencer, por lo que fija su posición o emite su opinión sin reservas. Se

⁴³ Documentalista mexicano egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fundador del canal 6 de julio y representante importante del cine militante en México.

caracteriza por una exposición argumental basada en la búsqueda de las causas del hecho que le ocupa, pero sin la obligación de documentar cada una de las afirmaciones que hace. Otras características del documental de ensayo son la subjetividad, el énfasis que el realizador pone en el estilo, y la ostentación de la intervención del aparato cinematográfico.⁴⁴

Ejemplos de este tipo de cine, aunque aislados unos de otros pero unidos por un discurso más subjetivo, son:

El llamado *cine efímero* y el *found footage* que, mediante el empleo de películas propagandísticas, educativas, institucionales y material de archivo recopilado, pretendían realizar un montaje de "deconstrucción" del discurso oficial plasmado en dichos filmes y exhibido principalmente durante los años cincuenta.

The Atomic café (1982), de los cineastas Kevin y Pierce Rafferty, junto con la periodista Jayne Loader, es un documental que muestra diversos fragmentos de filmes propagandísticos y educativos realizados durante la Guerra Fría, a través de los cuales se trataba de preparar a la población estadounidense ante la idea de que la guerra nuclear era inevitable.

Este tipo de cine, más enfocado en el montaje que en la realización, ya se había visto anteriormente con el trabajo realizado por el matrimonio Thorndike durante los años de posguerra; sin embargo, sirvió para recordar a los cineastas que las imágenes de archivo se encontraban a su disposición para apropiárselas y ser utilizadas de una manera más subjetiva.

Alternativamente surgieron los llamados *personality films*, cuyos tema y narrativa del documental estaban estrechamente ligados a la vida del autor y, por lo tanto, la construcción del discurso era más una visión personal (ensayística) que una argumentación "objetiva" y universal.

Scherman's march (1987) de Ross McElwee, realizada tras una ruptura amorosa con su pareja, y *Nobody's Business* (1996) de Alain Berliner, en la que el protagonista del documental es su padre, son dos ejemplos claros en donde la

⁴⁴ Carlos Mendoza, *El guión para cine documental*, México, UNAM/CUEC, 2010, p. 81.

visión de los autores permeó por completo la temática de la obra.

No obstante, esto no quiere decir que las obras carezcan de valores éticos, estéticos o cinematográficos; al contrario, por su innovación discursiva ampliaron el panorama de posibilidades que el cine documental poseía hasta entonces.

De manera ligada a los *personality films* podemos considerar los documentales con un narrador protagonista y adoptar dos ejemplos que se asimilan por esta característica: Los filmes de la cineasta francesa Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) o *Les plages d'Agnès* (2008), y las películas, reconocidas ya por su particular estilo, del estadounidense Michael Moore.

Aunque se trata de temáticas disímiles, ambos autores se asumen como protagonistas de sus obras; posición que esbozan sin reparo y a través de la cual se toman la libertad de emitir cualquier tipo de opinión subjetiva y hacer uso de la cámara, y los recursos cinematográficos a su disposición, de forma transparente, sin ocultar su intervención o la manera en que el aparato "afecta" la realidad que están retratando.

La libertad adoptada por este par de documentalistas no es ajena a su militancia. Al contrario, la utilizan para construir argumentaciones más sólidas y personales, pero dirigidas hacia un objetivo específico.

Finalmente, podríamos enunciar como otra forma expresiva los documentales dramatizados, los falsos documentales o los llamados *mockumentaries*; sin embargo, todos estos géneros se encuentran parados sobre esa delgada frontera entre la ficción y el documental que muchos debates, contradicciones y desacuerdos ha generado.

Un ejemplo emblemático es *The thin blue line* (1988), de Errol Morris, quien a través de un meticuloso trabajo de reconstrucción (con un estilo meramente ficticio), alternado con testimonios reales, crea un *thriller* documental que no sólo narra los sucesos del asesinato de un policía, sino que presenta pruebas para trastocar la realidad y remover una pena de muerte ya establecida.

Los desacuerdos en torno a la frontera entre la ficción y el documental han sido vastos y contradictorios. Cabe recalcar el manifiesto del "Dogumentalismo", lanzado por Lars Von Trier en 2002, que "revive lo puro, lo objetivo y lo creíble" en un intento por atar al cine documental en un burdo e inexistente tradicionalismo. Considerando, de forma paralela, que el movimiento Dogma 95 abogaba por la creación de un cine (de ficción) más "puro" y "natural", cuyos principios se aproximaban a las características propias del cine directo y el *cinéma-vérité*. ¿Esto quiere decir que el cine de ficción debe acercarse al documental, pero el documental no debe hacerlo al cine de ficción? O, al contrario, ¿plantea que tanto el cine documental como el cine de ficción inician y terminan su proceso de filmación en la realidad?

Las nuevas tendencias del documental, resumidas en estas breves líneas, no son más que un botón de muestra para afirmar que si bien no existe una corriente estrictamente definida en la actualidad, sí hay una tendencia hacia la creación de un cine más personal que se valdrá de todos los recursos posibles, tanto documentales como ficticios, para la construcción y solidez de sus argumentos. François Niney lo atribuye a un proceso natural de la creación artística:

Durante nuestro periplo a través de las formas del documental, a través de los diversos recortes, transposiciones, modelizaciones de la realidad en la pantalla, pasamos numerosas veces de un lado al otro de la frontera entre documental y ficción, frontera que se ha desplazado, rediseñado cada vez de diferente manera. ¿No es lo propio de la investigación y de la creación, artística y científica, el desplazar justamente esa frontera al descubrir nuevas maneras de ver, al inventar nuevos posibles, al volver a ver la realidad?⁴⁵

Siempre será válido traspasar los límites existentes y adoptar las libertades necesarias con el objetivo de innovar y fomentar el desarrollo de un arte que se encuentra en un continuo proceso de transformación y definición.

⁴⁵ François Niney, *op. cit.*, p. 469.

Los documentalistas, en la actualidad, han decidido encaminarse hacia esta apertura discursiva que les permite emplear una inmensa gama de recursos para nutrir sus opiniones y argumentos respecto a la representación de la realidad. Sin embargo, las infinitas libertades que la realidad (como un proceso continuo en el que el documentalista se encuentra inmerso) otorga, estarán siempre acompañadas de responsabilidades éticas cuya consideración es un deber. Responsabilidades de las que nos ocuparemos en el siguiente capítulo de este trabajo.

CAPÍTULO II

La realización documental. Un acto fenomenológico con implicaciones éticas

Hasta el momento, hemos analizado el entendimiento del cine documental como un proceso histórico debido a la imposibilidad de conciliación entre la vastedad de definiciones que han sido propuestas a lo largo de su historia. Sostengo que el documental es un “proceso de procesos”, tanto en un sentido teórico (histórico), que ya analizamos en el primer capítulo de este trabajo, como en un sentido práctico (el de la realización documental). Es decir, un fenómeno que ha de ser comprendido a través de su transformación constante y no como una realidad estática y/o finita.

Será necesario partir de esta primera concepción del documental, como un proceso sociohistórico que responde a las necesidades de su tiempo y espacio, para pasar –en segunda instancia– a la definición de la práctica de realización documental como un proceso fenomenológico circunscrito en una realidad más grande. Realidad de la que el documentalista forma parte, junto con el resto de la sociedad a la que retrata, y ante la cual posee (en consecuencia) una responsabilidad ética.

La realización documental es un acto fenomenológico porque al retratar cualquier fenómeno social, el documentalista se encuentra inmerso en éste de manera inevitable. A lo largo del proceso de producción se establece una relación dialéctica entre el documentalista y la sociedad, en una especie de círculo virtuoso (puede tornarse vicioso) de producción y reproducción de la realidad, que bien podría continuar indefinidamente si el primero no estableciera un inicio y un final aparentes para los términos prácticos de su película. Es decir, que el documentalista se mueve simultáneamente en una realidad objetiva lineal, continua, y en una realidad subjetiva, esquematizada por él mismo en un proceso de producción generalmente dividido en tres etapas (preproducción, producción y posproducción).

A partir de ahora habrá que hacer una distinción entre estas dos realidades: La *realidad objetiva* (social) de la vida cotidiana, y la *realidad subjetiva* ("representacional" e individual) del documentalista. Es en ambas donde se desarrolla el acto fenomenológico de realización documental al que me he referido.

Utilizo aquí los conceptos *fenomenológico*, *realidad objetiva* y *realidad subjetiva* desde la perspectiva de la "sociología del conocimiento", materia que trataré a continuación con el afán de aclarar su comprensión.

"La construcción social de la realidad"

En su obra *La construcción social de la realidad*, los sociólogos Peter L. Berger (Viena 1929) y Thomas Luckmann (Eslovenia 1927), retoman la expresión "sociología del conocimiento", acuñada inicialmente por el filósofo alemán Max Scheler, y hacen una revisión de esta disciplina desde la década de 1920 hasta la publicación de su obra en 1966. Para ellos, la sociología del conocimiento debe ocuparse de la manera en que las diferentes sociedades llegan a establecer un "conocimiento" como parte de su "realidad", y afirman lo siguiente:

El método que consideramos más conveniente para clarificar los fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana es el del análisis fenomenológico, método puramente descriptivo y, como tal, "empírico", pero no "científico", que así consideramos la naturaleza de las ciencias empíricas.⁴⁶

Retomo esta afirmación para acotar que la realización documental es un intento por conocer y aprehender la *realidad objetiva* a través del análisis fenomenológico, como método, y el retrato de la vida cotidiana. En efecto, el método del documentalista es puramente empírico y jamás ha pretendido equipararse con el conocimiento científico, por el contrario, se ha ido aproximando hacia terrenos

⁴⁶ Peter L. Berger; Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 35.

cada vez más subjetivos en donde la exigencia de un rigor retórico, argumentativo y ético resulta más importante que el rigor del método científico.

La *realidad objetiva* no puede ser aprehendida porque es efímera. Para la “sociología del conocimiento”, la realidad es una construcción que se manifiesta durante el proceso de la vida cotidiana y, por ello, como individuos, sólo somos capaces de percibirla a través de la experiencia inmediata (fenomenológica). Pero esa percepción es parcial, subjetiva y particular a pesar de formar parte de una realidad general, objetiva y social; que son estas últimas las categorías en las que estructuramos, comprendemos y comunicamos la realidad como "visión del mundo", y frente a las que nos vemos rebasados como individuos.

La “sociología del conocimiento” retoma algunas ideas de Marx sobre la toma de conciencia del hombre, que ayudan a aclarar el método de conocimiento fenomenológico:

Lo que a Marx le interesaba era que el pensamiento humano se funda en la actividad humana (el “trabajo” en el más amplio sentido de la palabra) y en las relaciones sociales provocadas por dicha actividad. La “infraestructura” y la “superestructura” se entienden mejor si se les considera actividad humana y mundo producido por esa actividad respectivamente.⁴⁷

Pero la *realidad objetiva* (social) y la *realidad subjetiva* (percibida así por el individuo) no son independientes, sino que se hallan relacionadas de forma dialéctica, en el sentido marxista del término. Una no sólo no existe sin la otra, sino que ambas se construyen en el ejercicio de la vida cotidiana, en la interacción entre individuos que son, al mismo tiempo, producto y productores de su realidad: "La sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva. El hombre es un producto social."⁴⁸

El método fenomenológico-empírico empleado por el documentalista, cuyo conocimiento de la realidad dialéctica es dinámico y en constante transformación,

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 82.

se contrapone al método científico que presupone la existencia de una verdad estática, un paradigma:

El individuo se aprehende a sí mismo como estando fuera y dentro de la sociedad. Esto implica que la simetría que existe entre la realidad objetiva y la subjetiva nunca constituye un estado de cosas estático y definitivo: siempre tiene que producirse y reproducirse *in actu*.⁴⁹

Ahora bien, para la “sociología del conocimiento”, la *realidad subjetiva*, aquella que percibimos sólo a través de la experiencia inmediata, puede “objetivarse” mediante el establecimiento de un sistema de signos universal que sea capaz de desligarse de esa misma experiencia: El lenguaje, que otorga la posibilidad de reproducir el conocimiento de una realidad subjetiva, fuera del contexto en el que ésta se originó, para difundirlo y establecerlo como conocimiento colectivo. “Las objetivaciones comunes de la vida cotidiana se sustentan primariamente por la significación lingüística. La vida cotidiana, por sobre todo, es vida con el lenguaje que comparto con mis semejantes y por medio de él.”⁵⁰

La realidad social se construye y reproduce, a través del lenguaje, en “enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la realidad de la vida cotidiana como gigantescas presencias de otro mundo.”⁵¹ No importa si, como individuos, desconocemos el resto del planeta, si no tenemos la certeza de que existe un sistema solar o de que el sol y la Tierra son enormes esferas suspendidas en un universo infinito. La gran mayoría de las personas jamás lo hemos visto y, sin embargo, lo damos por hecho mientras nos ocupamos de la vida cotidiana. La religión, la ciencia, el arte, entre otros, son sistemas construidos y objetivados a través del lenguaje, forman parte de un conocimiento colectivo que contextualiza nuestras relaciones y experiencias inmediatas.

Pero el lenguaje, que como sistema ha servido para establecer un orden

⁴⁹ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

coherente acerca de nuestra visión del mundo, al mismo tiempo funciona para producir estas experiencias inmediatas de la vida cotidiana por medio del diálogo:

El vehículo más importante del mantenimiento de la realidad es el diálogo. La vida cotidiana del individuo puede considerarse en relación con la puesta en marcha de un aparato conversacional que mantiene, modifica y reconstruye continuamente su realidad subjetiva (...) El diálogo, mayormente, no define la naturaleza del mundo en una cantidad de palabras; más bien se efectúa con el trasfondo de un mundo que se da silenciosamente por establecido.⁵²

Así, el lenguaje deviene un sistema "omnipresente" y cumple la doble función de "sedimentar" la comprensión de un mundo coherente y producir la realidad de la vida cotidiana.

El documental se vale de ese lenguaje (aunque cinematográfico, que habría que considerar un sistema de signos secundario) para representar una *realidad subjetiva*, y pretende objetivarla, perpetuarla, a través de la "captura" del momento, del instante, del acto fenomenológico que se produce frente a la cámara. Irremediablemente, el documental es lenguaje pero es también diálogo cuando interactúa con la realidad que está filmando y cuando representa dicha realidad ante una audiencia:

Documental o ficción, registro directo o film de estudio, una película es una película, su realidad fundamental es su ser película, su ser cine. Desde luego, el cine no es la realidad que presenta o representa; no es, además, un registro exacto de la realidad.⁵³

El carácter fenomenológico del documental se sustenta en su capacidad empírica de interactuar y dialogar con esa realidad que, solamente, es capaz de representar.

⁵² *Ibid.*, p. 189.

⁵³ Armando Lazo, "Objetividad y subjetividad en el documental", *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 8 Documental, México, UNAM/CUEC, 2006, p. 68.

La posición ética y social del documentalista

Pareciera que la descripción teórica anterior sobre la construcción social de la realidad y la realización documental como un acto fenomenológico, no otorga mayor libertad que la insuficiente capacidad de representación individual, parcial y subjetiva de una realidad mucho más grande que el individuo-documentalista.

En los términos abstractos empleados por los teóricos de la sociología del conocimiento, el individuo se halla en igualdad de circunstancias frente a la colectividad como producto y productor de la sociedad. Sin embargo, al aterrizar estas abstracciones sociológicas en relaciones prácticas de la vida cotidiana, es posible percatar que la realidad es un espacio de encuentro entre individuos dentro del cual existen relaciones de poder: el documentalista es uno de ellos y la cámara le otorga cierto grado de autoridad.

Para el teórico y crítico de cine estadounidense Bill Nichols, el espacio de realización del documental es un espacio histórico, el espacio de la *realidad objetiva*, en donde los personajes que interactúan se distinguen por relaciones de jerarquía y política: "Cuando tanto el realizador como el actor social coexisten dentro del mundo histórico pero sólo uno de ellos tiene la autoridad para representarlo, el otro, que funciona como sujeto de la película, sufre un desplazamiento."⁵⁴

Como se mencionó anteriormente, el lenguaje es un sistema universal que funciona como productor y difusor del conocimiento acerca de la realidad; es esta segunda función la que permite "sedimentar" y adoptar como "verdad" un conocimiento en el resto de la sociedad. El documentalista, que se sitúa con una cámara en el espacio de la *realidad objetiva* (histórica) no sólo es capaz de registrarla (parcialmente) a través del aparato, sino que se adueña del lenguaje (cinematográfico) para re-ordenar ese conocimiento de manera subjetiva y difundirlo con el sello de su propia ideología.

⁵⁴ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 132.

Una ideal y verdadera responsabilidad ética del documentalista, entonces, sugeriría que esa autoridad para producir y difundir el conocimiento a través del empleo del lenguaje (simbolizada por la presencia de un objeto, la cámara), otorgaría al realizador la libertad de imprimir su ideología al producto final de su trabajo al mismo tiempo que el deber de incluir, en la medida de lo posible, la visión social de la realidad que está retratando, dado que esa realidad –también– ha sido construida socialmente.

Pero es precisamente la conciliación entre *realidad subjetiva* y *realidad objetiva* lo que impide establecer un código ético universal. En ese sentido, la ética no sólo es relativa, sino es también un valor dinámico que se transforma junto con cada época y sociedad.

El espacio del documentalista (con su cámara) se ubica en el justo medio entre estas dos realidades dentro de las que se mueve simultáneamente: "Hablar de la mirada de la cámara es, en esta locución en concreto, mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano, metafórico de mirar el mundo."⁵⁵ Es en esa dinámica, del doble movimiento, que el documentalista pone en juego su ética y la estética de su lenguaje en un intento por hallar un punto de equilibrio donde radique el logro de una verdad y un valor ético (universal) para su obra.

Ética y estética, en el proceso de realización documental, se relacionan de manera dialéctica de la misma manera que lo hacen *realidad objetiva* y *realidad subjetiva* en la sociedad. El nexo entre ambas "puede resultar más claro si tenemos en cuenta el modo en que la impresión de una forma particular de subjetividad que va unida a la cámara o el realizador lleva con ella un código ético implícito."⁵⁶

Es decir, que la representación de un fenómeno social, a través de un lenguaje como el cinematográfico, implica que toda selección de audio e imagen, todo encuadre, enfoque, toda presencia o ausencia lleven consigo la carga de una

⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

emotividad y una intencionalidad basadas en una ética personal. Es por ello que Carlos Mendoza plantea al estilo (que aquí se ha llamado estética) no sólo como espejo de la ética, sino como "un componente que influye en la integración de la estrategia que el autor adopta para organizar internamente su trabajo."⁵⁷ Un recurso retórico que refleja y cohesiona la ética e ideología del documentalista.

Pero lo escrito hasta ahora no ha servido más que para confirmar la relatividad de la ética y la estética del documentalista, y otorgarle la posibilidad de resguardar las irresponsabilidades de su trabajo entre este tipo de fisuras terminológicas. No intento aquí definir la ética como regla ineludible, pero sí buscar los argumentos que obliguen a cada documentalista a responder por sus acciones.

Es claro que el cine no es más que representación y que la verdad del documental dista bastante de ser objetiva, sin embargo, la vida del documentalista está directamente ligada a la representación que realiza en su obra y, en ese sentido, ha de esperarse que tanto el comportamiento moral de su persona en la sociedad como la verdad que dicta en la construcción de su representación (su ideología), posean un código ético coherente entre ellas mismas y con el orden de la sociedad específica que se está retratando.

La construcción discursiva del documentalista, que se da en el contexto de su *realidad subjetiva*, no es capaz de ofrecer más que aquello que Russell Porter denomina la "verdad representacional" del documental.⁵⁸ (Quizás sea ésta otra de las razones por las que un gran número de documentalistas han tendido a elucubrar obras cada vez más personales y subjetivas como las que sugerí hacia el final del capítulo anterior). Es decir, una verdad parcial e individual que, en muchos casos, el documentalista tiende a asumir como propia dejando fuera el carácter social que la contextualiza, que contribuye en su construcción y que, por lo tanto, debería percibirse en todo documental.

Ante este tipo de omisiones Carlos Mendoza plantea un tercer elemento, esencial en la realización de todo filme documental, para complementar el

⁵⁷ Carlos Mendoza, *La invención de la verdad*, México, UNAM/CUEC, 2008, p. 67.

⁵⁸ Russell Porter, "Esperanto documental", *Enfoco*, núm. 12, San Antonio de los Baños, EICTV, Enero 2009, p. 31.

comportamiento ético del documentalista y el valor estético de su obra. La investigación:

No estorba conocer y comprender mejor el tema que se aborda cuando se emprende la realización de una película de no ficción, porque el conocimiento y la comprensión abren las puertas de la interpretación y la imaginación al tiempo que cierran las de la omisión y el descuido. Ahí, en esta parte del proceso de producción, se funda la aspiración de ser responsable socialmente.⁵⁹

Así, se puede afirmar que la responsabilidad social del documentalista se funda en el conocimiento que posee acerca del fenómeno social que desea retratar, en su construcción ideológica basada en dicho conocimiento (donde se incluye su estética) y en su capacidad para conciliar su ideología con el resto de la sociedad (su ética).

La ideología es tanto esa "visión del mundo" que se construye individualmente desde la experiencia de una *realidad subjetiva*, como la construcción social de un orden coherente para una sociedad determinada. La capacidad de conciliación de estas "visiones del mundo" será la tarea que el documentalista habrá de realizar para dotar su obra de valores humanistas. José Roviroso, abogaba por un cine documental que fuera "el cine del hombre desde la mirada ideológica de su realizador."⁶⁰

Los valores humanistas del documental serán aquellos que nos permitan percibir en la obra la conciencia de que el humano se hace entre humanos, de que la realidad individual se construye socialmente y de que las acciones de cada persona (en este caso el documentalista) influyen en el camino que habrá de tomar el resto del mundo.

⁵⁹ Carlos Mendoza, *op.cit.*, p. 50.

⁶⁰ José Roviroso, "La posición ideológica del documentalista", *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 8 Documental, México, UNAM/CUEC, 2006, p. 74.

La ideología de un documentalista siempre va implícita en el lenguaje cinematográfico y se refleja directamente en la estructura del fotograma. Es imposible ocultarla.

Es urgente que nuestros documentalistas revisen la historia de este género, con el fin de retomar el análisis estructural y hacer que el documental sea verdaderamente el cine del Hombre...⁶¹

Un documental que carezca de esta visión humanista del mundo será irresponsable socialmente y el documentalista, como individuo, habrá de asumir las responsabilidades que la sociedad determinada a la que pertenece le atribuya en los términos éticos de lo que está bien o mal.

⁶¹ *Ibid.*, p. 77.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO III

El proceso de producción. Un proceso “artificial”

Sugerí anteriormente que la relación entre el realizador y la sociedad es una relación dialéctica de reproducción de la realidad, una especie de círculo virtuoso que podría tornarse vicioso si el realizador no estableciera un inicio y un final aparentes para los términos prácticos de su película, y que esta delimitación se enmarca en un proceso de producción generalmente dividido en tres etapas: preproducción, producción y posproducción.

Estas tres etapas del proceso de producción, reconocidas tanto en el cine de ficción como en el cine documental, aunque con procedimientos diferentes, son un método de organización lógica y creativa de la problemática o el fenómeno social que se abordará, al mismo tiempo que un esquema de trabajo que cumple con las necesidades e intereses de quienes invirtieron económicamente en la película:

La producción (...) tiene dos aspectos nacidos de la esencia del cinematógrafo en su carácter de arte e industria. Por un lado, el cine como “producto” de consumo masivo, surgido y hecho posible por una inversión. Ésta es la “producción financiera”, en la que el producto se ve como una mercancía. Por otro lado, el enfoque artístico, la producción creativa, que se traduce en una planeación y ejecución en diversas áreas con el fin de plasmar en imagen y sonido una obra escrita en papel.⁶²

Desde el enfoque artístico, la creación de un orden lógico a través del proceso de producción (que es un proceso finito) es la aceptación, por parte del documentalista, de que la realidad en la que se desenvuelve es inaprensible más allá del acto fenomenológico. Al mismo tiempo, es la afirmación de que el

⁶² Gerardo Lara, “Producción y quehacer cinematográfico”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 3 Producción, México, UNAM/CUEC, 2004, p. 37.

documentalista, además de un ser social, es un narrador, un ente discursivo que se vale de la investigación y el conocimiento acerca de la realidad para construir sus argumentos y representarlos a través de su obra.

La necesidad de establecer un inicio y un final del fenómeno social que se aborda, independientemente de que éste continúe desarrollándose dentro de la realidad objetiva, se debe a las necesidades lógicas, creativas y artísticas del discurso creado en el documental. De allí que la relación dialéctica entre el documentalista y la sociedad sea virtuosa, pues usualmente la realidad seduce al documentalista para continuar su proyecto y alargarlo indefinidamente en detrimento, tanto de la relación entre el documentalista y el fenómeno social como de la narrativa del documental.

En ese sentido, y equiparándolo con el proceso natural de la realidad objetiva, el de producción es un proceso "artificial". Es decir, un proceso de planeación y organización finito que cuenta con elementos determinados para cada una de sus etapas, las cuales gradualmente contribuyen a la construcción final del argumento objetivado en la película documental.

Ahora bien, cabe recalcar la diferencia entre los elementos necesarios para el establecimiento del orden lógico y creativo que el autor hace de su proceso de producción, de aquellos elementos que satisfacen solamente las necesidades de quienes financian las producciones y que, directa o indirectamente, dictan la moda y los métodos "apropiados" de realización "a menudo codificadas bajo la rúbrica de 'espectáculo'."⁶³

Para Carlos Mendoza, la creación de carpetas o la práctica del *pitching* corresponden más al ámbito de la autopromoción y las relaciones públicas, propias del carácter industrial del cine, que al ámbito de la investigación y la construcción discursiva del documental. Esas prácticas tienden a alejar al documentalista de sus tareas fundamentales para introducirlo dentro de una dinámica mucho más comercial que artística: "Y es que inculcar a los nuevos cineastas el desarrollo de habilidades en el ámbito de la autopromoción y la venta de sí mismos, es como inculcarles una enfermedad derivada de la

⁶³ Bill Nichols, *op. cit.*, p. 46.

industrialización, pero sin convalidarles ninguno de los beneficios que ésta conlleva."⁶⁴

Si bien actualmente, el documental en México presencia el albor de una época de bonanza, es necesario procurar su valor artístico y humanista así como la diversidad de sus temáticas, autores y discursos; y no conducirlo hacia el estatismo y los circuitos cerrados de la moda o el espectáculo que suelen caracterizarse por este tipo de prácticas.

Los elementos que propongo y describiré a continuación, son aquellos que considero fundamentales e ineludibles para la construcción de un argumento documental a través del orden lógico establecido por un proceso de producción. Elementos que pueden ser matizados de acuerdo con los intereses de cada autor, así como con las necesidades particulares de cada proyecto.

Preproducción

La investigación

Para Michael Rabiger, "la dirección de un documental, contrariamente a la impresión que pueda dar de autoría espontánea, está en buena parte cimentada en las conclusiones preliminares extraídas durante la investigación previa."⁶⁵ Siendo fiel a la exposición que se ha hecho hasta el momento sobre el documental como un proceso fenomenológico, debo afirmar que el documental es, de principio a fin, el proceso y desarrollo de una investigación.

Por su lado, Carlos Mendoza equipara la investigación de una película documental con la que se realiza en la elaboración de cuatro géneros periodísticos: Crónica, reportaje, ensayo y entrevista, considerando que cada uno de estos implica un menor o mayor grado de profundidad en la investigación. Es por ello que asegura: "la elección del género está íntimamente relacionada con las características del material que aporta la investigación, es decir con las imágenes y sonidos que ha puesto la investigación ante el guionista, con la hipótesis que le

⁶⁴ Carlos Mendoza, *El guión para cine documental*, México, UNAM/CUEC, 2010, p. 209.

⁶⁵ Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, Barcelona, Omega, 2007, p. 222.

sugiere, y con la naturaleza del tema."⁶⁶

Tanto Rabiger como Mendoza, proponen el proceso de investigación como parte fundamental pero previa a la escritura de un guión o hipótesis del documental que habrá de producirse posteriormente. Es decir, asumen que la investigación concluye en una etapa temprana de realización documental y que de ella habrá que extraer las consideraciones generales para la construcción del argumento que regirá la narrativa de una realidad que aún no ha sucedido y que somos incapaces de predecir.

Aunque dichos autores proponen este primer cierre de la investigación como un intento de anteponerse a los imprevistos de la producción y evitar los tropiezos o las irresponsabilidades que puedan surgir como consecuencia de la ignorancia ante el tema y el contexto, es importante hacer énfasis en que, desde la investigación de campo, pasando por el oficio de detective y hasta llegar al periodismo, la investigación en el documental es forma y fondo.

En ocasiones, la información recabada en bibliotecas, hemerotecas, fonotecas, entre otras fuentes de información, dista bastante de aquello que es posible descubrir en el transcurso de la vida cotidiana. Como muestra, una declaración del documentalista mexicano Juan Manuel Sepúlveda sobre la investigación que realizó para su película *La frontera infinita* (2007), en la que retrata a un grupo de inmigrantes centroamericanos en su largo trayecto hacia Estados Unidos:

La investigación se hizo a un lado. Los números, estudios, tratados, teorías, estaban muy lejos de esos hombres y mujeres que en su mayoría huían de la pobreza y que, perversamente, habían sido criminalizados por ello. Ninguna estadística mostraba a la madre que cuando despertó, sobre un tren en marcha, no pudo encontrar al hijo que viajaba a su lado. Ningún dato relevante podía presentar al hombre que, sin un pie, había decidido no detenerse hasta llegar al otro lado. Ningún especialista podía enseñarnos el dolor y la esperanza de aquellos que se van buscando una mejor condición de vida.⁶⁷

⁶⁶ Carlos Mendoza, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁷ Juan Manuel Sepúlveda, "La frontera infinita. Crónica de la génesis, desarrollo y conclusión de una película documental", *Estudios Cinematográficos*, núm.32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre, 2008, p. 53.

Lo anterior no supone el menoscabo de la investigación de archivo ni el desprecio por quienes creen prudente arrojar hipótesis tempranas y escribir un guión como guía de trabajo en el proceso de realización documental, pero sí pretende demostrar que es la realidad la que dicta los términos y la profundidad de la investigación porque el simple registro de ésta es parte de la investigación misma, y en ese sentido, es necesario concebir este método empírico, que inicia desde la vaga idea del tema a tratar y concluye una vez que la película se ha proyectado, como eje fundamental y cimiento en la construcción del argumento.

En términos prácticos, es tan indispensable acudir a los libros, recopilar notas periodísticas, indagar en archivos fotográficos y sonoros como lo es ir a hablar con la gente, adecuarse a la vida y a las personas en el lugar donde se desarrolla el documental. Es importante tratar de conciliar la información de diversas fuentes con cierto rigor metodológico, a sabiendas de que en algún momento alguna predominará sobre las otras y el documentalista habrá de decidir el rumbo a tomar de la forma más conveniente para los fines de su película, porque la realidad así lo exige. Ésta es una tarea que no concluye en una etapa temprana del proceso de producción, sino que es transversal a su totalidad y se va adecuando y profundizando conforme dicho proceso avanza.

Sinopsis

Si la investigación es un eje transversal que surge, se desarrolla, concluye junto con la realización del documental y que difícilmente podemos identificar de manera aislada, la sinopsis es ese instrumento independiente que sintetiza el argumento en breves palabras para la comprensión de aquellos que son ajenos al proyecto, y al mismo tiempo funciona como ejercicio de conciliación entre los participantes del mismo. De allí que usualmente se escriba una sinopsis breve y una sinopsis más descriptiva.

Carlos Mendoza atribuye a este instrumento (con razón) un carácter de afinidad con la vertiente industrial del cine:

La sinopsis es un instrumento que se utiliza preferentemente para establecer comunicación al exterior del equipo de trabajo, y su objetivo es interesar a los representantes de instituciones, o a personas que potencialmente puedan financiar, apoyar o tomar parte en el proyecto de película documental que se les presenta por este medio, de ahí que su escritura esté libre de claves o acotaciones técnicas.⁶⁸

La sinopsis es un instrumento dado que posee fines utilitarios: Conseguir recursos, atraer al público y unificar criterios. Al mismo tiempo, juega un papel importante tanto al exterior como al interior del proyecto porque es capaz de moverse de manera independiente en esas dos dimensiones, y así, establecer canales de comunicación.

Usualmente la sinopsis breve es concisa, en menos de diez líneas sintetiza el argumento de la película. Constantemente la vemos en los aparadores de los cines comerciales o en las carpetas de los proyectos que buscan financiamiento, sin embargo, una sinopsis más descriptiva debe circular entre los integrantes del proyecto de producción con la finalidad de que todos trabajen en el mismo sentido y bajo el mismo criterio. Tratándose de una película documental, cuyo desarrollo se da en el devenir de la realidad misma, es importante escribir estas palabras, trabajar como equipo y no permitir que la realidad conduzca a cada quien por donde mejor le parezca.

⁶⁸ Carlos Mendoza, *op. cit.*, p. 188.

La escaleta, y porqué no hacer un guión

Es tan inconcebible imaginar a Robert Flaherty escribiendo un guión antes de filmar *Nanook of the north* como es ingenuo buscar entre archivos los guiones de Dziga Vertov, Joris Ivens o John Grierson. Aunque algunos de ellos llevaron a cabo exhaustivas tareas de organización y planeación de sus producciones, es imposible hallar un guión (estrictamente) descriptivo que haya sido realizado antes de cada filmación.

Joris Ivens solía negar la escritura de un guión, lo que él utilizaba era un "plan de ataque" en su "batalla contra la realidad."⁶⁹ Por otro lado, el documentalista ruso, Victor Kossakovski, aconseja a los principiantes: "No filmes si ya sabes 'de lo que va' tu película antes de filmarla (...) Descubre al mundo y descúbrete a ti mismo mientras estás filmando."⁷⁰

La insistencia de diversos autores en la creación de un guión documental, se debe a que durante décadas se han intentado adecuar las prácticas industriales del cine de ficción al cine documental, se ha pretendido anticipar los resultados de la película que se verá en pantalla porque las leyes del mercado (y quienes financian las películas) así lo demandan: asegurar el beneficio antes de realizar cualquier inversión. Tal es el caso, incluso, de autores como Rabiger, quien afirma que la función del guión "es obligarle a clarificar el análisis temático y logístico que se ha llevado a cabo (o no) durante la investigación. Entonces, cuando llegue el momento de hacer el *pitch* de su película (...), será capaz de esbozar una imagen clara y atractiva de sus intenciones."⁷¹

Es indudable que muchos de estos autores que insisten en la realización de un guión lo hacen con la intención de enfatizar, en primera instancia, la importancia de la organización, y después, que el "director cinematográfico tiene una existencia económica precaria y o bien complace al público o bien se muere de

⁶⁹ Marcelo Céspedes, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁰ Victor Kossakovski, "Consejos para principiantes", *Enfoco*, núm.12, San Antonio de los Baños, EICTV, Enero 2009, p. 29.

⁷¹ Michael Rabiger, *op. cit.*, p. 227.

hambre."⁷² Sin embargo, es importante considerar que el aventurarse en la creación de guiones o hipótesis es una práctica que comúnmente ayuda a afianzar prejuicios y a soslayar aquello que contradice tales ideas preconcebidas.

Ante esta situación, la creación y empleo de la escaleta como una forma de organización lógica y narrativa, es una alternativa de características "maleables" que se corresponde más eficientemente con la realidad cambiante: materia prima del cine documental.

Aunque Carlos Mendoza ha dedicado más de un libro al tema del guión documental, describe la funcionalidad de la escaleta de la siguiente manera:

La escaleta se ocupa de la estructura general y de mostrar el desarrollo del relato; es decir, del desarrollo lógico y de la coherencia y eficacia en la estructuración del tema. De ahí que se desinterese de los pormenores, a cambio de poner el énfasis en la vertebración general del film. Así, mientras desdeña las minucias, se ocupa del esqueleto.⁷³

La creación de una escaleta consta de las secuencias que compondrán la narrativa del documental acomodadas en un orden lógico (cronológico) que, a manera de bloques temáticos, pueden ser removidos libremente por el director del documental. En ese sentido, es atinada la analogía que hace Carlos Mendoza entre esta práctica y un esqueleto, pues como vértebras de una columna, éstas han de acomodarse hasta encontrar la mejor postura para el filme. Por su esencia breve y su facilidad de modificación, la escaleta puede acompañar al documentalista durante el desarrollo entero de la película.

No pretendo negar la funcionalidad que muchos documentalistas pueden encontrar en la creación de un guión descriptivo previo a la filmación, pero sí enfatizar que los hechos de la realidad son impredecibles y el documentalista no puede anticiparse a los resultados de su película mas que en un plano general del tema que abordará. Ahondar en los pormenores o minucias, a las que se refiere

⁷² *Ibid.*, p. 468.

⁷³ Carlos Mendoza, *op. cit.*, p. 202.

Carlos Mendoza, a través de la escritura de un guión, no sólo resulta absurdo sino que contradice la naturaleza cambiante de todo fenómeno social.

Presupuesto

A lo largo de varias líneas he argumentado en contra de la imposición de valores comerciales (propios del cine como industria) sobre el cine documental y, sin embargo, es innegable que hacer una película implica pensar en una gran inversión que muy probablemente no será rentable en términos económicos.

Actualmente en México es imposible hablar de una industria cinematográfica, pues aunque el Estado otorga financiamientos y estímulos para la producción de proyectos, los sectores de distribución y exhibición están secuestrados por producciones estadounidenses que juegan una competencia desleal; en consecuencia, las ganancias para los inversionistas y realizadores nacionales son casos excepcionales. Para Carlos Mendoza, dicha competencia con resultados negativos para la cinematografía nacional, se acentuó con:

la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio con América del Norte (TLCAN), un acuerdo que en 1994 entregó las pantallas y las taquillas nacionales a las películas estadounidenses, y que trece años más tarde, en cifras de la Secretaría de Gobernación, significaba la apropiación del 85% del ingreso de la exhibición cinematográfica y del 90% del tiempo/pantalla en todo México.⁷⁴

Lo anterior obliga a pensar que ante las valoraciones necesarias para la creación de un presupuesto (tarea realizada principalmente por equipos de contadores y administradores), es necesario considerar distintos niveles de producción ante los que el presupuesto habrá de ajustarse: Un primer nivel industrial que posee todo lo necesario para llevar a cabo una producción tan ambiciosa como sea necesario, un segundo nivel independiente que a pesar de

⁷⁴ Carlos Mendoza, *La invención de la verdad*, México, UNAM/CUEC, 2008, p. 199.

sus carencias posee una virtud que radica en su naturaleza desatada de intereses ajenos a la parte creativa de la producción, y un tercer nivel marginal que ante la falta de recursos se ve en la necesidad de solicitarlos.

Sin importar lo marginal que pueda ser, el cine documental ha sabido ingeniárselas para crear obras de gran calidad estética y narrativa, tal es el caso de documentalistas como Craig Baldwin, Jay Rosenblatt o Peter Tscherkassky y su cine llamado *found footage*, quienes comenzaron sus obras empleando pedazos de película que colectaban de la calle o cabinas de edición y que unían a manera de *collage* fílmico.

Paralelamente, este tipo de cine marginal posee afinidades con los principios enunciados por Humberto Solás en su manifiesto del cine pobre. En éste, critica el desarrollo de la globalización y la imposición de un modelo de pensamiento único y predominante como creadores de una gran brecha entre ricos y pobres y como obstáculos para la diversidad de identidades. Por el contrario, favorece la democratización del cine mediante el uso de nuevas tecnologías que abaratan los costos de producción y otorgan la oportunidad de expresarse a través del lenguaje cinematográfico a comunidades y grupos sociales marginales. Sin embargo aclara:

Cine pobre no quiere decir cine carente de ideas o de calidad artística, sino que se refiere a un cine de restringida economía que se ejecuta tanto en los países de menos desarrollo o periféricos, así como también en el seno de las sociedades rectoras a nivel económico-cultural, ya sea dentro de programas de producción oficiales, ya sea a través del cine independiente o alternativo.⁷⁵

Es una realidad que el cine a nivel industrial ha elevado los costos de las producciones, como lo es que existan alternativas para abaratarlos sin menoscabo de la calidad artística. Por otro lado, la historia del cine ha demostrado que no por carecer de recursos se carece de ideas, y aunque es indudable que toda producción implicará ciertos costos económicos ineludibles, la planeación de un presupuesto, en la medida de lo posible, deberá ser un ejercicio de organización y

⁷⁵ Humberto Solás, *Manifiesto del cine pobre*, [en línea], "Cinéfagos.net", Colombia, Dirección URL: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=432:manifiesto-del-cine-pobre&catid=30:documentos&Itemid=60

conciliación entre la parte financiera y creativa que conducirán la película hacia un buen fin.

Producción

Cronograma y bitácora

El carácter fenomenológico de la realización documental se observa plenamente durante la filmación de la película. Es en ese momento cuando la interacción de los personajes (el documentalista incluido) construye la realidad que está siendo atestiguada por la cámara. Durante ese instante, la investigación previa, las hipótesis arrojadas o las consideraciones generales de una estructura del documental son desechadas para privilegiar la interacción social en su estado más "puro".

Dos cineastas del denominado documental observacional han sido ejemplo de ello: Frederick Wiseman solía dirigir el micrófono hacia los focos de atención dentro del espacio en el que él y el camarógrafo se situaban como un participante más de la acción, pero sin intervenir directamente en ella, mientras que Nicolas Philibert afirmaba: "Yo sólo filmo aquello que ellos me quieran dar."⁷⁶

Sin embargo, este método de análisis empírico y fenomenológico de la realidad no significa que el proceso de producción deba carecer de un orden más o menos estricto, al contrario, cuando el director decide apuntar la atención hacia un evento específico, realiza un ejercicio temprano de discriminación y clasificación del material que posteriormente habrá de montar. En ese sentido, es importante considerar el manejo de dos instrumentos que fungen como contenedores del caos y el desorden durante el proceso de producción: El cronograma y la bitácora.

El cronograma es una herramienta que no sólo ayuda a organizar y planear los eventos previsible de la filmación, como son las entrevistas o actos agendados, sino que también delimita los tiempos del proceso de producción. Anteriormente se enunció la necesidad de establecer un inicio y un final del fenómeno social que se

⁷⁶ Nicolas Philibert citado en Juan Manuel Sepúlveda, *op. cit.*, p. 56.

desea retratar, pues ante la imposibilidad de abarcar por completo un fenómeno que es continuo, el documentalista debe ser fiel a su rol de narrador y definir con rigor cuál será el inicio y el final de su historia.

Por otro lado, durante la filmación se presentan una serie de imprevistos que el director no habrá agendado, por obvias razones, pero que deberá filmar y considerar posteriormente: "La imposibilidad de planear la filmación de determinado suceso –por las razones que sea– demanda un ejercicio de permanente evaluación, tanto de la evolución del tema que se trabaja, como del material que se ha ido rodando desordenadamente durante dicho proceso."⁷⁷

La bitácora es ese instrumento de carácter personal que otorga al realizador la posibilidad de ir evaluando y clasificando la información obtenida de manera imprevista, ya sea por los mismos cauces que lleva el documental desde la estructura previa a la producción o conduciéndolo a través de nuevas y mejores vertientes que antes eran desconocidas.

Es recomendable que la bitácora se realice por día de filmación, sin embargo el carácter individual de este instrumento hace que su orden se base en valoraciones arbitrarias, en anotaciones personales que difícilmente podrían ser descifradas por el resto del equipo pero que más tarde serán aterrizadas en el producto final.

Tanto el cronograma como la bitácora son instrumentos que cumplen la función de planear, organizar y facilitar el trabajo de posproducción; el primero lo hace con la información que se puede prever, el segundo con los imponderables. No obstante, es importante que la pretensión del orden no caiga en el exceso de reforzar ideas preconcebidas, para ello, el realizador debe aproximarse a la etapa de producción más como un humilde interrogador que como un experto en la materia:

Más allá de plantearse la resolución de preguntas (o incluso de una hipótesis), el cine debe plantear preguntas. Cada espectador es el que se encarga, o no, de resolverlas. Y así debe plantearse la realización. Si como director uno llega a resolver preguntas, la realidad se reduce a la resolución de esas preguntas,

⁷⁷ Carlos Mendoza, *El guión para cine documental*, México, UNAM/CUEC, 2010, p. 205.

se limita en extremo. Y eso es trágico cuando en verdad, a simple vista, la realidad ofrece una infinidad de posibilidades para elegir.⁷⁸

Si bien el documentalista investiga, analiza, retrata y recrea un fenómeno social a través de la concatenación metódica de sus argumentos en torno a una narrativa particular, cabe recordar que, ante el devenir de los hechos, el realizador forma parte de una construcción social de la realidad, y en ese sentido, es tan ignorante de éste como el resto de los participantes.

Posproducción

Guión de montaje

A diferencia del guión previo a la filmación, que ha sido ampliamente debatido, el de montaje es un ejercicio que en mayor o menor medida todo director de documentales realiza. Y es que el montaje, es decir, la lógica de concatenación de las tomas y escenas del documental, es un proceso que comienza a articularse en la cabeza del realizador desde el momento de la filmación (o incluso antes), y sin importar si es aterrizado en el papel o no, concluye con el filme como producto final.

Es innegable que todo realizador de documentales, sin importar si sea bueno, malo, joven o anciano practica el montaje de su obra, pues éste es un elemento intrínseco del lenguaje cinematográfico: "El cine se convierte en lenguaje al descubrir que no se trata solamente del movimiento en el plano (cuadros vivientes de los primeros tiempos), sino del movimiento entre los planos y de su conjugación."⁷⁹

Indudablemente, el cine en general, y el guionismo en particular, le deben mucho a la teoría del montaje implementada en la práctica del incipiente cine soviético. En primera instancia, el famoso experimento Kuleshov demostró que el cine no consta de simples vistas tomadas de la realidad, sino de una

⁷⁸ Juan Manuel Sepúlveda, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁹ François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla*, p. 65.

intencionalidad discursiva cuya esencia radica en la forma de hilar una toma con la otra. Posteriormente, Sergei Eisenstein aseguró que esa asociación de elementos debía ser una "colisión" que diera paso a la creación de un concepto:

Al montaje asociativo, Eisenstein opone el montaje productivo, cuyo efecto o idea resultante es más que la suma de las partes. Es así que él proclama primeramente el "montaje de las atracciones", o montaje sorpresa. No se trata simplemente de editar un todo en partes o de hacer un todo con fragmentos, sino de operar "un montaje libre, de atracciones arbitrariamente escogidas, independientemente de la acción propiamente dicha, para que el todo concorra en un efecto temático final y en un efecto sorpresa."⁸⁰

Parafraseando a François Niney, Eisenstein imaginó un siguiente paso en el denominado "montaje vertical" que consistiría en la fusión de diferentes planos (imagen simbólica, música, movimiento, espacio) para sincronizar los sentidos del espectador y crear un pensamiento sensorial, trabajar con conceptos humanos. Un proyecto ambicioso, sin embargo, jamás consideró que la significación cinematográfica no se construye solamente a través de las relaciones formales de diferentes planos, sino también de valoraciones particulares sobre lo que la imagen realmente representa, es decir, que en la imagen cinematográfica entran en juego tanto lo representativo como lo predicativo.⁸¹

Dziga Vertov fue consciente tanto de esas implicaciones de la imagen como de las posibilidades y limitantes del montaje, y aunque en sus escritos jamás mencionó la creación de un guión para esta última etapa, sí sugirió la práctica de un ejercicio similar que nos lleva a considerar (en la actualidad) la viabilidad de escribir un guión para la etapa de posproducción del documental y no antes de la filmación: "El *Kino-Pravda* no obliga a la vida a que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida tal como es y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones."⁸²

⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁸¹ *Ibid.*, p. 77.

⁸² Dziga Vertov citado en Carlos Mendoza, *op. cit.* p. 38.

Para el documentalista/narrador, las conclusiones de las que habla Vertov son un proceso de montaje esencialmente racional al mismo tiempo que un ejercicio retórico. Seleccionar, clasificar y ordenar son acciones que el documentalista lleva a cabo antes, durante y después del proceso de producción con una carga persuasiva.

El guión es –entonces– montaje y dicha acción habrá de realizarse plena y formalmente, es decir en un escrito lo más detallado posible, una vez que se cuente con toda la información recabada (investigación y filmación), pues arrojar conclusiones previamente sería aventurado e incluso irresponsable, lo cual no significa que no exista el tiempo y el espacio para volver a investigar o filmar los elementos que hagan falta tras la valoración de la información recogida.

Michael Rabiger propone hasta tres fases de montaje cada vez más detalladas y profundas con la finalidad de ir depurando y analizando el documental en diferentes oportunidades:

Más a menudo –dado que los documentales son en su mayor parte improvisaciones de gente abriéndose camino a través de la vida– lo que usted filmó no es lo que se imaginó. Sus objetivos fueron frustrados o tuvieron que cambiar, de modo que ahora necesita un proceso de planificación del primer montaje que le conectará a lo que realmente rodó y le permitirá obtener algo imaginativo de ello. Montar es su segunda oportunidad.⁸³

Es evidente que en el cine no existen fórmulas inequívocas, y el montaje, aunque se trate de una tarea de análisis y concatenación de elementos, ofrece una infinidad de posibilidades que pueden dirigir el discurso de la película hacia tesis sumamente distintas y distantes. Es aquí donde entra en juego la conciencia del documentalista como participe en la construcción discursiva del argumento narrativo, conciencia que debe estar cimentada sobre una base de información lo suficientemente sólida para pasar de lo que Carlos Mendoza llama un "montaje pseudodiscursivo" a un "relato articulado".⁸⁴

⁸³ Michael Rabiger, *op. cit.*, p. 457.

⁸⁴ Carlos Mendoza, *La invención de la verdad*, México, UNAM/CUEC, 2008, p. 184.

Dicha articulación es discursiva dado que su intención es convencer al otro (al espectador) de una visión particular del mundo, porque la realidad es un fenómeno objetivo pero su relato es subjetivo, y en ese sentido, el documental es un proceso que se desarrolla en ambos terrenos de forma paralela aunque inevitablemente culmina en el segundo, el de la persuasión.

De allí que, finalmente, la planificación y el establecimiento de un orden para la realización del documental, me refiero al proceso de producción en su totalidad, sea un proceso artificial que no pretenda aprehender la realidad tal como es sino retratarla, reconstruirla y articularla en una nueva narrativa; ya lo decía Joris Ivens: "yo debo luchar y ganar la batalla contra la realidad, hacerla de nuevo (...) porque si la realidad fuera el amo, ¡para qué ir al cine! ¡Que las personas se paseen en la misma realidad!"⁸⁵

Hasta aquí se han enunciado los elementos necesarios del proceso de producción de una película documental que, como se mencionó anteriormente, pueden ser modificados de acuerdo con las necesidades particulares de cada proyecto. Un proceso de producción que por artificial no significa carente de verdad, sino que se sustenta en la realidad para la construcción de un argumento intencionado; de allí la importancia y la necesidad de que éste cumpla con un cierto orden, una planeación y un rigor para transformar dicha realidad en un razonamiento legible para todo aquel que esté al alcance del mensaje.

⁸⁵ Joris Ivens entrevistado por Marcelo Céspedes, *op. cit.*, p. 35.

CAPÍTULO IV

Proyecto de producción

Características generales

Título: "Jacinta, Teresa y Alberta"

Género: Documental

Formato de grabación: Video Digital en MiniDV (DVC PRO)

Duración: 15 min.

Justificación

Después de permanecer en prisión durante más de cuatro años, los casos de Jacinta Francisco Marcial, Teresa González Cornelio y Alberta Alcántara Juan son paradigmáticos de la injusticia social que predomina en el país. En ellas se manifiestan tres condiciones de vulnerabilidad: ser mujeres, indígenas y pobres.

Su historia reflejó el teatro del absurdo que es el sistema penal mexicano, donde los personajes no deciden participar pero se ven envueltos incidentalmente y sin salidas aparentes. La indefensión ante el poder se agrava al desconocer los derechos civiles básicos como el derecho a un traductor o a un abogado de oficio.

La importancia creciente de las ONG's es evidente en este caso, pues de no haber intervenido, Jacinta, Teresa y Alberta seguramente seguirían encarceladas. Las acciones de defensa del Centro Prodh y el nombramiento como "prisioneras de conciencia" por parte de Amnistía Internacional colocaron a las acusadas bajo los reflectores y ayudaron a revertir la fabricación de delitos que les fueron imputados.

Aunque ya están en libertad los años que pasaron en el Cereso de San José el Alto merecen investigación, pues aún no se han resarcido los daños (económicos, morales, sociales y psicológicos) ocasionados durante ese periodo. Razón aunada al alto índice de ciudadanos con procesos penales cuestionables que todavía cumplen condenas ajenas.

La realización de un video documental sobre este caso planteará el registro de un precedente “exitoso” en el que se logró revertir la injusticia penal y otorgará la palabra a quienes pagaron, por años, una condena que no debían y que en este momento se prestan para reflexionar sobre su pasado, su situación actual, la justicia y los derechos humanos en México.

Sinopsis

Después de un trajín de cuatro años de acusaciones injustificadas, discriminación, encarcelamiento, liberación y acoso mediático, Jacinta, Teresa y Alberta tienen un respiro para repensar su historia. Las tres mujeres indígenas narran su caso que reflejó las profundas fallas en el sistema penal mexicano y la tendencia hacia la criminalización de los más vulnerables, mismo que las transformó en iconos de la lucha a favor de los derechos humanos.

Investigación

El domingo 26 de marzo de 2006 en el poblado de Santiago de Mexquititlán, en Querétaro, un grupo de seis agentes de la ya extinta Agencia Federal de Investigación (AFI), sin uniformes y sin identificaciones oficiales, se introdujeron al tianguis del pueblo e intentaron extorsionar a diversos vendedores de CD's y DVD's bajo el argumento de un supuesto operativo que pretendía buscar y decomisar piratería.

La prepotencia de los agentes y el escepticismo de los comerciantes condujo a los primeros a la destrucción de varios productos, hasta que Alberta Alcántara Juan, hermana de uno de los vendedores, se atrevió a exigirles su identificación haciendo uso legítimo de sus derechos.

La gresca al interior del tianguis se acrecentó ante la negativa de los agentes, quienes se vieron obligados a llamar a sus superiores para ser respaldados. A la llegada de estos el tono de la discusión se suavizó, tanto agentes como comerciantes quedaron de acuerdo en que la mercancía sería pagada una vez que los primeros fueran a conseguir el dinero. Los mismos agentes propusieron que uno de ellos se quedaría en el poblado conviviendo con los comerciantes como garantía de que volverían con la cantidad debida.

A partir de ese momento la tarde transcurrió tranquila, los agentes regresaron con el dinero para pagar la mercancía y acompañados por un periodista local; además, firmaron un acuerdo en el que se comprometían a no volver a molestar a los comerciantes. Arreglado el problema, todos volvieron a sus actividades cotidianas.

Sin embargo, una vez que los agentes regresaron al ministerio redactaron un informe que tergiversaba lo sucedido aquella tarde en Santiago de Mexquititlán. En éste aseguraron que habían acudido al pueblo atendiendo una denuncia anónima, que una vez dentro del tianguis habían encontrado una bolsa con cocaína debajo de uno de los puestos y que una mujer apodada "La Güera"

(refiriéndose a Alberta, quien les había exigido sus identificaciones) había movilizado a los comerciantes para cerrarles el paso, que habían secuestrado a uno de los agentes y les habían exigido 80 mil pesos para salir vivos del pueblo por lo que tuvieron que pagar el rescate.

Las consecuencias de ese informe no fueron inmediatas, los mismos agentes (que fungieron a la vez como acusadores y detectives) realizaron una "investigación detallada" de lo sucedido aquel domingo 26 de marzo. En el informe de la investigación (con fecha del 22 de abril de 2006) señalaron a las dirigentes de aquel supuesto secuestro con una sola prueba: una de las fotografías publicadas al día siguiente del incidente en el diario "Noticias", de San Juan del Río, por un reportero que había acompañado a los agentes y quien ingenuamente decidió fiarse de la información que ellos le otorgaron. En la fotografía aparecen, en diferentes planos, Jacinta Francisco Marcial, Alberta Alcántara Juan y Teresa González Cornelio.

AFl secuestrado

Más de 100 tianguistas de Santiago Mexquititlán lo retuvieron por 6 horas



Cinco meses después del conflicto, en agosto de 2006, las tres mujeres fueron detenidas con engaños, sin explicaciones, sin una orden de arresto y trasladadas directamente al Centro de Readaptación Social Femenil ubicado en San José el Alto, Querétaro

Horas más tarde serían interrogadas sin la presencia de un traductor, presentadas frente a los medios de comunicación como las responsables de secuestrar a seis agentes de la AFI e incitar al pueblo para su linchamiento y, finalmente, encarceladas. Todo ello en el contexto de un país sumido en una guerra contra el narcotráfico, donde el secuestro es considerado uno de los delitos más graves y sensibles para la opinión pública y en el momento en que el Partido Verde Ecologista de México (de corte conservador) proponía como lema de campaña la pena de muerte para asesinos y secuestradores, acto que le valió “el desconocimiento del Partido Verde Europeo –que agrupa 36 institutos políticos ecologistas de ese continente– y un serio cuestionamiento a su identidad ideológica.”⁸⁶

⁸⁶ Alberto Morales, “Verde de México un partido 'camaleón'”, periódico *El Universal*, viernes 17 de julio, 2009.



El proceso judicial de las tres mujeres se caracterizó por una inmensa cantidad de irregularidades. Fue notable, en primer lugar, la falta de un traductor durante los interrogatorios y las audiencias, considerando que su lengua natal es el otomí y que a través de un peritaje antropológico y lingüístico se determinó que Jacinta, Teresa y Alberta no comprendían más que un 20% del español y eran analfabetas.

Según cifras del Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro, 89% de las mujeres indígenas recluidas en las cárceles del país no cuentan con un traductor y “en ningún expediente consta algún documento traducido al idioma de la reclusa.” Además, según la Oficina del Alto Comisionado de Derechos Humanos de Naciones Unidas “sólo en un 4 por ciento de los casos se les permite declarar en su idioma.”⁸⁷

En segundo lugar, el absurdo del caso, no sólo por la imposibilidad de que tres mujeres en condiciones de vulnerabilidad sean capaces de someter y secuestrar a seis agentes entrenados, sino porque la detención (además de ilegal) se llevó a cabo hasta cinco meses después del presunto delito, porque las pruebas presentadas fueron fabricadas, se valieron de una serie de recursos en los que los agentes fungieron al mismo tiempo como víctimas, testigos e interrogadores y porque las acusadas jamás conocieron al abogado de oficio ni al juez que las sentenció a 21 años de cárcel.

Durante meses, don Memo, esposo de Jacinta, advertido de que también a él lo buscarían, tuvo que vivir como fugitivo. Estela, su hija mayor, tuvo la oportunidad de exponer el caso frente a Margarita Zavala durante la inauguración de la Feria de la Mujer Indígena en Santiago de Mexquititlán, en donde la Primera Dama pronunció un discurso de apoyo a las mujeres indígenas. No hubo consecuencias.

A lo largo del proceso penal, Jacinta, Teresa y Alberta fueron víctimas de discriminación y abuso por parte de los abogados, quienes constantemente exigían dinero a la familia con la promesa de sacarlas rápidamente de la cárcel

⁸⁷ Eugenia Jiménez, “Casi 90% de reclusas indígenas, sin traductor”, periódico *Milenio*, sección “Ciudad y Estados”, martes 16 de marzo, 2010, p. 26.

hasta que el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh) atrajo el caso de Jacinta. En palabras del director de esta ONG, Luis Arriaga Valenzuela:

"Su historia refleja, por un lado, la vulnerabilidad de las mujeres indígenas frente a la justicia dentro de una sociedad que sigue siendo extremadamente racista hacia las etnias. Por otro lado, su caso demuestra la manera en que el Estado utiliza a los medios de justicia para criminalizar el descontento popular que nace del abuso de las mismas autoridades."⁸⁸

El 5 de marzo de 2009 el columnista de *El Universal*, Ricardo Rocha, se sumó a la exigencia de un juicio justo y liberación inmediata en el caso. Su empatía atrajo la atención de diversos medios al titular su columna "Yo soy Jacinta".⁸⁹

En agosto del mismo año, Amnistía Internacional declaró a la indígena otomí "prisionera de conciencia". La apelación de la sentencia por parte de la defensa, el apoyo de diversas ONG's y el impacto mediático del caso, condujeron a la Procuraduría General de la República (PGR) a reconocer que no existía "prueba plena" para culpar a Jacinta Francisco Marcial por el secuestro de los seis agentes de la AFI. Así, el 16 de septiembre de 2009, después de tres años y un mes en prisión, Jacinta fue liberada.

A pesar de haber sido sentenciadas por el mismo "delito", Alberta Alcántara y Teresa González, quienes aún eran defendidas por un abogado particular, permanecieron presas porque a ellas se les había imputado, además, una demanda por posesión de drogas. Sin embargo, tanto Jacinta como las ONG's que la respaldaron, demandaron la liberación de las coacusadas y la reparación del daño ocasionado por los años que pasaron en la cárcel injustamente:

⁸⁸ Luis Arriaga Valenzuela citado en Anne Vigna; Alain Devalpo, *Fábrica de culpables*, México, Grijalbo, 2010, p. 176.

⁸⁹ Ricardo Rocha, "Yo soy Jacinta", periódico *El Universal*, sección "Opinión", jueves 5 de marzo, 2009.

El Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez, dijo que la liberación de Jacinta es apenas un componente de la justicia esperada en su caso, y debe incluir la reparación integral del daño, la no repetición de los hechos y la sanción de los responsables de su encarcelamiento.⁹⁰

En febrero de 2010, ante la revalidación de la sentencia de 21 años de prisión por el juez Rodolfo Pedraza Longi, el mismo que las había sentenciado anteriormente, el Centro Prodh encabezó la defensa de Alberta y Teresa y Amnistía Internacional las declaró "presas de conciencia" exigiendo su liberación inmediata.

Leopoldo Maldonado, abogado defensor del Centro Prodh, declaró: “Lejos estamos del acceso equitativo de la justicia para las personas históricamente marginadas de la sociedad mexicana, mujeres, indígenas y personas en situación económica desfavorable.”⁹¹

Para marzo de 2010, el Centro Prodh junto con el Centro de Derechos Humanos Fray Jacobo Daciano, bajo el lema “ni amnistía ni indulto”, decidieron valerse del último recurso legal para que la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) atrajera el caso y absolviera de todo cargo a Teresa y Alberta.

La ministra de la SCJN, Olga Sánchez Cordero, detectó una serie de irregularidades que habían sido violatorias de los derechos fundamentales de las indígenas y que permitían revocar la sentencia aplicada por el juez Rodolfo Pedraza Longi. El caso fue resuelto por unanimidad en el máximo tribunal y el ministro Arturo Zaldívar declaró: “Advertimos desde un principio que este asunto era de excepcional trascendencia. De entrada, parecía un asunto que olía a injusticia, y hoy esta injusticia que percibíamos ha quedado plenamente acreditada.”⁹²

⁹⁰ María de la Luz González, “Al solicita al gobierno reparar daño a Jacinta”, periódico *El Universal*, sección “Primera”, viernes 18 de septiembre, 2009, p.10.

⁹¹ Lorena Alcalá, “Revalidan la sentencia a dos indígenas acusadas de secuestro”, periódico *El sol de México*, sección “República”, martes 23 de febrero, 2010, p.1.

⁹² Víctor Fuentes, “Corrije Suprema Corte injusticia con indígenas”, periódico *Reforma*, sección “Primera”, jueves 29 de abril, 2010, p. 2.

El 28 de abril de 2010, Teresa y Alberta recuperaron su libertad. A pesar del temor a ser víctimas de represalias, ambas mujeres se unieron a la demanda interpuesta por Jacinta en contra de la PGR por la reparación de los daños ocasionados por el Estado mexicano durante los años que permanecieron en prisión⁹³, exigieron al Consejo de la Judicatura Federal la destitución del juez Rodolfo Pedraza Longi quien, de acuerdo con informes del Centro Prodh “se caracteriza por ser racista, además de imponer condenas ejemplares contra indígenas que no hablan español”, y solicitaron una “sanción administrativa contra policías judiciales, ministerios públicos y todos los funcionarios que participaron en la detención y proceso de las indígenas.”⁹⁴

Según los abogados del Centro Prodh, “el marco jurídico mexicano no es lo suficientemente amplio para otorgar una reparación integral del daño tal y como lo establece el derecho internacional de los derechos humanos.”⁹⁵ El daño ocasionado a Jacinta, Teresa y Alberta es de índole moral y patrimonial. A más de dos años de su liberación, ninguna de sus demandas ha sido resuelta.

⁹³ Amparadas por la Ley Federal de Responsabilidad Patrimonial del Estado que indica montos específicos de acuerdo con el salario que un trabajador dejó de percibir durante dicho periodo.

⁹⁴ Raúl Flores; Rosa Álvarez, “Indígenas liberadas demandan disculpa”, periódico *Excélsior*, sección “Estados”, viernes 30 de abril, 2010, p. 36.

⁹⁵ Silvia Garduño, “Piden Teresa y Alberta reparación del daño”, periódico *Reforma*, sección “Primera”, viernes 30 de abril, 2010.

Escaleta

1. Día del conflicto en el tianguis de Santiago de Mexquititlán	Experiencias de Jacinta, Teresa y Alberta dentro de la vida en el pueblo de Santiago como otro protagonista de la historia que influyó en las condiciones en las que se desarrolló el caso y la idiosincracia de las tres mujeres.
2. Aprehensión y traslado al Cereso	El proceso legal y lo absurdo de las pruebas presentadas.
3. Años en la cárcel	Experiencias dentro del Cereso que las transformaron: aprendizaje del español, nacimiento de Jazmín (hija de Teresa), discriminación, relación con otras reclusas, pérdida de la fe y resignación.
4. Reapertura del caso y liberación de Jacinta	La función de las ONG's (Centro Prodh y Amnistía Internacional) como catalizadoras para movilizar a la sociedad civil, ejercer presión sobre los medios de comunicación y llevar los casos a la agenda nacional.
5. Revocación de la condena y liberación de Alberta y Teresa	Tensión creada por las ONG's, los medios de comunicación y ciertos personajes de la vida política que conllevaron a la atracción del caso por la Suprema Corte de Justicia de la Nación.
6. Demanda de reparación de daños	La reparación de los daños ocasionados tras varios años de haber sido liberadas a manera de reflexión final y situadas en el contexto actual.

Presupuesto

Personal:

Producción y Dirección: Diego Martínez García

Co-dirección y entrevistas: Ana Felker Centeno

Realización

Productor: Honorarios	\$12,000.00
Director: Honorarios	\$12,000.00
Entrevistador: \$1,000.00 por día (por 5)	\$5,000.00
Total realización:	\$29,000.00

Equipo de grabación

Cámara Canon 3CCD:	\$8,500.00
Cámara Panasonic Pv-gs31:	\$2,500.00
Grabadora de audio digital:	\$850.00
Trípode:	\$600.00
Micrófono:	\$300.00
Auriculares:	\$250.00
Total equipo de grabación:	\$13,000.00

Gastos de producción

Cinta MiniDV Sony: \$35.00 por 15 unidades	\$525.00
Pilas para micrófono:	\$70.00
Transporte: \$473.60 por día (por 4)	\$1,894.40
Alojamiento: \$400.00 por día (por 4)	\$1,600.00
Dietas: \$400.00 por día (por 10)	\$4,000.00
Total gastos de producción:	\$8,089.40

Personal de postproducción

Postproductor/ Editor: Honorarios	\$6,000.00
Locutor/ Narrador: Honorarios	\$1,500.00
Música: Honorarios	\$5,000.00
Mezcla de sonido: Honorarios	\$5,000.00

Total personal de postproducción: \$17,500.00

Equipo de postproducción

Renta isla de postproducción digital: \$1,500.00 por día (por 5) \$7,500.00

Total equipo de postproducción: \$7,500.00

Total de partidas: \$75,089.40

Libre de impuestos

Total general: \$75,089.40

Cronograma

PRODUCCIÓN					
Actividades	2009	2010	2011		
	Noviembre	Marzo	Abril	Mayo	Julio
1 Visita de Jacinta Francisco a Raúl Hernández, prisionero de conciencia de AI en el penal de Ayutla de los Libres, Guerrero.	18				
2 Visita de AI a Teresa González y Alberta Alcántara en el Cereso femenino.		23			
3 Entrevista en casa de Alberta Alcántara y Teresa González.			16		
4 Grabación en el tianguis de Santiago de Mexquititlán.			17		
5 Conferencia de prensa en el Centro Prodh.			28		
6 Entrevista en casa de Jacinta Francisco.			30		
7 Grabación en el pueblo de Santiago de Mexquititlán.				1	
8 Grabación de la fiesta de Santiago de Mexquititlán.					25
9 Entrevista con Andrés Díaz en el Centro Prodh.					26

Guión de montaje

Secuencia	Video	Audio
1	<p>Imágenes en la carretera.</p> <p>Imágenes de Jacinta en Ayutla de los Libres, Guerrero.</p> <p>Imágenes de Jacinta asediada por los medios.</p>	<p>Voz off: Conocimos a Jacinta Francisco Marcial el 18 de noviembre de 2009 durante un viaje para visitar a Raúl Hernández, nombrado “prisionero de conciencia” por Amnistía Internacional, en el penal de un pueblo de Guerrero denominado – irónicamente– Ayutla de los Libres. Hacía apenas tres meses que Jacinta había sido liberada, en aquel momento Teresa y Alberta aún estaban en prisión. El caso de Raúl era muy similar al de ellas tres y fue ese el motivo de la visita.</p> <p>Era de sorprender el acoso mediático y la manera en que su vida había dado un giro repentino para convertirse en icono por la defensa de los Derechos Humanos.</p>
2	<p>Imágenes de la llegada al pueblo de Santiago de Mexquititlán.</p> <p>Entrevistas a las personas del pueblo sobre el paradero de Jacinta, Teresa y Alberta.</p>	<p>Voz off: Una vez que Teresa y Alberta fueron liberadas, acordamos visitarlas en Santiago de Mexquititlán para platicar de su caso, y así lo hicimos.</p> <p>(Audio entrevistas)</p> <p>Voz off: Creímos que sería fácil encontrarlas dentro del pueblo, pero la gente parecía desconocerlas a pesar de su popularidad e impacto mediático. Finalmente percibimos que sólo trataban de protegerlas y protegerse a sí mismos tras lo sucedido el domingo 26 de marzo de 2006.</p>

<p>3</p>	<p>Imágenes tomadas en el tianguis.</p> <p>Fotografías del periódico sobre el día del conflicto.</p> <p>Imágenes del informe redactado por los agentes.</p> <p>Fotografía que se usó como prueba para acusarlas.</p> <p>Fotografía en la que se presentan frente a los medios.</p>	<p>Voz off: Durante aquel domingo de tianguis, seis agentes de la Agencia Federal de Investigación, vestidos de civiles, intentaron extorsionar a los comerciantes y destruyeron una gran cantidad de mercancía pirata. Cuando los comerciantes les exigieron una identificación u orden de cateo el conflicto se acrecentó, pensaban que eran rateros y los llevaron ante la autoridad delegacional.</p> <p>Los agentes se vieron en la necesidad de llamar a sus superiores quienes acudieron para aclarar el problema. Ellos mismos ofrecieron pagar la mercancía destruida una vez que fueran a recoger el dinero y propusieron –también– que uno de ellos se quedaría en el poblado como garantía de que volverían. Así sucedió y el domingo transcurrió tranquilamente.</p> <p>Sin embargo los agentes redactaron un informe que tergiversaba completamente lo sucedido y realizaron una investigación en la que acusaban a tres mujeres de ser grandes criminales.</p> <p>La única prueba presentada para señalarlas como tal fue una fotografía publicada un día después del acontecimiento en un periódico local.</p> <p>Cinco meses después Jacinta, Teresa y Alberta fueron arrestadas bajo engaños, trasladadas a Querétaro y presentadas ante los medios como peligrosas secuestradoras.</p>
<p>4</p>	<p>Entrevistas intercaladas con: Andrés Díaz (abogado defensor del Centro Prodh)</p> <p>Teresa</p> <p>Jacinta</p>	<p>“Los medios de comunicación incluso...”</p> <p>“Y eso nadie lo puede negar...”</p> <p>“El cuarto donde me tocó...”</p>

	<p>Imágenes del informe redactado por los agentes</p> <p>Alberta</p>	<p>Voz off: Según el informe redactado por los agentes federales, su presencia en el tianguis se debió a un operativo que pretendía localizar a una mujer apodada "La Güera" a quien habían encontrado una bolsa de cocaína, quien supuestamente hizo sonar las campanas de la iglesia para movilizar a los locatarios, encabezado el secuestro de uno de los agentes y recibido el pago de ochenta mil pesos por su rescate. Tras la averiguación previa, realizada por los mismos agentes, se concluyó que Alberta Alcántara era "La Güera".</p> <p>“Como puede el juez...”</p>
5	<p>Fotografías de Jacinta, Teresa y Alberta en los periódicos. Fotografía de la nota sobre la ratificación del juez que las sentenció.</p> <p>Imágenes de activistas de Al afuera del Cereso femenino.</p> <p>Declaraciones de Alberto Herrera (presidente de Amnistía Internacional México).</p> <p>Imágenes de diversos noticiarios de televisión que hablan sobre el caso.</p>	<p>Voz off: El proceso judicial al que se enfrentaron Jacinta, Teresa y Alberta estuvo repleto de irregularidades. Fueron víctimas de los agentes que las acusaron, víctimas de los abogados que les exigieron grandes cantidades de dinero a ellas y a sus familias, y víctimas de un juez al que nunca conocieron y que las sentenció a veintiún años de cárcel.</p> <p>No fue sino hasta que el Centro Prodh encabezó su defensa, y hasta que Amnistía Internacional las nombró "prisioneras de conciencia", que su caso adquirió impacto mediático, recuperaron su libertad y demandaron al Estado la reparación del daño ocasionado.</p> <p>“La exigencia de Amnistía Internacional es...”</p> <p>“Les arrebataron...”</p>

6	<p>Imágenes de la Conferencia de prensa en el Centro Prodh.</p> <p>Entrevistas intercaladas con:</p> <p>Teresa</p> <p>Jacinta</p>	<p>“Para resarcir estos daños...”</p> <p>“Que no quede allí la injusticia...”</p> <p>“No sé porqué estás aquí...”</p>
7	<p>Imágenes de la gente en el pueblo</p> <p>Entrevistas intercaladas con:</p> <p>Andrés Díaz</p> <p>Teresa</p> <p>Jacinta</p> <p>Imágenes de la gente en el pueblo y la carretera.</p> <p>Fade out.</p>	<p>“A nosotros lo que se nos hace muy importante...”</p> <p>“Ya es mejor decir que no conozco a esa persona...”</p> <p>“Pues el miedo sí lo tengo...”</p> <p>Voz off: Han pasado más de dos años desde que Jacinta, Teresa y Alberta fueron liberadas. La PGR no se ha disculpado públicamente ni mucho menos reparado el daño moral, psicológico y económico que les ocasionaron, y por el contrario, miles de personas inocentes siguen poblando las cárceles del país. Hacia el final de un sexenio que inició con una explícita declaración de guerra en contra del narcotráfico y el crimen organizado, y que ha ocasionado alrededor de cien mil muertes en todo el país, es evidente que el sistema de justicia en México posee fallas profundas que abren paso a la injusticia y la impunidad, que soslayan el respeto a los derechos humanos, y que permiten observar este fenómeno a través del miedo latente de un pueblo y el sentir de los más vulnerables.</p>

CONCLUSIONES

El inicio de este proyecto comenzó a esbozarse el 18 de noviembre de 2009. Junto con mi amiga y compañera de licenciatura, Ana Emilia Felker, fui invitado por el Centro Prodh y Amnistía Internacional para acompañar a Jacinta (quien había sido liberada apenas un par de meses antes) durante su visita solidaria a Raúl Hernández, preso de conciencia en el penal de Ayutla de los Libres, Guerrero.

El caso de Jacinta llamó nuestra atención porque las acusaciones habían sido absurdas y, sin embargo, no era un caso aislado sino emblema de una realidad que sigue sucediendo sistemáticamente. Durante las conversaciones que mantuvimos con ella percibimos la normalización de los abusos y vejaciones que cotidianamente sufren las comunidades indígenas en México. El que Teresa y Alberta siguieran presas, no obstante la liberación de Jacinta, nos motivó a continuar la investigación y extender las conversaciones.

Durante meses Ana y yo profundizamos en la investigación, consultamos a los abogados, visitamos a Teresa y Alberta en el penal femenino y viajamos a su pueblo para conocer el contexto de fondo. Sin saberlo, formamos parte activa de las protestas que exigían justicia y nos llenó de alegría atestiguar su liberación. A pesar de ello no estábamos conformes.

La creación de un testimonio que quedara como referente nos pareció fundamental para no enterrar un caso más en el olvido. Fue así que nos encaminamos hacia la culminación de la licenciatura con un interés compartido y un proyecto conjunto que más tarde se bifurcaría en la realización de un reportaje escrito⁹⁶ y la producción de este documental.

El proceso fue de tres años en los que se sumaron nuevas experiencias, interrogantes, confrontaciones, reconsideraciones y un sin número de altibajos; de allí la insistencia en definir el concepto documental como un “proceso de

⁹⁶ Vid Ana Emilia Felker Centeno, *Me conformo con mi libertad. Los casos de Jacinta Francisco Marcial, Teresa González Cornelio y Alberta Alcántara Juan (reportaje)*, México, Tesis UNAM-FCPyS, 2012, 101 pp.

procesos” y, con mayor énfasis, la metodología de su realización.

Frecuentemente me hallé ante una serie de definiciones categóricas y recetarios de producción documental, que respondían más a las necesidades inmediatas de fabricación de un producto que a la necesidad de comprender un fenómeno social. La experiencia vivida al lado de Jacinta, Teresa y Alberta hizo evidente la imposibilidad de prever un plan de producción dado que todo iba sucediendo indefinidamente, y así lo registramos.

Durante décadas, la metodología del documental ha sido una disciplina confrontada y subordinada al proceso creativo del cine de ficción; la realidad dista bastante de esos esquemas y hace del documentalista un intérprete, un investigador, un narrador, al mismo tiempo que un actor social.

Considero que es en ese actuar socialmente donde radica la responsabilidad ética del documentalista, un actuar que lo obliga a emplear el lenguaje cinematográfico para los fines narrativos de su obra pero, sobre todo, a adoptar una postura y emprender acciones a favor o en contra de lo que representa en la pantalla.

El cine documental es un lenguaje estructurado pero también un acto revolucionario, lo es porque sus temáticas son por naturaleza sociales, y su lenguaje y discurso una forma crítica de aproximarse y cuestionar la realidad.

En la actualidad, el cine documental en México vive una época de bonanza que se ha ido desarrollando paulatinamente en las escuelas de cine, que ha proliferado en festivales, cadenas de televisión y que ha despertado el interés de organizaciones de financiación y un público cada vez más grande. Por ello, es importante procurar la diversidad de temáticas y la pluralidad de voces como base en la construcción social de la realidad nacional; una realidad donde, lamentablemente, abunda la desigualdad.

Sería ingenuo pensar que el cine documental puede cambiar el mundo o derrumbar inmensas estructuras políticas y sociales: “una película es una película”⁹⁷. Sin embargo, el documentalista ha de guiarse por principios

⁹⁷Armando Lazo, *op. cit.*, p. 68.

humanistas y saber que su oficio posee un valor histórico y las imágenes documentales serán por siempre archivos, estampas de una época. En ese sentido, es deber ineludible del documentalista conocer el momento que se está viviendo y ser partícipe del mismo estando dentro de la realidad y no fuera de ella.

Hacia el final de este proyecto de titulación que comprende cuatro años de licenciatura y una primera aproximación al análisis teórico y la práctica del cine documental, creo que es fundamental rescatar responsabilidades éticas y valores humanistas de la profesión incluso más allá de títulos y condecoraciones. Responsabilidades y valores que han de cimentarse en la investigación crítica como vía para conocer la realidad y actuar en consecuencia, a sabiendas de la necesidad ineludible de adoptar una postura militante frente a una realidad contradictoria y utilizar las herramientas del conocimiento para otorgarle voz a los “sin voz”.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Alcalá, Lorena, "Revalidan la sentencia a dos indígenas acusadas de secuestro", periódico *El Sol de México*, sección "República", martes 23 de febrero, 2010, p.1.

Álvarez, Santiago, *Arte y compromiso*, [en línea], México, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, <http://tierraentrance.miradas.net/2009/03/reviews/escritos-cinematograficos-politicos-de-santiago-alvarez.html>.

Astruc, Alexander, "L'Écran Français", núm. 144, 30 de marzo de 1948.

Barnouw, Erik, *El documental*, Barcelona, Gedisa, 1998, 358 pp.

Berger, Peter L.; Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, 233 pp.

Céspedes, Marcelo, "Ganarle la batalla a la realidad: entrevista con Joris Ivens", *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 8 Documental, México, UNAM/CUEC, 2006, pp. 33-38.

Díaz Aznarte, Juan José, *El cine documental*, [en línea], Historia contemporánea y cine. Documentos de trabajo, Vol.6 Nuevas tendencias, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 42 pp., <http://es.scribd.com/doc/3511835/5/La-deconstruccion-del-%E2%80%99Cine-efimero%E2%80%99D-desmontaje-documental>.

Edmonds, Robert; John Grierson; Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, México, UNAM/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, 97 pp.

Feldman, Simón, *Guión argumental. Guión documental*, Barcelona, Gedisa, 1990, 171 pp.

Felker Centeno, Ana Emilia, Me conformo con mi libertad. Los casos de Jacinta Francisco Marcial, Teresa González Cornelio y Alberta Alcántara Juan (reportaje), México, Tesis UNAM-FCPyS, 2012, 101 pp.

Flores, Raúl; Rosa Álvarez, "Indígenas liberadas demandan disculpa", periódico *Excélsior*, sección "Estados", viernes 30 de abril, 2010, p. 36.

- Francés, Miquel. *La producción de documentales en la era digital: Modalidades, historia y multidifusión*, Madrid, Cátedra, 2003, 276 pp.
- Fuentes, Víctor, “Corrije Suprema Corte injusticia con indígenas”, periódico *Reforma*, sección “Primera”, jueves 29 de abril, 2010, p. 2.
- Garduño, Silvia, “Piden Teresa y Alberta reparación del daño”, periódico *Reforma*, sección “Primera”, viernes 30 de abril, 2010.
- Gomezjara, Francisco A.; Delia Selene de Dios, *Sociología del cine*, México, Sep Diana, 1981, 182 pp.
- González, María de la Luz, “Al solicita al gobierno reparar daño a Jacinta”, periódico *El Universal*, sección “Primera”, viernes 18 de septiembre, 2009, p.10.
- Jiménez, Eugenia, “Casi 90% de reclusas indígenas, sin traductor”, periódico *Milenio*, sección “Ciudad y Estados”, martes 16 de marzo, 2010, p. 26.
- Kossakovski, Victor, “Consejos para principiantes”, *Enfoco*, núm.12, San Antonio de los Baños, EICTV, Enero 2009, p. 29.
- Lara, Gerardo, “Producción y quehacer cinematográfico”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 3 Producción, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2004, pp. 37-46.
- Lazo, Armando, “Objetividad y subjetividad en el documental”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 8 Documental, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006, pp. 68-73.
- Lipkau, Elisa, “La antropología compartida”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, septiembre-diciembre, 2008, pp. 84-90.
- Mendoza, Carlos, *El guión para cine documental*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010, 263 pp.
- Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008, 237 pp.
- Morales, Alberto, “Verde de México un partido 'camaleón'”, periódico *El Universal*, viernes 17 de julio, 2009.

- Nichols, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, 389 pp.
- Niney, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009, 525 pp.
- Porter, Russell, “Esperanto documental”, *Enfoco*, núm. 12, San Antonio de los Baños, EICTV, Enero 2009, pp. 30-35.
- Rabiger, Michael, *Tratado de dirección de documentales*, Barcelona, Omega, 2007, 661 pp.
- Rocha, Ricardo, “Yo soy Jacinta”, periódico El Universal, sección “Opinión”, jueves 5 de marzo, 2009.
- Rovirosa, José, “La posición ideológica del documentalista”, *Cuadernos de Estudios Cinematográficos*, núm. 8 Documental, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006, pp. 74-78.
- Sepúlveda, Juan Manuel, “La frontera infinita. Crónica de la génesis, desarrollo y conclusión de una película documental”, *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, septiembre-diciembre, 2008, pp. 53-57.
- Solás, Humberto, *Manifiesto del cine pobre*, [en línea], “Cinéfagos.net”, Colombia, Dirección URL: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=432:manifiesto-del-cine-pobre&catid=30:documentos&Itemid=60
- Vigna, Anne; Alain Devalpo, *Fábrica de culpables: Florence Cassez y otros casos de la injusticia mexicana*, México, Grijalbo, 2010, 311 pp.