



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

LA ÉTICA COMO AVAL DE LA LABOR DEL DOCUMENTALISTA

ENSAYO QUE ACOMPAÑA A LA TESIS FÍLMICA:

CAUSAR ALTA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA

SARA MARIANA ESCOBAR PEÑA

DIRECTOR DE TESIS:

CINEASTA CARLOS MENDOZA AUPETIT (CUEC)

SINODALES:

MAESTRO ANTONIO DEL RIVERO HERRERA (CUEC)

DOCTOR DIEGO ZAVALA SCHERER (CUEC)

MAESTRO ALEJANDRO TAPIA (CUEC)

MAESTRO JUAN MORA CATLETT (CUEC)

MÉXICO, DF. OCTUBRE DE 2014





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

EL CINE Y SU VÍNCULO CON LO REAL

SABER QUIÉN ES UNO, PARA PODER MIRAR AL OTRO

LA ÉTICA COMO CONCEPTO

LA ÉTICA DE LA IMAGEN

REALISMO Y NATURALISMO

LA INTENCIÓN DEL DOCUMENTALISTA

EL AFÁN DE RECONOCIMIENTO COMO DILEMA ÉTICO

CONCLUSIONES

FUENTES

INTRODUCCIÓN

“Es una gran virtud el poder escuchar y entender... [...] Si dos personas fueran capaces de experimentar la misma cosa aunque fuera una sola vez, serían capaces de entenderse mutuamente, aun cuando una viviera en el tiempo de los mamuts y otra en la era de la electricidad.”¹

Todo ser humano es quien es gracias a un marco de referencia propio formado a partir de sus aprendizajes, vivencias, principios, antecedentes y expectativas, así como su identidad. Nadie puede comprenderse sin ese bagaje y, a pesar de que difícilmente lo damos a conocer inmediatamente en cada una de las cosas que hacemos en la vida, nuestros actos siempre van impregnados de él.

El documentalista, por más objetivo que pretenda ser, va con ese contexto particular a cuestas buscando contar una historia de otros seres que, como él, tienen sus propias peculiaridades. En su tarea busca comprender un fragmento de la realidad inasible y compleja, en cuyo proceso se encontrará con la necesidad de tomar decisiones que van desde el emplazamiento de la cámara hasta lo que quita o deja dentro de la película.

La dificultad surge cuando se comprende que, a diferencia de lo que sucede con el cine de ficción, todas esas determinaciones impactarán a corto, mediano y largo plazo la vida de esos seres que han dejado al descubierto un fragmento de su existencia, un trozo de ellos mismos que nunca recuperarán y que será difundido para que otras tantas personas conozcan a partir de éste una parte de la realidad que los rodea.

¹ Carta dirigida a Andrey Tarkovski, en relación con su película *El espejo*. Citada en: TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México: UNAM, 2005, 307 pp. pág. 13

Este ensayo busca aportar un poco a la discusión de un tema básico dentro del documental al que no hemos dado la atención necesaria: la ética, entendida ésta no como un asunto moral del “deber ser” – cuyas nociones sobre lo bueno y lo malo cambian según el contexto social, histórico y geográfico en que uno se encuentre -, sino como la reflexión de un ser consciente respecto al vínculo que existe entre el proceso cinematográfico y el bien común, la honestidad y el respeto a la dignidad de los seres humanos.

“Se puede decir que el cine documental es el cine del hombre desde la mirada ideológica de su realizador. [...] Cada uno de los planos que conforman la película contienen una respuesta ideológica. Los movimientos de cámara son la confirmación de la visión del mundo. Cada uno de los emplazamientos muestra una posición ante los acontecimientos sociales. Todos los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico revelan siempre la visión del mundo del realizador frente a los hechos que está narrando.”²

Este trabajo tiene como finalidad analizar la relación que existe entre la labor del documentalista y la ética: ¿es esta última un aspecto más dentro del proceso cinematográfico o es el eje fundamental de dicha labor?

Bill Nichols afirma en *La representación de la realidad* que una de las diferencias entre la ficción y el documental es “la ética de la filmación de actores sociales cuyas vidas, aunque estén representadas en la película, se extienden mucho más allá del ámbito de ésta”³.

Ante la comprensión de que el documental se hace a partir de personas reales cuya vida continúa más allá de la película, la hipótesis de este ensayo es que la ética no puede ser vista como un aspecto más a considerar dentro de la creación documental, sino como el eje mismo de dicha labor.

Más allá de la denotación de una imagen, el documentalista dice otras cosas a partir de donde se sitúa, la forma en que emplea la luz, el tipo de lente que

² ROVIROSA, José en: “Los eternos debates: Cuatro enfoques sobre el documental” en: *Cuadernos de Estudios Cinematográficos No. 8 Documental*, México: UNAM, 2006, 139 pp. Pág. 74

³ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós. 1997. Pág. 151

usa, el montaje que realiza, los elementos que emplea, decisiones sin las cuales esta práctica no tendría ningún valor que realmente fuera capaz de transmitir algo importante a los demás. De ahí que los asuntos éticos no puedan ni deban consistir en un código que haya que memorizar, sino en una forma de ser, una parte vital de la vida cotidiana del cineasta.

Pensar en la ética como algo externo, como si fuera un decálogo que el documentalista debe cargar a donde vaya, sería tan inadecuado como suponer que un fotógrafo debe consultar las reglas de composición cada que va a hacer una fotografía, suposición que Edward Weston compara con “consultar las leyes de la gravitación antes de salir a pasear.”⁴

Este ensayo busca entender a la ética desde una perspectiva que comprenda que la realidad no puede abordarse en “blanco y negro” y que por lo tanto no se puede hablar de normas fijas, sino de una continua reflexión del documentalista respecto a los hechos que enfrenta día con día. Después de todo, como dice Weston, “cuando el tema debe encajar en unos modelos preconcebidos, no puede existir espontaneidad en la visión.”⁵

Para el análisis de la ética como eje del quehacer del documentalista, se hará uso también de referencias periodísticas por dos motivos: En primer lugar, porque el periodismo comparte características con el documental en cuanto a las herramientas que emplea, así como su relación con la información y con un afán de poner en común datos sobre la realidad, por lo que ambos tienen una responsabilidad social. En segundo lugar, porque los teóricos del periodismo tienen un trabajo mucho más desarrollado que el de los cineastas respecto a la ética.

⁴ WESTON, Edward, "Viendo fotográficamente" en: FONTCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007. 287 pp. págs. 206-208

⁵ *Idem*

EL CINE Y SU VÍNCULO CON LO REAL

“El cine es siempre una representación. Es muy difícil olvidarnos de que entre esa realidad y el espectador existe un activo intermediario. No existe ningún criterio técnico puro para representar la realidad. En todo caso, deberemos basarnos o confiar en la habilidad y sinceridad de ese intermediario. Lo anterior no implica que el documental no pueda hablar con fidelidad de la verdad de ciertas realidades.”⁶

El cine a través de su historia ha sido una herramienta que nos ha servido para canalizar todo aquello que nos intriga del mundo y de nosotros mismos, y para acercarnos al Otro, acción que representa a la vez una necesidad y un común rechazo a la diferencia. En esta interacción, siempre nos remitimos hacia “lo real”.

François Niney reflexiona respecto a este punto, preguntándose si es “realmente la realidad verdadera”⁷ la que se nos muestra en una película documental. Para él, contestar de manera afirmativa significaría asumir que el cine es una huella impresa de la realidad, sin considerar los aspectos simbólicos de la imagen, así como la variación que tiene el significado a través del montaje.

“Dividida de la acción, la pregunta acerca de lo verdadero y de lo falso no es sino una falsa apariencia. Lo que es decisivo es la relación de lo real con lo posible. Lo que cuenta es eso que la película significa, en el doble sentido de hacer signos y hacer creer, aquello que quiere decir y producir del mundo por medio del documental o de la ficción, o por medio de una sabia (o dudosa) mezcla.”⁸

⁶ DE ORELLANA, Margarita en: “Los eternos debates: Cuatro enfoques sobre el documental” en: *Cuadernos de Estudios Cinematográficos No. 8 Documental, Op cit.* Pág. 61

⁷ NINEY, Francois. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental.* México: CUEC – UNAM. 2009. 525 pp. Pág. 31

⁸ *Ibidem.* Pág 483

Margarita de Orellana menciona que el documental implica un grado de manipulación y que “desde el momento en que éste está siendo producido hay ya una ficción.”⁹ Comparar de esa manera simplista al documental con la ficción nos hace correr el grave riesgo de olvidar la responsabilidad que implica nuestro quehacer: trabajar con seres humanos que existen, que continúan su vida cuando la película termina, a diferencia de lo que sucede en una ficción.

Es cierto que no existe como tal la objetividad, sino que es la suma de subjetividades. Posiblemente mucho de lo que parece ser en *Niney* una extremista forma de asumir que todo es mentira podría significar simplemente la búsqueda de generar dudas sobre la imagen que por su carácter iconográfico goza de mucha credibilidad. Aún así, considero problemático dar por sentado que todo es falso y por lo tanto olvidarnos de que tenemos un convenio con los espectadores que están depositando su confianza en lo que les decimos.

En *Introduction to Documentary*, Bill Nichols reflexiona respecto a la ética y explica que el documental se compromete con un mundo al que representa a través de varias líneas de credibilidad¹⁰. La primera de ellas consiste en que lo que sucede en un documental nos es familiar y reconocible, debido a que estamos observando cosas que sabemos que estuvieron frente a la cámara y a las que podríamos ver con nuestros propios ojos fuera de la película, y por lo tanto creemos en ello.

En este mismo punto, Isidoro Arroyo explica que “La fuerza de credibilidad que tiene en sí misma la imagen se apoya en que los telespectadores asociamos automáticamente la visión de un hecho con su existencia. Por eso, en los medios de comunicación, sólo los acontecimientos con imágenes encuentran su sitio en la parrilla de salida. Pero esta aparente innovación frente a limitación deja entrever que como señala Sartori (1998,99): <<La televisión puede mentir y falsear la verdad [...] la diferencia es que la fuerza

⁹ DE ORELLANA, Margarita, *Op cit*, Pág. 60

¹⁰ Vid NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 223 pp. Págs. 2 y 3

de la veracidad inherente a la imagen hace la mentira más eficaz y, por tanto, más peligrosa>>.”¹¹

Si bien es cierto que se espera que haya una crítica por parte del público y que no podemos seguir creyendo en los espectadores como en una masa moldeable sino como en gente pensante que entiende que la imagen no puede decirlo todo y puede ser manipulada, como documentalistas debemos ser capaces de responsabilizarnos de lo que ponemos en la pantalla y sobre todo de lo que presumimos como verdadero. Presentar como verdadero algo que sabemos falso u omitir información valiosa para que el público emita un juicio propio es un acto sumamente deshonesto.

Al respecto, José Juan Videla explica que “Las actuaciones éticas del periodista se proyectan hacia el público. Eso implica tener muy presente que la audiencia está formada por personas que no son simples instrumentos para conseguir beneficios económicos o para hacerse famoso, sino que merecen respeto y calidad profesional.”¹²

Esto nos lleva al siguiente punto planteado por Nichols que tampoco debe pasarse por alto: los documentales representan los intereses de otros. Lo que también implica comprender que hay relaciones de poder tejidas en torno a las películas que elaboramos, tema que se abordará más adelante.

La tercera línea de credibilidad consiste en que los “documentales no simplemente simbolizan a otros, representándolos en formas en que no podrían hacerlo por sí mismos, sino que también conforman activamente un caso o argumento; afirman cuál es la naturaleza de un tema con la finalidad de ganar aprobación o influir en la opinión pública”.¹³

Los documentales, por tanto, nos ofrecen una nueva visión del mundo a partir de la cual podremos comprender un poco más de él, formada bajo el influjo

¹¹ ARROYO, Isidoro. *Ética de la imagen*. Colección Laberinto Comunicación, No. 1. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L. 253 pp. Pág. 93

¹² VIDELA Rodríguez, José Juan. *La ética como fundamento de la actividad periodística*. Colección Fragua Comunicación. Madrid: Editorial Fragua. 2004. 211 pp. Pág 79

¹³ Traducción propia de NICHOLS, *Op cit.* Pág 3: “Documentaries do not simply stand for others, representing them in ways they could not do themselves, but rather they more actively make a case or argument; they assert what the nature of a matter is to win consent or influence opinion.”

de un sinfín de intereses o, por lo menos, de aprendizajes, creencias y consideraciones inherentes a la formación personal y profesional del realizador. De ahí la responsabilidad del cineasta que trabaja este género.

SABER QUIÉN ES UNO, PARA PODER MIRAR AL OTRO

En este sentido, todos vamos en el mismo carro. Todos los habitantes de nuestro planeta somos Otros ante otros Otros: yo ante ellos, ellos ante mí.

Ryszard Kapuściński

José Juan Videla Rodríguez explica en *La ética como fundamento de la actividad periodística* que “de entrada hay que destacar que antes que sujetos de una moral específica, los periodistas son personas con una educación y una vida individual y colectiva, individuos que están condicionados por el medio familiar y social en el que se desenvuelven, que también les impone unas pautas de comportamiento que en algún momento pueden entrar en colisión con la moral profesional.”¹⁴

Un planteamiento indispensable en torno a esta consideración es hecho por Kapuściński: para poder entablar una relación de intercambio con el Otro, es importante entender que analizamos todo de acuerdo con un marco de referencia específico y que él, de igual forma, vive en un contexto determinado.

Cabe entonces preguntarnos a nosotros mismos quiénes somos como documentalistas. John Berger hace una reflexión en *Ways of seeing* que puede ayudar a guiar este cuestionamiento: la mirada del otro nos construye como sujetos. Nuestra mirada entonces construirá una realidad única, ante la

¹⁴ VIDELA Rodríguez, José Juan, *Op cit.* Pág 20

que habría que plantearnos las siguientes interrogantes: ¿cómo miramos? ¿cómo creamos al otro? ¿cómo reaccionamos ante el hecho de saber que ese otro es un otro real, que vive y siente como nosotros? ¿cómo afrontaremos la responsabilidad de que la vida del otro continúa más allá de la película? ¿cómo asumiremos al otro que adquiere una visión de ciertos aspectos del mundo a partir de nuestra mirada?

Sobre este punto Nichols se cuestiona “¿Qué hacer con la gente? Puesto diferente, la pregunta se convierte en ‘¿Qué responsabilidad tienen los cineastas por el efecto de sus actos en las vidas de aquellos que han sido filmados?’ La mayoría de nosotros piensa en la invitación a actuar en una película como una deseable, incluso envidiable, oportunidad. Pero ¿qué sucede si la invitación no es a actuar en una película, sino a estar en una película, a ser tú mismo en una película? ¿Qué pensarán otros sobre ti y cómo te juzgarán? ¿Qué aspectos de tu vida permanecerán revelados sin que tú lo hayas anticipado? ¿Qué presiones, sutilmente implícitas o claramente afirmadas, entrarán en juego para modificar tu conducta, y con qué consecuencias? Estas preguntas tienen varias respuestas, de acuerdo con la situación, pero son de distinto orden que aquellas planteadas por la mayoría de las ficciones. Éstas establecen una carga de responsabilidad diferente en los cineastas que se disponen a representar a otros en vez de retratar personajes de su propia invención. Estas cuestiones agregan un nivel de consideración ética al documental que es mucho menos prominente en el cine de ficción.”¹⁵

Hay que considerar que, como dice Vertov al hablar del Otro como motor fundamental de la labor del cineasta, se trata de terrenos poco explorados, por lo que filmar a un *hombre viviente* es una lección continua construida a base de la experiencia.¹⁶

¹⁵ Traducción propia de NICHOLS, *Op cit.* Pág 6: “What will others think of you; how will they judge you? What aspects of your life may stand revealed that you had not anticipated? What pressures, subtly implied or bluntly asserted, come into play to modify your conduct, and with what consequences? These questions have various answers, according to the situation, but they are of a different order from those posed by most fictions. They place a different burden of responsibility on filmmakers who set out to represent others rather than to portray characters of their own invention. These issues add a level of ethical consideration to documentary that is much less prominent in fiction filmmaking.”

¹⁶ VERTOV, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Salamanca: Capitán Swing, 2011. 421 pp. Pág. 279

La referencia de Vertov al hombre viviente es ejemplificadora. El hecho de plantear la existencia de un camino virgen y la falta de alguien que explique claramente cómo deben ser las cosas, obliga a una labor que se inventa y experimenta continuamente. Esto, sin duda alguna, conduce a una relación de factores que determinan la verdadera motivación del cine: descubrir(se), conocer(se), comprender(se).

Hemos vuelto por tanto al ser humano como propulsor de la creación fílmica, pues más allá de que él sea el tema a indagar, es para él para quien se produce el documental, para acercarle al Otro una realidad existente.

Las reflexiones respecto al impacto que tiene la película en la vida de quienes participan en ella es entonces un asunto fundamental, pues “la intimidad es un patrimonio esencial de la persona que nadie debe invadir porque constituye el recinto interior exclusivo de cada uno, que goza de una inviolabilidad ética absoluta. Si robamos la intimidad de una persona atacamos su conciencia personal. Quien se apropia injustamente de la intimidad no sustrae algo de la persona, sino que se adueña de la persona misma. Por eso se puede hablar del derecho a la vida privada y la ética de la intimidad. Se funda en la inviolabilidad de la persona humana; en el fondo, se basa en la dignidad humana.”¹⁷

LA ÉTICA COMO CONCEPTO

Para continuar hablando sobre la ética, es preciso realizar algunas definiciones. Francisco Vázquez Fernández asegura que sólo desde la Ética puede explicarse cuándo un hombre es persona: “cuando es libre, racional, tiene fines humanos y sabe decidir por sí mismo”.¹⁸

¹⁷ VIDELA Rodríguez, José Juan, *Op cit.* Pág. 93

¹⁸ VÁZQUEZ Fernández, Francisco. *Ética y deontología de la información*. Madrid: Editorial Paraninfo. 1991. 386 pp. Pág. 25

Es por tanto necesario que el documentalista, al realizar una labor que innegablemente es social, sea capaz de reflexionar sobre los fines humanos que tiene con su película, para poder ser libre y tomar decisiones basadas en un razonamiento y no en el interés económico o de reconocimiento.

No puede darse un interés por la creación que vaya separado de el pensar cómo, por qué y para qué hacemos lo que hacemos, así como el impacto que ello tendrá en la sociedad. Para ello necesitamos la ética, no como un ingrediente de nuestro quehacer sino como el eje fundamental del mismo.

La ética, según Francisco Vázquez en *Fundamentos de Ética Informativa*, es aquella “que regula la conciencia profesional del periodista y le hace responsable de sus deberes profesionales, fundamentalmente de sus obligaciones esenciales de adquirir una adecuada preparación y de servir a la sociedad una información objetiva y veraz, poniendo como objetivo primordial la defensa de los derechos e intereses que están exigidos por la dignidad de la persona y la rectitud de intención.”¹⁹

Esta explicación es sumamente importante porque sitúa a la dignidad de las personas y a la rectitud de intención del realizador como los máximos valores que guiarán los pasos del documentalista. Visto de esa manera, realizar un documental éticamente no tendría por qué ser tan complicado, pues no se trata de crear un catálogo de normas para “cumplir” (como es el caso de muchos medios de comunicación que ostentan un Código Ético y se dedican a mentir a la sociedad), sino de interiorizar la responsabilidad que se tiene con el trabajo y el respeto que se debe tanto a quienes participan en la película como a quienes la ven.

Si en las siguientes palabras de Gabriel Galdón sustituimos el término *Periodismo* por *Cine Documental*, tenemos nuevamente un eje importante para guiar el proceso cinematográfico: “Ahora, por la intencionalidad del discurso, cabe resumir y apostillar, aunque sin carácter exhaustivo sino

¹⁹ VÁZQUEZ, Francisco. *Fundamentos de Ética Informativa*. Madrid: Forja. 1983. En: VIDELA Rodríguez, José Juan, *Op cit.* Págs. 41 y 42

indicativo, que el amor por la verdad y la humildad intelectual; que la capacidad de esfuerzo y la laboriosidad; que el sentido de la justicia, el desinterés por lo propio y la honradez; que el respeto, el amor a los demás y la actitud de servicio; que, en fin, el haz de cualidades morales de la persona, por la propia naturaleza, objeto y finalidad del Periodismo, son imprescindibles para realizarlo cabalmente. Por eso, el sentido personalista y ético es la columna vertebral y el alma el resto de los sentidos.”²⁰

LA ÉTICA DE LA IMAGEN

Debido a las características únicas de la imagen, como el grado de iconicidad que le otorga una mayor confianza por parte del espectador, existe también la llamada Ética de la Imagen que “se ocupa de los efectos de la retórica y narrativa audiovisual, es decir, la credibilidad que tiene en sí misma la imagen, su poder de emoción, los recursos narrativos de edición, la fuerza de la expresividad de los contenidos audiovisuales, etc.”²¹

Si como dice Isidoro Arroyo “la realidad, el deseo y la maldad son elementos permanentes de las imágenes, contruidos a partir de la credibilidad que tiene la imagen por percibirla a través de nuestros ojos”²², en el caso del cine documental habría que considerar que no sólo se trata de imágenes y sonidos, sino de montaje, un ordenamiento que agrega una nueva significación a la obra.

Al tratarse de una labor tan compleja, a la que se añade el papel social y el trabajo con los seres humanos de los que ya se habló, la pregunta es por qué existe tan poco interés en ahondar respecto a la forma en que el documentalista enfrenta los dilemas éticos que se le presentan día con día,

²⁰ GALDÓN, Gabriel. *La enseñanza del periodismo, una propuesta de futuro*. Barcelona: Cims. 1999. En: VIDELA Rodríguez, José Juan, *Op cit.* Pág. 83

²¹ ARROYO, Isidoro, *Op cit.* Pág. 13

²² *Ibidem.* Pág. 95

más aún cuando estas decisiones son las que le van determinando como persona y como cineasta.

Al igual que los periodistas, los documentalistas “adoptan a lo largo de su trayectoria profesional cientos de elecciones morales, no en el plano abstracto sino en el concreto de la praxis diaria. En otras palabras, se están autodeterminando en cada instante cuando deciden la forma de acceder a las fuentes, la presentación de los hechos o la determinación de los contenidos. Ese conjunto de elecciones acaba por definir un carácter, personal y profesional, que es junto a la conciencia, uno de los pilares sobre los que se fundamentan las decisiones éticas de las personas.”²³

REALISMO Y NATURALISMO

Conforme el documentalista va forjando su carácter profesional a lo largo de sus experiencias, su propia honestidad debe apuntar también al hecho de no atarse a prejuicios sobre lo que le rodea, pues dichas concepciones prefabricadas sólo obstaculizarán su relación con el Otro e incluso la empatía que pueda generar con él para obtener cierta información que puede ser útil para su película.

De lo que se trata es de encontrar el punto medio en el que uno sea capaz de analizar profundamente el tema que le ocupa, sin cerrar los ojos ni perderse del objetivo al que se dirige.

“Para ser libre, uno simplemente tiene que serlo: sin pedir permiso a nadie. Uno debe tener su propia hipótesis acerca de lo que uno está llamado a hacer, y seguirla, sin ceder o condescender con las circunstancias. Pero ese tipo de libertad exige que se tenga una extraordinaria fuerza interior y que se

²³ VIDELA Rodríguez, José Juan, *Op cit.* Págs. 29 y 30

sea extraordinariamente consciente de sí y de su responsabilidad para con uno mismo, es decir, para con los demás.”²⁴

Surge aquí la necesidad de plantear las diferencias entre realismo y naturalismo: A pesar de que Ruttman buscó romper con los géneros prestados de la literatura y el teatro al denominar a sus películas como sinfonías²⁵, para designar estos dos conceptos es necesario recurrir al arte literario.

La primer referencia al naturalismo se encuentra en un texto hecho en 1858 por Hippolyte Taine sobre la obra de Balzac. Este movimiento plantea que es posible tratar las condiciones humanas bajo el mismo parámetro de objetividad que el usado por las ciencias naturales, con lo cual se establecía una relación mucho más directa entre el artista y la realidad.²⁶ En términos filosóficos, se trata de un estudio que apunta a lo físico, al hombre como una entidad cuyos procesos pueden ser analizados por leyes rígidas.²⁷

El realismo por su parte es una categoría mucho más amplia, que engloba incluso al naturalismo y a otras corrientes que de alguna u otra manera pueden “medir” su vínculo con la realidad. La principal crítica surge a partir de vanguardias y movimientos experimentales que profundizan en niveles ocultos de la realidad psicológica o existencial que no por ello dejan de ser “reales” y que en ocasiones nos acercan mucho más a la verdad del ser humano.²⁸

La crítica que podría hacerse al naturalismo desde el terreno del documental es que asumir que todo acto humano puede ser entendido bajo una ley exacta ubica al cineasta en el ámbito de la generalización, con lo cual se pierde la riqueza de la complejidad que existe en la vida.

²⁴ Andrey Tarkovsky, *Op Cit*, pág. 198

²⁵ Vid GRIERSON, John, “Postulados del documental” en: ROMAGUERA I. Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, *Op. cit.* Pág. 145

²⁶ Vid s/a, *Diccionario de Literatura Universal*, Barcelona: Océano, 2003. 1152 pp. Pág. 728

²⁷ Vid HUSSERL, Edmund, *Filosofía naturalista (fragmentos, 1911)* [en línea] Disponible en: [http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Husserl_Filosofia_Naturalista\(fragmentos\).pdf](http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Husserl_Filosofia_Naturalista(fragmentos).pdf) [Fecha de consulta: 1 de abril de 2014]

²⁸ Vid *Diccionario de Literatura Universal. Op cit.* Págs. 856-857

Carlos Mendoza explica que “el realismo prefiere poner por delante temas y personajes que dan testimonio de su época: sitúa sus asuntos dentro de coordenadas sociales y económicas; opta por la denuncia de los males que aquejaban a la sociedad de su tiempo; rechaza el sentimentalismo y el exotismo, y se decanta por los temas cotidianos.”²⁹ Con dicha descripción, él respalda el vínculo existente entre el trabajo periodístico y el documental, que radica en la necesidad de que el periodista sea – en palabras de John Reed - “un perfecto observador de situaciones y hechos”³⁰.

En el apartado de Ética de *Dirección de documentales*, Michael Rabiger reflexiona: “Mientras realizo un documental, una idea que me ronda siempre por la cabeza me resulta reconfortante y liberadora al mismo tiempo. Me digo que, a pesar de mis esfuerzos, mi película sigue siendo únicamente lo que los franceses llaman *une tentative*, un intento, un empeño o un esfuerzo, que sólo responde al punto de vista de una única persona en un momento dado. Finalmente, resulta decepcionante y triste tener que cargar con la responsabilidad de la verdad definitiva.”³¹

El cine, por más realista que intente ser, siempre es una construcción, tanto en la forma de captura como en la posterior organización que se da al material. De ahí nace su riqueza, pero también de ahí surge una gran responsabilidad, pues el saber que el documental no es por sí mismo la realidad no exime a quien se dedica a él de la honestidad que debe a quienes observan su trabajo y asumen que tiene un vínculo con lo real.

El documental es entonces un complejo proceso que no debe ser comprendido únicamente en sus aspectos de realización, sino en los de significación, en los cuales cada una de las personas que le observen le interpretarán y darán un valor determinado de acuerdo con sus propias concepciones y experiencias. Tampoco debe asumirse, por tanto, que se

²⁹ MENDOZA, Carlos, *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México: UNAM. 2008. 237 pp. Pág. 23

³⁰ REED, John, en: *Ibidem*. Pág. 28

³¹ RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*, 3ª edición. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE. 2005. 302 pp. Pág. 269

hable de verdades, sino de puntos de vista. La verdad por sí misma es inasible.

LA INTENCIÓN DEL DOCUMENTALISTA

El cine, sea ficción o documental, se asuma o no a sí mismo como tal, puede dar cuenta no sólo del tema que trata sino de toda una concepción del mundo situada en el contexto histórico específico en que se presenta. De ahí la gran responsabilidad del documentalista: No sólo está planteando una postura frente a la realidad, sino que está creando un nuevo documento que será referencia de un momento específico y la visión que se tenía entonces de una determinada problemática.

Dice Michel Foucault que "todo conocimiento se enraiza en una vida, una sociedad, un lenguaje que tienen una historia".³² Ése debe ser el principal motor que guíe cualquier proyecto documental, más allá del género en que lo insertemos o el calificativo que decidamos darle: la conciencia de lo que el trabajo realizado representa en muy diversos niveles.

Varias vertientes psicoanalíticas aseguran que infancia es destino y, si bien las sociedades cuentan con libre albedrío para ir generando su propio camino, requieren de conocer su historia y todo aquello que les ha construido para no seguir cometiendo los mismos errores.

El documental por sí mismo seguramente no resolverá los problemas del mundo, pero aún así es importante considerar también como un asunto ético la relación que cada película de este género tiene con la memoria colectiva. Los documentales no sólo muestran en un momento determinado una visión específica sobre un tema de la realidad, sino que queda para la posteridad como un documento o referencia no sólo de lo que se pensaba en una época determinada sino de los acontecimientos a los que apunta.

³² FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. 30ª edición. México: Siglo XXI. 2001. 375 pp. Pág. 361

El dilema ético surge cuando se comprende esta responsabilidad y se recuerda una de las líneas de credibilidad planteadas por Nichols respecto a que los documentales representan los intereses de otros y son, por tanto, un tejido de relaciones de poder.

Se puede argumentar que no hay película que no surja de un interés particular de conocer una realidad, entender un tema o compartir un punto de vista; sin embargo, el interés se torna conflictivo cuando se sitúa fuera de la finalidad comunicativa del cine y se coloca en el provecho que se puede obtener a través de la difusión de determinada información. No hay duda de que una de las acciones más perversas que podría cometer cualquier documentalista es la de realizar una obra en la cual se oculte la verdadera intención de convencer a un determinado grupo de personas de algo que beneficie a cualquier persona en el poder.

Lamentablemente, el cine, como cualquier otra creación artística, es fácilmente empleado por aquellos que detentan el poder como una vía propagandística que por el carácter “inofensivo” de toda obra puede llegar más rápidamente a un público determinado. Esto se suma al hecho de que la labor cinematográfica requiere de una fuerte inversión económica, por lo que muchos realizadores deben debatirse entre sus propias convicciones y la necesidad de aceptar apoyos que condicionen lo que se dirá en el documental. Estas disyuntivas no sólo se presentan en la producción de una película, sino en su posterior distribución y exhibición, negocios que encierran hoy en día un sinfín de dinámicas de corrupción, lucro y poder.

Actualmente, sin embargo, existe la gran ventaja de nuevas herramientas mucho más accesibles que han abaratado los costos de producción. A pesar de que hacer un documental no deja de ser relativamente costoso, el documentalista tiene mayor libertad de decir lo que desea, de la forma en que le parece correcto, sin la necesidad de limitarse por el compromiso que representa un apoyo económico.

Russell Porter explica que “...la mayoría de los grandes documentales han surgido de la sensibilidad y el pensamiento de artistas con un sentido de responsabilidad social, quienes han visto en la producción fílmica una

herramienta para el cambio social. Esto se opone a las motivaciones que impulsan la producción de films para las audiencias masivas de la televisión comercial. El ansia de formar parte del mundo audiovisual global es entendible, pero no quisiera que esto se produjera a expensas del control del contenido, o de aquello que es único e importante en la voz de los productores latinoamericanos. Las nuevas tecnologías les permiten hoy a ustedes producir films de alta calidad sin depender de ningún financiamiento o control externo.”³³

Si el papel del documental es luchar contra el olvido y honrar la riqueza de la vida, bien vale hacerlo entregándonos a ello y recordando a cada segundo el valor que tiene la dignidad humana por sobre todas las cosas.

EL AFÁN DE RECONOCIMIENTO COMO DILEMA ÉTICO

Si la ética busca reflexionar sobre el fin de un proyecto y su relación con aspectos tan fundamentales como la dignidad humana, ¿qué tan correcto es emplear al cine documental como un recurso donde lo importante ya no es la obra y el tema que muestra sino el autor en busca de reconocimientos, inmerso en una parafernalia de espectáculo?

Al respecto, Francisco Vázquez Fernández hace una reflexión en *Ética y deontología de la información*:

El primer atentado ético contra la conducta, que puede derivarse de una cultura de la imagen, es su poder monstruoso de convertir la realidad en ficción y trasladar al hombre a una cierta actitud infantil-mágica de la existencia. [...] En realidad no es “cultura”, sino “cultura-ficción” (en sentido análogo al de la ciencia-ficción), forma actual del

³³ PORTER, Russell. “Zapatos de documentalista”. En: LABAKI, Amir y MOURAO, Maria Dora (compiladores). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue, 2011. 232 pp. Pág. 36

ocio como felicidad, y de ninguna manera cultura como conocimiento de la realidad, logrado a través del estudio, desarrollo de la personalidad y ocio creador. La cultura-ficción consiste en la creación de un “ mundo feliz”, puramente imaginado, puramente ensoñado. Mundo mitológico, sobre el que se alza un *Cielo* poblado de estrellas – las del cine, las de la televisión, la canción, y también los personajes de los “ecos de sociedad” que continuamente se renuevan y al que todos podemos ascender por participación, mediante los procesos psicoanalíticos de “proyección” e “identificación”.[...] Nadie es allí el que es sino el que, según los instantes y las estimulaciones, sueña ser. La felicidad está, en ese mundo, al alcance de todos, pues la comunicación entre los dioses olímpicos y los habitantes de la Tierra, en sueños, es más fácil aun que en la mitología griega.

Ahora bien, desde un punto de vista ético, ¿puede considerarse como felicidad genuina un estado de espíritu que nos abstrae del mundo real? Parece que no. Y esta puesta en cuestión de la sociedad actual, tanto como sociedad de ocio como, por otra parte, en cuanto sociedad tecnológica parece el doble problema moral más grave de nuestro tiempo.³⁴

Parece ser que muchos documentalistas han caído en la trampa de pensar en sus obras como la vía para ser reconocidos o ascender a esa “felicidad” de la que habla Vázquez Fernández, olvidando así la verdadera intención de una creación documental, que es la de hacer común un tema que preocupe, interese o motive algo en el realizador y la sociedad.

Si los fines de una película pasan hacia el propio realizador y su afán de reconocimiento o hacia la búsqueda de una vida de “luminaria”, posiblemente quedarán de lado aspectos fundamentales como la dignidad de las personas involucradas o la honestidad que se debe a aquellos que confían en que el cineasta se conduce con respeto a la confianza que se le brinda.

³⁴ VÁZQUEZ Fernández, Francisco, *Op cit.* Págs 187 y 188

Una advertencia semejante puede hacerse con respecto a aquellos realizadores que deciden generar una obra con la intención de ganar un premio en tal o cual festival o que recurren a un determinado estilo no porque sea el que desean o que funciona más para el tema que plantean sino por ser el que está de moda.

Hoy en día, por ejemplo, gran parte de la creación artística, donde irremediabilmente se inserta lo cinematográfico, ha girado hacia el concepto de “lo contemporáneo” que en muchas ocasiones suele adjudicarse a obras pensadas en función de lo que vende y con muy poco contenido.

Si bien el arte contemporáneo surge de aspectos valiosos como el cuestionamiento del arte mismo, el aprovechamiento de las distintas plataformas existentes o la búsqueda de subvertir los esquemas establecidos, también puede asociarse con dinámicas de ego, de mirar sólo hacia uno mismo o de apostar hacia el vacío no como una decisión artística fundamentada sino como una receta que se ha visto funciona hoy en día.

Lo problemático no es que exista una gran variedad de trabajos que se inscriban dentro de estos criterios, sino que se asuma que todo tiene que ser hecho de esa manera y, peor aún, que no se reflexione respecto a qué tanto este tipo de obras apuntalan un sistema cada vez más individualista.

Avelina Lésper, crítica de arte, reflexiona respecto al hecho de que el arte reconocido sea justamente el más insignificante: “¿Por qué el sistema del arte contemporáneo permite que precisamente la falta de originalidad sea la virtud de un cuerpo de obra? ¿En qué momento el arte decidió ser una representación fácil, digerida, sumisa, acotada?”³⁵

Así, en muchas ocasiones los artistas de las nuevas generaciones asumen una postura muy cuestionable, que va de la mano de una sociedad cada vez más apática y más encerrada en sí misma. Ni se diga ya lo alarmante que resultan todas estas actitudes en aquellas personas que se han formado en una universidad pública, en la que sólo 6 de cada 100 aspirantes obtienen un

³⁵ LÉSPER, Avelina. “El catálogo de la insignificancia”. 2 de febrero de 2013 [en línea]. Disponible en: <http://www.avelinalesper.com/2013/02/el-catalogo-de-la-insignificancia.html> [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2014]

lugar³⁶, en un país en el que sólo 21 de cada 100 niños que ingresan a la primaria concluyen un estudio superior³⁷.

Es verdad que no todo tema elegido tiene que ser político; pero también es cierto que es imprescindible comprender que toda elección de una forma de trabajo, de un proyecto y de una distribución implica una postura política.

Dice Jorge Sanjinés que “toda conducta humana encierra una posición política y, por lo tanto, no puede darse la dicotomía entre lo que un artista hace en su obra y lo que piensa como político. [...] No debe producirse inconsecuencia entre lo que se piensa y lo que se expresa.”³⁸

CONCLUSIONES

El sol ilumina a los vecinos de la casa de enfrente. La luz que nosotros tenemos no es más que un reflejo. Una joven yergue su fina silueta ante un espejo, sin sospechar que yo la miro desde la ventana de enfrente. Se saca la bata, se admira, se da la vuelta y se arregla el pelo. El sol la inunda, la deslumbra y, como en un escenario, fuertemente iluminado, no puede ver a los espectadores mientras ella está a la vista de todos. No lo sabe...

Dziga Vertov

³⁶ Vid OLIVARES, Emir, “Buscan 120 mil aspirantes lograr uno de 7 mil espacios en la UNAM” en: *La Jornada*, 10 de marzo de 2014 [en línea] Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/03/10/sociedad/036n1soc> [Fecha de consulta: 13 de marzo de 2014]

³⁷ Vid Redacción, “De cada 100 que ingresan a primaria, sólo 21 terminan la universidad: UNAM” en: *Proceso*, 1 de abril de 2013 [en línea] Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=337820> [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2014]

³⁸ SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. 2ª edición. México: Siglo XXI, 1980. 250 pp. Pág 16

La mayor consideración que se debe tener presente al realizar un proyecto documental es que dicho trabajo involucra historias de personas, seres humanos que sienten, aman, lloran y ríen.

Los medios de comunicación se encuentran en un momento crítico. Unos cuantos tienen el control de todo y se basan en la idea de que repetir una mentira muchas veces la convierte en verdad. Ante esto, y sin sentirse salvador del mundo, el documentalista debe valorar las posibilidades que le brindan las nuevas herramientas, pero sobre todo esforzarse para que el documental que realiza sea un trabajo honesto, que logre mover algo en quienes lo observan y que aporte aunque sea un poco a este aparente exceso de información en que habita la sociedad. El documental siempre será un trabajo de estructuración del discurso a partir de representaciones de la realidad, un documental nunca será la verdad en sí misma: de ahí la importancia de ser honestos.

El contexto actual se caracteriza por dinámicas mercantilistas de la información. Muchas veces parece que no importa la gente, no importa la búsqueda de una verdad, no importa nada más que generar ganancias, pasearse en alfombras rojas y servir a intereses particulares.

Lamentablemente, en muchas ocasiones, los proyectos cinematográficos parecen haber sido realizados en función del ego propio y el afán de reconocimiento, y no por un compromiso con dar a conocer ciertas situaciones, difundir algún asunto, analizar un cuestionamiento propio o simplemente canalizar una postura a través de una expresión audiovisual.

En la época actual, explica Ryszard Kapuściński, la información se entiende como algo redituable: "Para estas personas, vivir la vida de la gente corriente no es importante ni necesario; su posición no está basada en la experiencia del periodista, sino en la de una máquina de hacer dinero."³⁹

El documentalista entonces debe ser capaz de definir su propia visión y cuestionarse las razones por las que ha decidido dedicarse a documentar la

³⁹ KAPUSCINSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama. 2002. 124 pp. Pág. 37

realidad. A partir de ello, la congruencia y la honestidad llegan solas, sin importar la complejidad del caso que se plantee.

La elección es simple, hay que acercarse a las personas, conocer sus razones y problemas, vislumbrar las repercusiones del trabajo documental y asumir la responsabilidad que implica la confianza que pueda tener o no el público en lo que se le comunica. La ética, por tanto, no puede ser un elemento más del documental, sino el eje del mismo.

En un país como México, en el que un porcentaje mínimo de la población tiene la posibilidad de dedicarse a lo que ama hacer, es aún más indispensable entender que la labor del cineasta documental es una fortuna que trae a la par un gran compromiso: ser suficientemente críticos y propositivos respecto a las dinámicas de creación documental que existen actualmente en el país y, sobre todo, tomar determinaciones éticas y establecer con claridad la posición que se asumirá en el quehacer cinematográfico, lo cual tiene una relación directa con la dignidad profesional de cada quien.

“Y ponemos toda nuestra fuerza, todo nuestro entusiasmo ante nuestras imágenes, y depositamos detrás toda nuestra debilidad o nuestra melancolía desesperada. Las hacemos lo menos transparentes posible para que sólo se adivine la fuerza, pero unos ojos avezados podrían contemplarnos arrodillados a menudo detrás de ellas.”

Abel Gance

FUENTES:

ARROYO, Isidoro. *Ética de la imagen*. Colección Laberinto Comunicación, No. 1. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L. 253 pp.

Cuadernos de Estudios Cinematográficos No. 8 Documental, México: UNAM, 2006, 139 pp.

FONTCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007. 287 pp.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. 30ª edición. México: Siglo XXI. 2001. 375 pp.

HUSSERL, Edmund, *Filosofía naturalista (fragmentos, 1911)* [en línea] Disponible en: [http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Husserl_Filosofia_Naturalista\(fragmentos\).pdf](http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Husserl_Filosofia_Naturalista(fragmentos).pdf) [Fecha de consulta: 1 de abril de 2014]

KAPUSCINSKI, Ryszard, *Encuentro con el Otro*. México: Anagrama. 2007. 98 pp.

KAPUSCINSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Anagrama. 2002. 124 pp.

LABAKI, Amir y MOURAO, Maria Dora (compiladores). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue, 2011. 232 pp.

LÉSPER, Avelina. "El catálogo de la insignificancia". 2 de febrero de 2013 [en línea]. Disponible en: <http://www.avelinaesper.com/2013/02/el-catalogo-de-la-insignificancia.html> [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2014]

MENDOZA, Carlos, *El guión para cine documental*, México: UNAM, 2010, 264 pp.

MENDOZA, Carlos, *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México: UNAM. 2008. 237 pp.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 223 pp.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós. 1997. Pág. 151

NINEY, Francois. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC – UNAM. 2009. 525 pp.

OLIVARES, Emir, “Buscan 120 mil aspirantes lograr uno de 7 mil espacios en la UNAM” en: *La Jornada*, 10 de marzo de 2014 [en línea]

POY Solano, Laura, “Analfabetos, más de 102 mil jóvenes; “logro” calderonista”. *La Jornada*. 13 de agosto de 2011. Sociedad y Justicia. Pág. 34.

RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*, 3ª edición. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE. 2005. 302 pp

Redacción, “De cada 100 que ingresan a primaria, sólo 21 terminan la universidad: UNAM” en: *Proceso* 1 de abril de 2013 [en línea] Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=337820> [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2014]

ROMAGUERA I. Ramió, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, 5ª edición, Madrid: Cátedra. 2010. 586 pp.

s/a, *Diccionario de Literatura Universal*, Barcelona: Océano, 2003. 1152 pp.

SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. 2ª edición. México: Siglo XXI, 1980. 250 pp.

TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México: UNAM, 2005, 307 pp.

VÁZQUEZ Fernández, Francisco. *Ética y deontología de la información*. Madrid: Editorial Paraninfo. 1991. 386 pp. Pág. 25

VERTOV, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Salamanca: Capitán Swing, 2011. 421 pp.

VIDELA Rodríguez, José Juan. *La ética como fundamento de la actividad periodística*. Colección Fragua Comunicación. Madrid: Editorial Fragua. 2004. 211 pp.