



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
MAESTRÍA EN CINE DOCUMENTAL

*EL AMOR ES UN TABÚ:*  
UNA PROPUESTA PARA REDEFINIR LAS POSIBILIDADES  
NARRATIVAS DEL DOCUMENTAL PERFORMATIVO

**TESIS**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA:  
DEMIAN JAVIER SALDAÑA SIFUENTES

DR. DIEGO ZAVALA SCHERER (FAD)  
DRA. LILIANA CORDERO MARINES (FAD)  
MTRO. ANTONIO DEL RIVERO HERRERA (FAD)  
MTRO. REYES NUÑEZ BERCINI (FAD)  
MTRO. MARIO LUNA GARCÍA (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2017



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**

A Yeden por acompañarme en este largo proceso, por tenerme tanta paciencia, por quererme a pesar de todo. Por fin se acabó, te lo prometo...



“There’s no reason why documentaries can’t be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth isn’t guaranteed by style or expression. It isn’t guaranteed by anything.”

Errol Morris



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
1. LA NARRACIÓN EN EL DOCUMENTAL PERFORMATIVO.....	13
1.1 El relato y los grados de narratividad .....	14
1.2 Definiendo el ámbito y alcance del documental .....	24
1.3 Modalidades de representación documental .....	32
1.4 La incursión del documental performativo .....	43
2. INVESTIGACIÓN SOBRE INFIDELIDADES Y MONOGAMIA .....	55
2.1 Infidelidades a la alza.....	56
2.2 Evidencia biológica.....	62
2.3 Evidencia antropológica .....	72
2.4 Evidencia histórica .....	80
2.5 El siglo XX y las alternativas a la monogamia.....	90
3. UNA PROPUESTA DE DOCUMENTAL PERFORMATIVO DELEGADO .....	99
3.1 Proceso de preproducción y proyecto escrito.....	100
3.2 Proceso de producción, contratiempos y resultado final.....	120
3.3 Reflexiones sobre el alcance de la investigación-producción.....	128
CONCLUSIONES .....	143
FUENTES CONSULTADAS .....	147
Bibliografía .....	147
Hemerografía .....	153
Direcciones electrónicas .....	155





## INTRODUCCIÓN

Si nos remontamos a los orígenes del cine, encontraremos que los primeros registros fueron de tipo documental, pues las llamadas “vistas cinematográficas” eran representaciones fotográficas sobre el mundo histórico y de eventos tan diversos como la llegada de un tren a la estación, la salida de unos obreros de la fábrica o el desayuno de un bebé. Tal como se puede deducir de dichas temáticas, en ese momento filmar la realidad no respondía tanto a un interés informativo, sino al interés simplemente de mostrar situaciones anecdóticas o rutinarias tomadas de un espacio cotidiano reconocible para el público de la época. Y es que bastaba tener a cuadro el motivo más nimio, cuando era en realidad el cinematógrafo como espectáculo novedoso de imagen fotográfica a gran escala y en movimiento, lo que garantizaba el interés de las personas por acudir a estas proyecciones. Sin embargo, con el paso de los años, el cinematógrafo de los hermanos Lumière empezó a perder su atractivo de novedad, y ya no bastaron las vistas anecdóticas. Esto obligó a mostrar eventos de mayor interés, por lo cual las filmaciones aumentaron su complejidad, y mientras por un lado las representaciones de la realidad tomaron forma de reportajes y noticiarios, por el otro lado se empezaron a filmar pequeñas ficciones. Como consecuencia de la posterior evolución de ambas posibilidades, a finales de la primera década del siglo XX, el público se vio más atraído por el cine de ficción que comenzaría a ser el género dominante, y los registros documentales pasaron gradualmente a un segundo plano. Hoy en día a casi cien años de que se diera ese giro desafortunado para el género documental la situación no ha cambiado mucho, pues basta revisar la cartelera para descubrir la marginalidad que tienen las películas de no ficción.

A pesar de ello, y contra todo pronóstico, en años anteriores surgieron películas de no ficción que lograron tener un paso bastante decoroso en cartelera comercial, convocando a veces a miles de espectadores para lograr una recaudación de varios millones de pesos.<sup>1</sup> Quizás los casos más sonados sean las películas de la directora estadounidense Michael Moore, pero también encontramos una larga lista de títulos sobre el mundo animal entre los cuales destacan *Microcosmos* (1999), *Alas de sobrevivencia* (2003), *La marcha de los pingüinos* (2006) o *La Tierra* (2009), además de otras películas con temáticas variadas como *Promesas* (2002), *Superengordame* (2004), *Y tú qué #\*! sabes?* (2005) o *Vals con Bashir* (2009). Tal vez no todos estos documentales compartieron el mismo éxito, pero vale la pena detenernos por lo menos en tres que destacan de esta lista. *Masacre en Columbine* (Michael Moore, 2002) salió con 12 copias a cartelera comercial y logró mantenerse en la programación por 16 semanas consecutivas, una cifra insólita para un documental, e incluso para la mayor parte de las películas de ficción (no se diga las mexicanas). Números similares corresponden al documental *Y tú qué #\*! sabes?* que salió con 8 copias, aunque el número llegó a ascender a 12 en la séptima semana, y permaneció en cartelera comercial hasta por 4 meses, igual que la de Moore. Por otro lado tenemos que *La marcha de los pingüinos* salió con 41

---

<sup>1</sup> En nuestro país *Masacre en Columbine* recaudó 5 millones de pesos en taquilla y asistieron a verla 170 mil espectadores hasta el 11 de noviembre de 2003. Carlos Mendoza, “El documental, es elimosnero crítico”, *Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006, 1ra edición, p. 112; Rodolfo Peláez, *op. cit.*, p. 41.

copias permaneciendo programada 12 semanas en cartelera comercial, más o menos logrando los mismos números que un moderado éxito de una película de ficción.<sup>2</sup>

La presencia extendida de estas películas en cartelera comercial sólo tiene una explicación: existía una considerable demanda por parte de la gente que quería verlas. ¿Cuál es la posible razón? **¿Una potente campaña de promoción?** No en el caso de *Masacre en Columbine* o de *Y tú qué #S\*! sabes?* que en cambio fueron películas a las que la gente fue a ver por recomendaciones de terceros (eso explica que salieron con pocas copias pero esas copias permanecieron a lo largo de varias semanas). **¿Una demanda apabullante de un gran sector de la población por obtener información en torno a un tema?** Definitivamente no es el caso, pues de hecho los asuntos tratados por las películas suceden en lugares y realidades lejanos a la nuestra, lo cual anula factores de interés como la proximidad y la afectación, pero además, queda claro que no hay un público especializado de grandes dimensiones que esté interesado de antemano en asuntos como el problema de la violencia en Estados Unidos (*Masacre en Columbine*), la física cuántica y la psicología de la percepción (*Y tú qué #S\*! sabes?*) o el ciclo de reproducción del pingüino emperador (*La marcha de los pingüinos*). **¿Una manera determinada de presentar sus respectivos temas?** Tal vez sí. Pues de hecho lo interesante es que por muy distintas que son las temáticas tratadas, encontramos una constante: en las tres películas la argumentación del documental toma forma de narración, es decir, se estructuran los contenidos a partir de un hilo conductor que es la historia de uno o unos personajes. En el caso de *Masacre en Columbine* es el propio realizador, Michael Moore quien se pone a cuadro y se desplaza en una búsqueda de respuestas que logren explicar la masacre ocurrida en la preparatoria de Columbine. En el caso de la segunda película se forja el personaje ficticio de una fotógrafa sorda llamada Amanda, que se enfrenta a una serie de descubrimientos que terminan por transformarla. Finalmente, en el caso de *La marcha de los pingüinos* no se trata de exponer las formas de vida de una especie, sino de antropomorfizar a un macho y a una hembra por medio de voces humanas que narran en primera persona su odisea y su manera de enfrentar todas las adversidades para traer al mundo a otra criatura, que dotada de voz, asume el estatus de un nuevo personaje.

Esta importancia mayor que otorgan los tres documentales a la dimensión narrativa es una constante que se puede ubicar en la mayoría de los documentales de cartelera comercial que han tenido un cierto éxito en los últimos 15 años, pues funciona mejor para dirigirse a los grandes públicos que van al cine no tanto a informarse sobre un tema en específico (como en parte sí lo hace quien consume documentales en televisión restringida) sino a dar seguimiento a ciertos personajes y a asistir a una historia de vida que se desenvuelve delante de ellos en esas pantallas de grandes dimensiones. En ese sentido, nosotros consideramos que comprender las relaciones entre narrativa y documental resultan un asunto clave para quien tiene el propósito de realizar un filme documental que resulte atractivo para públicos heterogéneos. El presente trabajo de investigación-producción se desprende justamente de estas inquietudes. Se pretende explorar mediante una propuesta de realización, las posibilidades narrativas que ofrece una modalidad de representación conocida como

---

<sup>2</sup> Las cifras relacionadas con el documental son resultado de una revisión de las carteleras cinematográficas correspondientes a los años 2003 - 2006, periodo en que las tres películas estuvieron programadas.

performativo, pues esta modalidad ha influido de manera determinante la producción documental de los últimos veinte años, tal como se aprecia en buena parte de los filmes antes mencionados (*Promesas, Masacre en Columbine, Superengórdame, Vals con Bashir*). Y es que encontramos en la naturaleza específica de esta modalidad un terreno fértil para introducir una cierta narrativa por el énfasis que existe sobre la subjetividad del realizador desplegada en la película. La voz en primera persona que antes estaba proscrita en el terreno del documental, ahora se vuelve un recurso recurrente que abre un sinnúmero de posibilidades para que el propio director pueda convertirse eventualmente en un personaje que module o encause su propia película. Muchas veces la confesión que hace el director al arranque del filme, le sirve incluso en ocasiones de justificación para convertirse en personaje protagónico de un recorrido de búsqueda que le permite disertar en torno a un tema.

En el mismo tenor de otros directores nos otros que hemos, a partir de las posibilidades narrativas del performativo, abordar un tema, que en este caso ofrece un terreno fértil para este tipo de documental: la infidelidad de pareja. La intención consistiría en vehicular por medio de un relato una argumentación que permita cuestionar la vigencia de las relaciones monógamas en las sociedades actuales. Ahora bien, si es cierto que la temática ofrece condiciones favorables para un proyecto de documental performativo, también es cierto que además ofrece condiciones para introducir algunas variantes que puedan llevar esta modalidad de representación a otras formulaciones queacentúen sus posibilidades narrativas. En ese sentido, en aras de enriquecer nuestra comprensión del objeto de estudio y aportar mucho más al campo disciplinario por medio de nuestra investigación, nuestra propuesta propiamente consiste en hacer un documental performativo cuya especificidad descansa en que el realizador delegará su papel de protagonista e hilo conductor a otro sujeto, en lo que podemos denominar una “performación delegada”. El presente trabajo escrito servirá para fundamentar esta propuesta y la propia tesis filmica que se desprende de ella.

En el primer capítulo se introducen todas las herramientas conceptuales sobre las cuales se articula el proyecto y contra las cuales será también evaluado el resultado final. En un primer momento recuperamos categorías de la narratología que permiten establecer cuándo un texto se puede considerar narrativo, el grado de narratividad que tiene, así como detectar la presencia de estrategias que minan su propio potencial para contar historias de manera eficaz. Posteriormente definimos los ámbitos específicos del documental en oposición a otro tipo de películas de carácter ficticio, con lo cual establecemos ya un límite al ámbito de acción del realizador para configurar una dimensión narrativa dentro de su película. Posteriormente se da revisión a las seis modalidades de representación documental y las posibilidades que ofrece cada una de ellas para narrar ciertas historias. Para el caso específico del documental performativo reservamos un espacio mayor en aras de revisar cómo surgió esta modalidad en los años setentas, y cómo se consolidó a finales de los ochenta al ser reconocidas algunas películas y festivales cinematográficos y en circuitos de exhibición comercial. Asimismo comentaremos las características principales de esta modalidad, y en qué consiste la variante específica que queremos introducir para llevar hasta sus últimas consecuencias el potencial narrativo que el principio de subjetividad de estos documentales ofrece.

El segundo capítulo de la tesis servirá para exponer los hallazgos más relevantes sobre los distintos tópicos que abordará el documental sobre la infidelidad y la monogamia. La información contenida en ese segundo capítulo se desprende en parte de la investigación realizada en la fase de preproducción, así como también es resultado del cúmulo de nuevos elementos que surgieron ya en el momento de realizar la película como consecuencia de la propia conversación con los entrevistados, o de nuevas vetas posteriormente exploradas. Si bien, para la redacción de este texto aún se tuvo que discriminar cierta información, se abordan los temas necesarios que al final sirven de soporte a la argumentación que se consolida en la película. En un principio se comenta la problemática social de la infidelidad enfatizando la evidencia acumulada que apunta a que este tipo de disrupciones al interior de las parejas son mucho más comunes de lo que estaríamos dispuestos a aceptar. Posteriormente se intenta responder a la cuestión de si acaso la monogamia es algo natural en el ser humano, a partir de la revisión de evidencias biológica recabada en torno a diversas especies, incluyendo la nuestra. Más adelante, se incursiona en una revisión de la literatura antropológica para descubrir la presencia que ha tenido la monogamia en las diferentes culturas del mundo, y en qué medida para algunas sociedades esta monogamia no implica necesariamente una exclusividad sexual. La revisión del tema desde un punto de vista histórico pone de relieve cómo desde los griegos hasta la época del México independiente ha existido en Occidente una mayor permisividad para el despliegue de la sexualidad masculina fuera de la pareja, mientras que a las mujeres infieles se les prescriben castigos ejemplares. El capítulo concluye comentando algunos casos de grupos que dentro de la propia cultura occidental propone otras formas de establecer vínculos sexo-afectivos, y las resistencias que han encontrado para establecer este tipo de relaciones.

De la colisión entre las inquietudes teórico metodológicas del primer capítulo sobre cómo realizar el documental, contra los contenidos que serán abordados por el filme, surge finalmente en el tercer capítulo nuestra propuesta de realización. En el primer apartado se incluye la carpeta de producción, la escaleta, el guión previo y la ruta crítica entre otros factores que se definieron durante la etapa de preproducción. Lo más importante además de perfilar el estilo, los recursos formales por utilizar, así como algunos lineamientos para encarar la producción, fue establecer la manera concreta en que un cierto recorrido narrativo de un personaje (Bruno) permitiría revisar los aspectos más importantes de la temática en cuestión. Posteriormente en un segundo apartado damos cuenta del resultado final, comentando una serie de pormenores que al momento de la producción obligaron a reescribir el proyecto para que este adquiriera la forma definitiva que tiene el documental. Finalmente en el último apartado incluimos las reflexiones personales acerca del alcance que tuvo este proceso de investigación-producción con relación a las inquietudes planteadas. Evaluaremos entonces en qué medida las modificaciones que sufrió la película ya en su concreción permiten aún considerarla un ejemplo de documental performativo, si acaso se pudo introducir eficazmente la variante de hacerlo "delegado", y hasta qué punto estas decisiones favorecieron o no la consolidación de una dimensión narrativa conforme a lo que se había propuesto su director.

## CAPÍTULO 1: LA NARRACIÓN EN EL DOCUMENTAL PERFORMATIVO

En este primer capítulo se establecen las bases teóricas y conceptuales que sustentan el presente trabajo. Según se adelantó, a diferencia de aproximaciones de investigación de alcances meramente teóricos, estos planteamientos en un proyecto de investigación-producción servirán no tanto para delimitar nuestros posibles objetos de estudio, sino para establecer claramente cuáles serán los marcos dentro de los cuáles podremos situar nuestro producto audiovisual, trazando los límites que debemos imponernos para culminar la realización de una película que pueda considerarse un ejemplo de documental performativo de legado. Para estos fines resulta necesario recuperar la propuesta de Bill Nichols, autor anglosajón que se ha convertido en uno de los referentes teóricos más importantes de los últimos veinte años en el terreno del documental. En un texto que data de 1991 titulado *La representación de la realidad* recopila y actualiza una serie de planteamientos desarrollados durante la década anterior, dentro de los cuáles quizá sea uno de los más influyentes para los estudios del género la categorización desarrollada de la mano de Julianne Burton que divide al documental en cuatro modalidades de representación (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva). Esta clasificación ha sido recuperada, comentada y a veces criticada por un sinnúmero de teóricos y demás estudiosos del documental en nuestro idioma, sin a veces percatarse que en tres publicaciones posteriores, el autor incorporó dos nuevas modalidades que explican mucho mejor otros filmes que hasta ahora no podían ser tan fácilmente categorizados según el paradigma de 1991. En este capítulo se explicarán las distintas modalidades de representación hasta llegar a una sexta conocida como performativa, cuyas características distintivas, servirán para explicar de manera más concreta en qué consistirá nuestra propuesta de tesis filmica.

Por otro lado, si uno de los objetivos de nuestra indagación es descubrir las posibilidades que ofrece la modalidad performativa para la configuración de una dimensión narrativa será necesario complementar el marco conceptual y la teoría con algunos postulados de la narratología. Esta disciplina, cuyos principales antecedentes se remontan a las reflexiones platónicas y aristotélicas sobre mimesis y diégesis, así como a las elaboraciones que hicieron los formalistas rusos en sus estudios sobre los cuentos folclóricos, surge de manera articulada como un corpus teórico y conceptual especializado en el análisis del relato con el desarrollo y consolidación de la perspectiva teórica metodológica del estructuralismo. Se comentarán algunos principios básicos propuestos por teóricos fundacionales de esta disciplina tales como Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette o Roland Barthes, así como otros planteamientos de autores posteriores, inscritos de algún modo en esta tradición, tales como Seymour Chaitman, André Gaudault, François Jost, Francesco Casetti y Federico Di Chio. Con la revisión de estos autores se podrá establecer los principales planteamientos que permitan en última instancia no sólo ubicar la posibilidad de una configuración narrativa distinta de otras no narrativas, sino también la posibilidad de estudiar grados de narratividad, lo cual sugiere asimismo que un texto puede ser narrativizado o denarrativizado por operaciones discursivas achacables al realizador. Esto claramente establece las bases para evaluar las posibilidades que ofrece el ámbito de lo documental para “contar historias”, y mucho más concretamente para contarlas cuando se produce y realiza una modalidad de performance delegada que nosotros queremos implementar.

## 1.1 El relato y los grados de narratividad

Jesús García Jiménez ha señalado que “lo que el documental añade al documento es justamente la narrativa” y que “el documental es relato documentado”<sup>3</sup>. Son postulados que pueden ser cuestionados según lo que se entienda por narrativa y lo que se entienda por documental. Jiménez recupera una definición de narrativa como “el arte o habilidad de contar las cosas”<sup>4</sup>, una acepción bastante amplia en donde prácticamente todo tipo de discurso podría considerarse un acto de narración o un relato. Surge la necesidad de restringir el campo de lo narrativo a una serie de características que sean comunes a todo tipo de relato de la mano de los postulados de la narratología, así como de otros autores que han a brevado de este marco teórico y conceptual especializado en la narración. La proposición de Jiménez podrá entonces echarse abajo en la medida en que de acuerdo con esta postura si bien toda narración o relato es un discurso, no todo discurso es narrativo. Del mismo modo, existe una gran variedad de textos audiovisuales que a lo largo de la historia han sido considerados como documentales, pero tampoco todos esos textos asumen necesariamente una forma de relato.

La narratología surge en los años sesentas como una forma de sistematización de una serie de aproximaciones de análisis del relato procedentes de distintas tradiciones culturales y épocas (desde los filósofos de la Grecia Clásica hasta el formalismo ruso de principios del siglo pasado). Es en el seno del estructuralismo francés que una diversidad de planteamientos y categorías puede ser reunida dentro de un esquema de análisis que tiene como premisa fundamental ordenar el estudio de un relato en dos fases diferenciadas. De tal modo autores como Tzvetan Todorov y Gérard Genette distinguen entre lo que sería el ámbito de estudio de una narratología temática o del contenido y una narratología modal o de la expresión. La distinción diotómica que relaciona significado y significante, plano del contenido y plano de la expresión, acá se formula en términos de historia y discurso cuando de lo que se trata es de analizar una unidad significativa denominada relato. En ese sentido las aportaciones de la narratología temática sirven justamente para estudiar y definir qué es lo que se narra, la historia, y la narratología modal sirve para analizar cómo es que esa historia es narrada por el discurso.<sup>5</sup>

Esta última rama se ocupa de tres categorías fundamentales que se pueden observar en cualquier relato independientemente de la materialidad concreta que asume (escrito, musical, teatral, audiovisual). La primera, la perspectiva, gira en torno al punto de vista desde el cual se narra una historia, y se ocupa por ejemplo de las relaciones de conocimiento que existen entre el narrador y el personaje, el tipo de narrador presente en ese relato (omnisciente, testigo, protagonista) y de las posibles variaciones del punto focal desde el cual se narra la historia (si por ejemplo se narra el mismo evento desde el conocimiento o interés de distintos personajes). La segunda categoría, la de

---

<sup>3</sup> Jesús García Jiménez, *La imagen narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995, p. 99.

<sup>4</sup> Saavedra Fajardo citado por Jesús García Jiménez, *Idem*.

<sup>5</sup> Véase Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes, *et al., Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, p. 161-198; André Gaudreault & François Jost, *El relato cinematográfico: Cine y narratología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995, p. 20; Seymour Chatman, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 1ª edición, pp. 19-20.

modo, tiene que ver con la distinción platónica entre dos tipos de relato, el *diegético*<sup>6</sup> y el *mimético*, que corresponden a la distinción mucho más contemporánea entre contar los sucesos (a través de narradores explícitos o de rótulos), o en cambio mostrarlos (por medio de la representación visual y sonora de esos eventos).<sup>7</sup> Finalmente la tercera categoría es la de temporalidad que se subdivide a su vez en orden, duración y frecuencia. El análisis del tiempo permite en primera instancia evaluar si el discurso altera o no el orden de los sucesos de la historia (lo cual en el cine permite hablar de flashbacks o flashforwards). Por otro lado estudia las relaciones de discurso y la historia en términos de duración (lo que permite considerar las discrepancias en términos de dilataciones -ralentizaciones-, resúmenes -secuencias de montaje-, pausas -congelamiento de imagen-, elipsis -montaje elíptico-, etc.). Finalmente, la frecuencia tiene que ver con qué tanto un evento acontecido en la historia es presentado por el discurso un número menor (iterativo), mayor (repetitivo) o igual de veces (singulativo).<sup>8</sup>

Además de las tres categorías antes mencionadas, el análisis de discurso de un relato cualquiera conlleva estudiar las posibilidades que ofrece un medio de expresión concreto, para dotar al texto de una dimensión narrativa. En ese sentido, en los terrenos de la narratología cinematográfica, se estudia por un lado cómo adquieren una formulación particular la perspectiva, el modo y la temporalidad a partir de los propios recursos inherentes al discurso audiovisual. Pero, además se evalúa cómo es que los códigos específicos de configuración de un relato de este tipo permiten potenciar o minar dicha forma narrativa. Esta última posibilidad interesa más a este proyecto, en tanto una propuesta que intenta estudiar, no las posibilidades que ofrece el discurso audiovisual en lo general para narrar una historia, sino la posibilidad que ofrece para este fin el discurso audiovisual en su variante específica de documental (con sus respectivas limitaciones en torno a la falta de control de lo profilmico como se verá en el siguiente apartado) cuando asume una modalidad de representación en particular (con las limitaciones inherentes a cada una de las posibilidades expositiva, observacional, interactiva, reflexiva, poética y performativa).

Sin embargo, antes de pasar a ese análisis es necesario establecer las bases para determinar qué es solo llamado historia a pesar de dotar a un texto de una dimensión narrativa. Por ello a continuación profundizaremos sobre una serie de propuestas que permiten analizar los contenidos (y no las formas de expresar esos contenidos) de cualquier relato.

Si el objeto de estudio de la narratología son los relatos, y estos se diferencian de otro tipo de discursos porque transmiten una historia, habría que comprender qué es lo definitorio de una historia

---

<sup>6</sup> Gerard Genette ha destacado una confusión que suele aparecer entre dos acepciones diferentes que se le dan a la palabra *diégesis*. Souriau propuso el término *diégèse* en 1948 para referirse al universo de la historia evocada por una película. Ese concepto no tiene nada que ver con el concepto que se remonta a los griegos y que refiere a un tipo de clasificación de relato a veces en oposición a la mimesis. Sin embargo en la actualidad la palabra diegético se llega a usar de manera indistinta según el autor, y a como derivada de *diégèse* o como derivada de *diégesis*. Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, pp. 15-16.

<sup>7</sup> André Gaudreault es quien propone en ese contexto el neologismo de “mostración”. Véase Platón, *Diálogos*, Editorial Porrúa, México, 2003, 28va edición, pp. 59-63; Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 186; André Gaudreault & Francois Jost, *op. cit.*, p. 33.

<sup>8</sup> Para temporalidad véase Seymour Chatman, *op. cit.*, pp. 66-89; André Gaudreault & Francois Jost, *op. cit.*, pp. 109-136.



que permite establecer cuándo un texto audiovisual puede o no puede considerarse narrativo. Nos parece que un punto de partida operativo puede ser la definición de relato que ofrecen Casetti y Di Chio como una “representación de acontecimientos, acciones, personajes y ambientes, a través de enunciados que se disponen a lo largo de ejes o coordenadas.”<sup>9</sup> Lo más importante de esta definición es que quedan reunidos los componentes constitutivos de toda historia, es decir, los denominados **existentes** (personajes y ambientes), los **sucesos** (acontecimientos y acciones) que dan lugar a **transformaciones**, y la **trama**, sugerida por esos “ejes y coordenadas” de las que hablan los teóricos italianos.<sup>10</sup>

En primera instancia hablar de los existentes nos obliga a señalar que puede haber una cantidad considerable de elementos en el universo histórico o imaginario representado en pantalla, dentro de los cuáles una menor proporción suele corresponder a los personajes, que sin embargo, son los existentes más importantes desde un punto de vista narrativo. Los personajes son aquellos seres humanos o entidades **antropomorfizadas** que realizan o padecen los sucesos de una posible historia. En el caso de personajes no humanos, lo que tenemos son especímenes del mundo animal, objetos o fenómenos naturales, que adquieren un status distinto en tanto que son dotados de rasgos psicológicos, entre los cuáles destaca la volición y la motivación, y otros atributos específicamente humanos, como un nombre, una forma de moverse o una manera de expresarse –que en algunos casos conlleva dotarlos incluso de voz-. Este tratamiento antropomórfico, presente en una infinidad de películas infantiles, tiene antecedentes que se remontan a una larga tradición de mitos y fábulas populares donde justamente estas aproximaciones permiten lograr la identificación que resulta tan importante para transmitir la moraleja o enseñanza inculcada a esos relatos (leemos en esos personajes potencialidades de nosotros mismos y de lo que nos puede pasar, formulado en términos de deseo, de intento, de decisión, de lucha, de consecución o de fracaso).

El otro conjunto de existentes denominado *ambientes* corresponde a todos los lugares y elementos que conforman el marco de acción o trasfondo donde ocurren los sucesos. Pueden involucrar a su vez otras personas e incluso otros objetos y animales antropomorfizados, que también habitan la historia, pero ninguno de los cuales ha alcanzado el rango de personaje en la medida en que no realizan una acción significativa para la trama. Francesco Casetti y Federico Di Chio han propuesto tres criterios que facilitan la diferenciación entre los existentes-ambientes y los existentes-personajes: el *criterio anagráfico*, el *criterio de focalización* y el *criterio de relevancia*.<sup>11</sup> Estos criterios resultan relevantes no sólo desde el punto de vista de la análisis de películas, para detectar qué tanto se promueve o no la configuración de personajes dotando al texto de una mayor o menor dimensión narrativa, sino también desde el punto de vista de la realización en términos de las decisiones que puedo tomar para dotar a mi discurso de una forma de relato.

El criterio *anagráfico* se refiere a la importancia de dotar a un sujeto-potencial-personaje de una identidad claramente definida a partir de un nombre. Roland Barthes incluso sostiene que el

---

<sup>9</sup> Francesco Casetti & Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 134.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 156-158.

personajes sólo na ce c uando un conjunto de s emas ( unidades m ínimas de si gnificación) atraviesan varias veces un nombre propio.<sup>12</sup>

El segundo criterio es el de *focalización*, y se refiere a la atención privilegiada que da el discurso a ciertos elementos a costa de otros. Debido a que la progresión narrativa descansa en los sucesos cometidos o padecidos por los personajes, el foco de atención se reserva la mayor parte del tiempo a ellos así como a ciertos elementos del ambiente que utilicen para sus fines. En el caso del cine es elocuente el uso de los primeros planos para separar y destacar a un individuo de entre varios. Así mismo, en planos más abiertos, el estudio de la composición nos permite establecer cuáles elementos se destacan y cuáles tienen una presencia más discreta, por medio de principios como el de fondo y figura, el uso de contrastes, puntos de iluminación, líneas de tensión, puntos de interés y profundidad de campo. Una mayor permanencia a cuadro en una escena o una aparición recurrente en la mayoría de las escenas dentro de una película puede ser otro indicador inconfundible de este énfasis que otorga el discurso a un elemento en perjuicio de otros.

Finalmente, el criterio de *relevancia* se refiere a la nivel de importancia que tiene dicho elemento en relación con la historia. Cuánto mayor peso de la misma recaiga sobre el existente, mayor de finición tendrá como personaje y la articulación del relato dependerá de él en un mayor grado. Esto lleva incluso a concluir que la gran diferencia desde un punto de vista de la narración entre los tipos de existentes es que mientras que los ambientes pueden suprimirse o modificarse radicalmente, los personajes no pueden suprimirse en la medida en que sin personajes no hay relato, y no pueden modificarse pues se pone en riesgo la propia lógica de articulación de la trama vinculada a sus motivaciones. Una segunda consideración relacionada con este criterio es que permite clasificar a los personajes según su grado de relevancia dentro de la historia como protagonistas o secundarios. La decisión de dotar del papel principal a uno en lugar de otro en el caso del documental pone en juego no sólo cuestiones de posicionamiento moral o político, sino también las propias posibilidades de llevar el peso de la narración y hacer que verdaderamente funcione como eje articulador del discurso como relato.

El segundo componente constitutivo de una historia son los *sucesos*, que comprende todo el conjunto de eventos ocurridos que se dividen a su vez en *acciones* y *acontecimientos*. La diferencia radica en que las acciones son directamente provocadas o cometidas por un personaje, mientras que los acontecimientos son ocasionados por un incidente pasajero originado en el ambiente sea por causa natural (una tormenta, un incendio) o por algún aspecto social (una revolución, unas elecciones), pero que también afectan directamente a uno o varios personajes. Usualmente el predominio de acciones tiene un mayor potencial para dotar a un texto de dimensión narrativa en la medida en que demanda la participación de personajes activos cuyas decisiones e iniciativas van forjando el recorrido del relato. A hora bien, todo suceso independientemente de su origen en el ambiente o en otro personaje, cambia necesariamente una situación original lo cual nos lleva a hablar del tercer componente constitutivo de la historia, las **transformaciones**, entendidas como

---

<sup>12</sup> Luisa Puig, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, México, Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1978, 1ra edición, p. 65.

“serie de rupturas con respecto a un estado precedente”.<sup>13</sup> Es a partir de cómo se yuxtaponen una serie de transformaciones que el relato va cobrando forma, sin embargo la manera en que esas transformaciones se vinculan entre sí y llevan de un punto inicial a uno final es lo que define la naturaleza narrativa de un discurso. En ese sentido, si bien, es verdad que sin personajes, sucesos y transformaciones no hay relato, no es cierto que basta localizar un conjunto de personajes, sucesos y transformaciones dentro de un discurso para poder considerarlo narrativo. El cuarto ingrediente necesario será una disposición particular de los correspondientes componentes constitutivos dentro de ejes o coordenadas de una trama sin cuya lógica causal, motivacional y jerárquica una narración “es lógicamente imposible”.<sup>14</sup>

Dentro de la trama, los acontecimientos y las acciones no se suceden de acuerdo a principios azarosos, sino que establecen lazos de dependencia dentro de una estructura general que las unifica. Si mi primer enunciado dice Tomás disparó, y el segundo enunciado dice Guillermo murió, lo que tengo es un amera enunciación de posibles personajes, sucesos y transformaciones sin que se establezca explícitamente una vinculación necesaria entre ellos.<sup>15</sup> Esa lista de sujetos (personajes) verbos (sucesos-transformaciones) podría crecer indefinida y caóticamente en apariencia (su lógica de construcción discursiva sería otra) si no se relacionan en términos de **causalidad**, como al expresar en cambio que Tomás disparó una bala que arrebató la vida a Guillermo. Cuando se exponen los enunciados según un principio de causa-efecto, de repente cada enunciado aparece asociado a otro por medio de un vínculo de necesidad, y ante la pregunta de por qué pasó este suceso, siempre habrá un suceso anterior que lo explique (lo provoque), hasta llegar a un equilibrio inicial que corresponde al origen de la historia.

Por otro lado, para comprender la lógica **motivacional** de la trama es necesario recordar el esquema actancial de Greimas, qui explica que absolutamente en todos los relatos podemos encontrar los siguientes actantes: un sujeto (héroe), un objeto (que desea el sujeto), un ayudante, un oponente, un donante o destinador (ofrece el objeto de la búsqueda), un destinatario (recibe el objeto, puede ser el propio sujeto de la historia).<sup>16</sup> Según esta propuesta en cualquier historia conocida se narra la travesía de un sujeto-protagonista por alcanzar un objeto de deseo (muchas veces definido en función de una privación que ha padecido al principio) y cómo en su recorrido se topa con obstáculos y personajes (con sus respectivos objetos de deseo) que constituyen una amenaza para sus fines, así como con el apoyo de quienes deciden ayudarlo en esa empresa. De tal modo, descubrir a una persona muerta por herida de bala nos lleva a buscar no sólo su causa directa, un disparo, sino sobre todo los motivos que orillaron a alguien a ejecutar ese disparo. En ese sentido, la importancia narrativa del evento no depende de su naturaleza más o menos trágica (la muerte de un ser humano), o de lo impactante de la acción y sus consecuencias en términos de qué tanto puede

---

<sup>13</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *op. cit.*, p. 155.

<sup>14</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, pp. 48-51.

<sup>15</sup> El ejemplo que pone Chatman recuperando a Foster es el de “El rey se murió y luego la reina se murió”. Este enunciado constituye una mera crónica, sin embargo el enunciado “El rey se murió y luego la reina se murió de pena” es una “trama”, explica el autor, porque añade causalidad. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 48.

<sup>16</sup> Sobre el esquema actancial de Greimas véase Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 23 y Francesco Casetti & Federico Di Chio, *op. cit.*, pp. 164-168.

transformar la situación inicial un suceso determinado, sino sobre todo de qué manera acerca o no al protagonista de l relato a l a c onsecución de s u obj eto de de seo. P odemos s intetizar ha sta a quí señalando que las t ransformaciones de un relato obe decen a un p rincipio de c ausalidad e n t anto articulados, el uno como consecuencia directa de otro anterior, pero además el significado narrativo de esas transformaciones se define en términos de cómo afectan o benefician a un protagonista en función de cómo lo alejan o acercan de su meta. De tal modo, se puede entender cualquier relato como el c onjunto de t ransformaciones pa dicias de m anera po sitiva o ne gativa por un pe rsonaje para pasar de un e stado inicial, a un e stado final donde el haber o no l ogrado el objetivo define el tipo de trama ante el cual nos encontramos.<sup>17</sup>

Finalmente, en función de los criterios de causalidad y motivación pueden clasificarse todos los sucesos de una historia en función de un p rincipio de **jerarquía** que diferencia entre núcleos y satélites. Los sucesos de mayor importancia son los que forman parte de la cadena o armazón de la historia, y se denominan *núcleos*<sup>18</sup>, por estar unidos entre sí mediante un lazo cronológico y lógico de i nterdependencia e i mplicación re cíproca, por s er a la vez consecutivos y c onsecuentes (por e l principio de m otivación y c ausalidad) de t al modo que B s ucede *como consecuencia* de A. E n cambio hay otros sucesos que sirven como complemento, y por tanto tienen menor importancia para la trama denominados *satélites*, que se unen a los núcleos sólo por un lazo cronológico, y una implicación simple donde B sucede (simplemente) *después* de A. De manera similar a lo que ocurre entre personajes y ambientes, en este caso mientras los satélites pueden ser omitidos sin afectar la estructura na rrativa de l t exto, l os nú cleos no p ue den a lterarse por s er ne cesarios a l a progresión desde un pu nto de vi sta lógico, puesto que no pu edes s uprimir e l primer e vento (A) sin poner e n riesgo la articulación y comprensión del posterior evento que es su consecuencia (B).

Una v ez s entadas es tas bases podemos c onsiderar que e n e fecto e n l os d ocumentales s e narran historias y muchos ejemplos vendrán a nuestra mente donde encontremos personajes, sucesos y una serie de transformaciones articuladas según el principio de causa-efecto y en función de las motivaciones de un pe rsonaje. A hora bi en, l os doc umentales, i ndependientemente de s u mayor o menor voc ación i nformativa t ienden a s er p roductos a udiovisuales c on una e xtensión considerablemente larga. E sto ha ce di fícil que un doc umental no i ncluya e n s u re presentación audiovisual a lguna hi storia de pe rsonajes por m uy discreta y pe queña q ue s ea.<sup>19</sup> Sin e mbargo, Bordwell & Thompson p onen de re lieve c ómo l o a nterior no basta pa ra c onsiderarlo “narrativo” toda vez que el principio organizativo dominante del discurso sea de otra naturaleza.<sup>20</sup> Por ejemplo

---

<sup>17</sup> Esto puede dar lugar a ciertas tipologías de tramas. Aristóteles propone por ejemplo distinciones entre la trama fatal o trágica (la tragedia) frente a la trama afortunada o cómica (la comedia). Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 89.

<sup>18</sup> Esta distinción entre núcleos y satélites la recupera Seymour Chatman de Roland Barthes, quien originalmente utiliza los términos *núcleos* (también los llama funciones cardinales) y *catálisis*. Vid Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 14-17, y Seymour Chatman, *op. cit.*, pp. 56-58.

<sup>19</sup> En un apartado posterior sin embargo se comentarán algunos ejemplos donde prácticamente la narración es nula al abordar la *modalidad poética* de representación documental.

<sup>20</sup> Mientras que e l n arrativo parece ser el p rincipio de e rganización di scursiva dominante e n l a ficción, e n e l documental sin embargo encontramos otras posibilidades, dentro de las cuáles Bordwell y Thompson destacan la “forma” categórica y l a r etórica, p ero t ambién otras menos recurrentes co mo l a a sociativa, l a a bstracta o l a d e mosaico como veremos en el siguiente apartado.

el documental *Olympia* (Leni Riefensthal, 1938) que retrata los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, introduce “narrativas a pequeña escala” en algunas secuencias, como en la que se da seguimiento al atleta Glen Morris a lo largo de la prueba del decatlón. Aquí tenemos una pequeña historia, pues cuenta con un personaje con un claro objeto de deseo, un ambiente, una acción y una transformación (el antes y después de ganar la prueba olímpica). Sin embargo, los autores explican que esta narración está ubicada en un segmento puntual de un discurso organizado de manera global según un principio no narrativo, sino categórico, que consiste justamente en la presentación o abordaje de un tema global a partir de una serie de categorías o subtemas que le son pertinentes (atletismo, natación, fútbol, etc.).<sup>21</sup>

En otros documentos de acuerdo con Bordwell y Thompson en lugar de un principio narrativo o categórico el principio organizativo del discurso en una escala global puede ser retórico, en el cual puede ubicarse un argumento persuasivo que se dirige de manera explícita al espectador para “llevarlo hacia una nueva convicción intelectual, hacia una nueva actitud emocional o hacia la acción.”<sup>22</sup> El caso que comentan en esta ocasión los autores es *The River* (Pare Lorentz, 1937), película por medio de la cual se buscaba sensibilizar a la población en torno a un problema específico, para promover las políticas de Roosevelt en una época en que Estados Unidos se intentaba recuperar de la Gran Depresión. Aquí pronto encontramos que también el principio retórico de construcción discursiva puede echar mano de una cierta dimensión narrativa para respaldar algún punto de su elaboración a favor o en contra de un asunto dado, pues el planteamiento gira en torno a un evento de inundación como conflicto principal que afecta un estado inicial donde la gente disfrutaba de las bondades del río, y la solución que propone el gobierno, constituye un final feliz hipotético, representado por medio de las imágenes de la gente que ha adoptado el proyecto y se beneficia de sus resultados.

Esto nos lleva a señalar que si bien es posible encontrar documentales no narrativos cuando introduzcan pequeñas historias sin usarlas como eje articulador de todo el discurso, también es posible encontrar documentales donde se encuentra un hilo conductor de tipo narrativo, aunque subordinado a un principio de construcción de diferente índole. En estos casos tal vez resulta pertinente complementar la aproximación con consideraciones relacionadas con el grado de narratividad de un texto audiovisual. Francesco Casetti y Federico Di Chio proponen que evaluar los elementos constitutivos de un relato permite establecer no sólo si efectivamente estamos ante un discurso narrativo, sino también señalar si se trata de una *narración fuerte*, una *narración débil* o de una *antinarración*.<sup>23</sup>

En un **régimen de narración fuerte** todos los elementos están muy entrelazados e incluso su aparición en el discurso se justifica en parte o por completo por lo que aportan al desarrollo de los sucesos y transformaciones del relato, al punto que incluso los ambientes tienen la función de englobar la acción y estimularla. Los personajes tienen valores específicos y bien definidos que forman esquemas axiológicos fundados en fuertes oposiciones maniqueas (policía / criminal, blanco

---

<sup>21</sup> Véase David Bordwell & Kristin Thompson, *op. cit.*, pp. 114-128.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>23</sup> Francesco Casetti & Federico Di Chio, *op. cit.*, pp. 182-192.

/ negro, bueno / malo). El inicio puede caracterizarse por un momento de ruptura o alteración de un equilibrio inicial o la amenaza del mismo. En ese sentido, el objeto de deseo del protagonista usualmente se encamina a la reparación de la falta que permita restaurar la situación inicial o reintegrar los objetos perdidos. La oposición es el fundamento que da cabida a un conflicto principal que motiva una serie de confrontaciones a lo largo del relato, y el clímax está dado por el encuentro definitivo entre los dos extremos opuestos. La transformación fundamental que sufre el héroe a lo largo de la historia consiste en ganar competencia y preparación para enfrentar el encuentro resolutivo. El desenlace cuando resulta afortunado por el principio de restauración de ese orden primero, podrá estar asociado al retorno del personaje al lugar que abandonó o a su instalación en un lugar contemplado ya como propio (*saturación*). En otras ocasiones el desenlace en lugar de apuntar a la *saturación*, llevará a una *inversión* en donde en lugar de alcanzarse la meta trazada, se obtendrá su opuesto, que constituye la negación de lo que se anticipaba (sorpresa) y /o el desenlace desafortunado de un trastorno (como en la tragedia). En esta narración el arcamente existe en un predominio de núcleos que conforman el eje de la trama, ante el cual se subordinan los eventuales satélites. La forma más pura de narración fue rta, correspondería a las películas de cine clásico hollywoodense, donde personajes principales y un eje sólidamente articulado de acciones, constituyen la esencia de la historia.

En el **régimen de narración débil** las situaciones se entrelazan de modo incompleto y provisional lo cual causa la sensación de que la historia por momentos no avanza. Los ambientes parecen más evasivos y ya no engloban ni estimulan acciones, así como hay elementos que no parecen justificar su presencia en un sentido estrictamente narrativo. Las axiologías maniqueas, ceden su lugar a una cierta complejidad de caracteres, donde se relativizan los valores absolutos de bueno y malo, héroe y villano. La coexistencia de distintos puntos de vista mina la identificación con un único protagonista en torno al cual todos los sucesos puedan interpretarse como positivos o negativos. En otras ocasiones que sí hay una focalización clara sobre uno de los personajes, este tiende a resultar enigmático y pierde consistencia en términos de motivación y desplazamiento hacia un único objetivo. Las dudas y los miedos son e tapas que serán superadas conforme el protagonista adquiera ciertos conocimientos y habilidades en un proceso de transformación que le permitiría afrontar una prueba mayor más adelante, sino que constituye la modalidad constitutiva de su comportamiento. La relación entre el inicio y final de la historia se caracteriza como *sustitución* donde el estadio de llegada parece no tener relación alguna con el de partida pues no hay ni evolución predecible ni trastorno sino una variación total de la situación en juego. Otras veces se tiende a una no resolución porque la situación de partida no encuentra su contraparte en un estadio de llegada completo sino sugiere un final indeterminado o con múltiples interpretaciones, y a veces no hay siquiera soluciones a los enigmas planteados. Finalmente y a no que da tan claro cuáles sucesos constituyen los núcleos y cuáles los satélites, en la medida en que permanece la relación cronológica, pero empieza a ceder la lógica (los sucesos son consecutivos pero ya no consecuentes). Algunas películas de la Nueva Ola Francesa son un ejemplo de narración débil, con personajes titubeantes, e inmersos en situaciones cotidianas, donde sí suceden cosas, pero estas suelen tener repercusiones limitadas o insignificante con respecto a acciones posteriores, es decir que muchas de

ellas no están subordinadas a un eje de acción principal (los núcleos en la trama), sino tal vez forman en sí mismas pequeños ejes que funcionan de manera autosuficiente.

Finalmente, la **antinarración** es el régimen que lleva hasta sus últimas consecuencias la crisis del modelo fuerte e incluso se coloca al borde de lo que aún puede considerarse narrativo. En este régimen las situaciones ya no responden a una organicidad, y más bien domina la fragmentación y la dispersión. Los personajes se relacionan con el ambiente y entre sí con nexos muy débiles, y se intercambian los roles de principales por secundarios de manera indistinta debido a que los criterios de focalización y relevancia no son consistentes. Suele darse la sensación de una saturación indiscriminada de existentes (un predominio de los personajes en lugar del tradicional predominio de las acciones). No existe ya rastro alguno de una axiología ni siquiera de forma relativizada como en el caso de la narración débil. Por otro lado, la causalidad de las acciones es sustituida por yuxtaposiciones casuales donde abundan los tiempos muertos y dispersos y la narrativa se vuelve desarticulada. Suele aparecer una forma particular de inacción: el paseo, el andar sin rumbo y sin meta, y las acciones concretas difícilmente acontecen, todo lo cual es resultado de una ausencia definida de un objeto de deseo que movilice a los personajes hacia un punto determinado. Vemos que en este tipo de narración, lo propiamente narrativo cede terreno a lo contemplativo o a enunciados más bien descriptivos. La sensación que podían dar ciertos sucesos de ser necesarios y suficientes se pierde en la medida en que aparentemente cualquier opción es válida, pues todos los sucesos relativizan su importancia. Este régimen de antinarración se corresponde con lo que Seymour Chatman denomina tramas de revelación moderna debido a que “no se trata de resolver (feliz o trágicamente) sucesos, sino de revelar un estado de cosas”<sup>24</sup>, ahí donde los *enunciados de proceso* que refieren a sucesos y transformaciones (alguien hizo algo o algo sucedió) ceden ante los *enunciados de inacción* que sirven simplemente para referir una mera presencia en la historia. En este tipo de discursos predominaría un *estancamiento* caracterizado por una absoluta no variación entre el punto de partida y el punto de llegada, a diferencia de la narración fuerte donde el héroe o sujeto ya ha sido profundamente transformado a lo largo de su recorrido. El cine contemporáneo presenta algunos casos de antinarración e indirectores como Wim Wenders. En varias de sus películas aparece en primer término el personaje y lo que este pueda pensar sobre los sucesos o personajes y ambientes con que se relaciona, mientras la trama se vuelve dispersa y cualquier opción parece válida (ausencia de núcleos y predominio de satélites). En su película *Historia de Lisboa* (1994) por ejemplo, encontramos un personaje que al final vaga sin rumbo fijo y sin meta, mientras reflexiona sobre el asunto mismo de realizar una película.

Nos parece pertinente finalmente complementar esta propuesta con lo que Peter Wollen ha denominado “estrategias de *contra-cinema*” que él ha reconocido en el cine de Jean Luc Godard. El planteamiento de fondo es que en el cine ortodoxo existen “siete virtudes cardinales” que deben observarse, todas las cuales son transgredidas por el cine moderno y sus respectivos “pecados capitales”. Esta ruptura, como bien lo observa Nichols, no sólo constituye una ruptura con una tradición realista hegemónica anterior, sino también con un canon de narración (lo que Casetti y Di Chio denominarían la *narración fuerte*). Por ese motivo, Nichols las recupera en su reflexión sobre

---

<sup>24</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, pp. 33 y 50.

la manera en que la representación del cuerpo se desplaza hacia el polo negativo del dominio narrativo, y las denomina “estrategias de *contranarrativa*” toda vez que son una serie de operaciones por medio de las cuales un texto dado tiende a minar su propio potencial para adquirir forma de relato. La lista de los siete "pecados capitales" cometidos por Godard y otros cineastas modernos son los siguientes:<sup>25</sup>

*Intransitividad narrativa*: Las construcciones episódicas y digresiones (interrupciones narrativas) llegan a minar la historia en un nivel elemental hasta que no queda ninguna secuencia reconocible, y en su lugar queda algo más parecido a una serie de flashes intermitentes. Wollen pone como ejemplo la película *Vent d'Est* de Godard, en la cual de acuerdo con el autor, y en esto recuerda a Bordwell, dominaría un principio de construcción retórico más que narrativo.<sup>26</sup>

*Alejamiento (extrañamiento)*: Se busca minar la identificación del espectador con un personaje en particular o bien intentar contra la suspensión de incredulidad, por medio de distintos mecanismos entre los cuales se encuentra: desincronización de la voz de la persona que la emite, introducción de personas reales en la ficción, interpelación directamente al público por parte de los personajes, incorporación de personajes múltiples o divididos, uso de la misma voz para distintos personajes o de distintas voces para el mismo personaje. Con todo ello se atenta directamente contra el aspecto motivacional del relato en la medida en que los personajes se vuelven incoherentes, llenos de fisuras, incompletos, múltiples y hasta críticos de sí mismos.

*Explicitación (reflexividad)*: Consiste en hacer visibles y poner en evidencia los mecanismos de construcción del propio texto, introduciendo al cine como tema dentro de la película y su narrativa (por ejemplo mostrando una cámara a cuadro y luego montando en seguida los materiales que filma), o subrayando el ruido de la propia imagen para destacar su naturaleza de celuloide.

*Diégesis múltiple*: En lugar de la construcción de mundos homogéneos y unitarios se propone la construcción de mundos heterogéneos que correspondan a distintos contextos y códigos, como en el caso de personajes que hablan en diversos idiomas y requieren de un intérprete para comunicarse (lo cual además constituye una digresión), o en el caso en que personajes de distintas épocas y ficciones son intercalados en un mismo espacio y tiempo como si distintos mundos se entremezclaran con el fin de explorar áreas de confusión.

*Apertura*: La citación y otras formas de intertextualidad pueden servir para establecer lecturas simultáneas que orientan al espectador a encontrar significados que los arrojan fuera de ese texto, o puede ser un síntoma de eclecticismo estilístico en lugar de afectar al significado. Llevar estos dos principios a sus últimas consecuencias puede por un lado hacer de la interpretación de la película (y su historia) una operación obscura y difícil si no se cuenta con los referentes necesarios para reconocer las alusiones en los momentos clave, o incluso puede llevar a una recontextualización discursiva que más que ponerse al servicio de una historia busca confrontar a autores, corrientes y estilos por su forma, olvidándose del contenido.

---

<sup>25</sup> Véase Peter Wollen, “Godard and counter cinema: *Vent d'est*” en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume. II*, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 500-509 y Bill Nichols, *op. cit.*, pp. 318-321.

<sup>26</sup> Peter Wollen, *op. cit.*, p. 502.



*Desavenencia:* Se procura efectuar un ataque a un cine de entretenimiento que, como parte una sociedad de consumo, tiende a ser concebido como una droga que adormece y apacigua por medio de sueños placenteros, de tal modo que se intenta, en lugar de satisfacer y complacer al espectador, provocarlo y truncar sus expectativas (ya por medio de frustraciones narrativas) en aras de lograr cambiar su actitud pasiva.

*Principio de realidad:* El séptimo pecado abordado por Wollen ya no es comentado por Nichols toda vez que refiere a la tendencia en que los filmes de ficción incorporan prácticas y cuestionamientos que provienen de la realización de la no ficción, que ponen sobre la mesa discusiones relacionadas con la verdad, la realidad, la representación, el engaño y la ilusión. El poner en colisión lo documental con lo ficcional apunta a minar la dimensión narrativa sobre varias vías simultáneamente y es que al contaminarse la ficción “con su opuesto” ocurre una intransitividad narrativa (se suspende la narración para introducir un elemento procedente de la no ficción), un alejamiento y explicitación (se saca al espectador de la narración para mostrarle su naturaleza de ficción y simulacro), una diégesis múltiple (un mundo imaginario y un mundo histórico), una apertura (tradición ficcional vs tradición no ficcional como intertexto), y una desavenencia (transgrede las expectativas de un espectador que espera sumergirse sin problema en un mundo ilusorio).

Todos estos conceptos constituyen indicadores específicos muy valiosos que complementan las características mencionadas con anterioridad y permiten junto con ellas establecer y detectar aspectos de antinarración dentro de un texto dado. Pero también son parte de lo que puede constituir una larga guía sobre lo que debe evitarse so pena de poner en riesgo la dimensión narrativa de nuestra propia película. Esto resulta algo notable para nuestra investigación dado que en el proyecto de realización se pretende configurar un documental como relato lo más sólidamente posible. Sin embargo en el siguiente apartado descubriremos hasta qué punto el documental se puede encontrar en desventaja con relación a la ficción en términos de lo que puede manipular o no el realizador para forjar una historia que atraviese todo su texto. Para ello resulta necesario incursionar en una discusión contemporánea sobre lo que debe entenderse como no ficción. Esto permitirá más adelante profundizar concretamente sobre las posibilidades narrativas que ofrece cada modalidad de representación documental en lo particular.

## **1.2 Definiendo el ámbito y alcance del documental**

Si bien existen diferentes elementos que llegan a ser contemplados para definir lo que se considera como documental, muchos de estos elementos a veces se desprenden de expectativas concretas que tal vez se relacionan con alguna modalidad específica de documental (por ejemplo la modalidad *expositiva* como se verá más adelante). Resulta por tanto pertinente cuestionarse qué es aquello que comparten los documentales de las diversas modalidades y si acaso lo definitorio del género documental es lo que diferencia a todas ellas justamente del cine de ficción. ¿En qué grado este principio, de ser nuestro punto de partida, puede limitar las posibilidades del documentalista para "narrar" una historia?

Sobre las diferencias entre lo documental y lo ficcional, encontramos algunos postulados del teórico Bill Nichols, en el sentido de que la ficción sería una representación de un mundo imaginario, mientras que el documental es la representación del mundo histórico. Más allá de la ambigüedad que pudiera existir en torno a esta afirmación, encontramos pistas convincentes en el comentario que hace el propio Nichols sobre ciertos documentales. Al comentar la película *The Battle of San Pietro* señala que la voz irónica y el montaje resultan aceptables en tanto que “no hacen nada por violar el supuesto de que las **propias imágenes representan** lo que cualquier testigo de estos acontecimientos históricos podría haber observado: la iglesia no fue destruida ni los hombres fueron asesinados o **posaron para ser filmados.**” Más adelante señala: “A pesar de que los comentarios sobre **las imágenes** específicas son a todas luces producto de una lógica documental y de una economía textual, **éstas no son el producto de una puesta en escena como casi con toda seguridad lo serían en una película de ficción.**” Y un par de líneas más tarde expresa: “Detener la acción para realinear la cámara transforma la historia en **puesta en escena**; se convierte en un indicio de que hemos cruzado al terreno de la **ficción narrativa.**”<sup>27</sup> De estas aseveraciones se concluye que un elemento definitivo en esta distinción sería la puesta en escena, y si toda recreación es una puesta en escena, entonces toda recreación es efectivamente un recurso ficcional. David Bordwell y Kristin Thompson de algún modo se basan en el mismo criterio cuando ubican la distinción entre documental y ficción a partir del grado de control del realizador sobre lo profilmico, al señalar que “en el cine documental lo normal es que el director controle sólo ciertas variables durante la preparación, el rodaje y el montaje. Algunas variables (por ejemplo, guión, ensayo) pueden omitirse; mientras que otras (**escenario, iluminación, comportamiento del elenco**) **se realizan aunque sin su control.** [...] El cine de ficción, por otro lado, se caracteriza por un excesivo control...”<sup>28</sup> Como veremos más adelante, “escenario, iluminación y elenco” son variables de la **puesta en escena** y por tanto son elementos sobre los cuales no podrá tener control total el realizador so pretexto de provocar las sospechas de “inautenticidad” documental por parte de los espectadores.

Esta distinción basada en la puesta en escena, por muy simplista que suene y por muy poco formulada que aparezca en los libros de teoría sobre documental, sin embargo es compartida en lo general por el público y realizadores modernos.<sup>29</sup> Armando Lazo en el marco de una publicación dedicada al documental establecía lo siguiente: “...en el documental el cineasta **no ordena ni controla la puesta en escena como en la ficción** (aunque ordena y controla en cierta medida, la

<sup>27</sup> Bill Nichols, *op. cit.*, p. 59 y 61.

<sup>28</sup> David Bordwell & Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2004, 6ta edición, p. 33.

<sup>29</sup> En el texto de Meram Barsam se puede encontrar que “El documental se filma en el escenario real, con los protagonistas verdaderos y sin **escenografías, vestuario, diálogos escritos** o efectos especiales de sonido.” En cambio, en el texto de Francois Niny se ubica lo siguiente: “A diferencia de la **puesta en escena en el cine de ficción**, el cine documental se presenta como un testigo ocular objetivo.” Véase Richard Meram Barsam, “Definición de películas de no-ficción” en Edmonds, Robert; *et al.*, *Principios de cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1990, 2da edición, p. 87; Francois Niny, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM-CUEC, 2009, p. 31.

puesta e n p lanos, l o e específicamente fí lmico, e l pu nto de vista, l a m irada)...”.<sup>30</sup> También es interesante re cordar que uno de los documentales más aclamados por el público y la crítica de finales de los ochenta, *The Thin Blue Line* de Errol Morris, no fue ni siquiera nominado al Oscar como mejor documental. Y es que no obstante la influencia que tuvo incluso para modificar el veredicto en torno a los dos sujetos implicados en el asesinato que se comenta en la película, utilizó demasiadas recreaciones para los criterios del jurado. Este uso recurrente de las recreaciones le ha valido a Errol Morris un largo veto de las nominaciones de distintos certámenes del género particularmente en Hollywood, al punto que cuando finalmente ganó el Oscar a mejor documental por *The Fog of War* en 2003, al recibir el premio en su discurso señaló en tono burlón “Me gustaría agradecer a la Academia por finalmente reconocer mis películas...creí que eso nunca ocurriría.”<sup>31</sup> Por su parte la Asociación de Directores de Noticias para Radio y Televisión de Estados Unidos (RTNDA por sus siglas en inglés) pasó una resolución en 1989 estableciendo que todos los programas “basados en la realidad” (*reality-based*), deberían evitar **engañar** al público presentando como noticias espontáneas material que fuera producto de una **puesta en escena o ensayos**. Se aconsejaba en todo momento que cualquier simulación o recreación de berías ser explícitamente anunciada como tal.<sup>32</sup> Parecía que los textos documentales sí podían estar autorizados a usar recreaciones y otro tipo de registros ficcionales pero debía quedar también claro para el espectador, el **estatus distinto de esas imágenes**. Además uno debía esperar el predominio a lo largo de su discurso, de las “evidencias” constituidas por registros documentales. Por lo anterior expuesto es que en los casos donde todo el material se compone de registros ficcionales se considera que estamos ante ficciones basadas en hechos reales o ante discursos de hibridación conocidos como *docudramas*, donde la puesta en escena y la dramatización se pone al servicio del objetivo de informar sobre eventos del mundo histórico. Para Michael Rabiger el gran logro de la película canónica de este género, *Cathy Come Home* (Ken Loach, 1966) provenía de “su extraordinaria **puesta en escena y sus interpretaciones**”.<sup>33</sup>

Es importante señalar que esta distinción entre documental o ficcional, no han permanecido inmóviles a lo largo de la historia. Plantinga hace notar cuán paradójico es que si Robert Flaherty, a quien se le considera uno de los grandes pioneros del cine documental y uno de los padres fundadores del género junto a Dziga Vertov o John Grierson, continuara haciendo películas hoy en día, sus obras ya no se etiquetarían como documentales sino docudramas por la cantidad que tiene de recreaciones y puestas en escena para la cámara.<sup>34</sup> Cuando Plantinga recuerda a algunos de los métodos de trabajo empleados por Flaherty de repente uno como espectador moderno puede sentirse profundamente defraudado. Refiere que en *Nanook el esquimal* vemos a los inuit cazar las morsas con arpones cuando en realidad esta práctica la habían abandonado desde que los blancos trajeron

<sup>30</sup> Armando Lazo, “Objetividad y subjetividad en el documental”, *Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Serie: Cuaderno de estudios cinematográficos, 2006, 1ra edición, p. 71.

<sup>31</sup> Citado en James McEnteer, *Shooting the Truth: The Rise of American Political Documentaries*, Westport, Praeger Publishers, 2006, p. 104.

<sup>32</sup> Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Grand Rapids, Chapbook Press, 2010, p. 69.

<sup>33</sup> Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, Barcelona, Ediciones Omega, 2007, p. 112.

<sup>34</sup> Carl R. Plantinga, *op. cit.*, p. 35.

los rifles varias décadas atrás.<sup>35</sup> En *Hombres de Arán* (1934) hizo una audición para ver quiénes de los integrantes de la población cumplían con el perfil que buscaba de tal modo que los personajes que conforman la familia representada en la película, no tenían en realidad una relación más allá de la herencia ancestral y geográfica. En *Louisiana Story* en los títulos iniciales aparece el nombre del protagonista (Alexander Napoleon Ulysses Latour) y de la persona que interpreta su papel (Joseph Beaudreau). Sin embargo, más que un intento por desacreditar el trabajo de Flaherty, Plantinga explica que de hecho todas estas prácticas de recreación hoy consideradas como ficcionales, en su momento eran un recurso normal de las representaciones del mundo histórico, incluidas en los documentales, pero también en los noticiarios cinematográficos de la época. Vale la pena recordar que el famoso noticiario *La marcha del tiempo* utilizó recurrentemente las recreaciones. De acuerdo con Niney, su estilo consistió en “dramatizar la noticia” por medio de extraer temas largos que se podían beneficiar de un tratamiento “**análogo al del cine de ficción**” en el cual se mezclaran tomas de noticieros fílmicos y escenas recreadas con actores, rematado todo por un “comentario narrativo de tono apocalíptico”. Estas supuestas “pruebas de lo real en la pantalla” le valieron un éxito que le permitió sobrevivir al noticiario por 16 años consecutivos (1935-1951) e incluso recibir un Oscar en 1937 por haber “revolucionado” los noticieros cinematográficos, lo cual pone en evidencia cuanto se transformaron los criterios de la academia en 50 años.<sup>36</sup>

Regresando al terreno del documental y sus paños fundadores la lista puede ser larga y escandalosa: *Los obreros saliendo de la fábrica Lumiere* (Louis Lumiere, 1905), *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), *Misère au Borinage* (Henri Storck & Joris Ivens, 1933), *Night Mail* (Harry Watt, Basil Wright, 1936). Plantinga explica que incluso la mayoría de las películas producidas bajo el tutelaje del primer gran teórico sobre documental, el escocés John Grierson, y en general la producción de documental británico en la década de los treinta y cuarenta podían utilizar actores y se componían en su mayor parte por escenas arregladas casi por completo. ¿Qué fue lo que modificó las expectativas del público, de la crítica y de la teoría sobre el documental? Con la llegada de la televisión en los cincuenta y del cine directo en los años sesenta se empezó a desacreditar el uso de la recreación como una “operación inauténtica” y apareció entonces la distinción entre ficción y documental basada en el grado de “manipulación del evento *profilmico*”.<sup>37</sup> John Ellis incluso ha propuesto una historiografía del documental en tres etapas basado en gran medida en este criterio:<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Hay muchos ejemplos comentados sobre cómo Flaherty “falsea” la realidad del mundo histórico tal como se presentaba en esa época para ser filmado, y en cambio construye un mundo imaginario basado en lo que habría sido en otra época la forma de vida de aquellos esquimales. El propio Nichols que considera la película una gran recreación (*gigantic reenactment*) refiere por ejemplo que en una escena se nos hace creer que todo ocurre dentro de un iglú cuando en realidad mandó construir un iglú de enormes dimensiones y removió la parte frontal de la construcción para que ingresara la luz suficiente que le permitiera filmar. A esto hay que agregar que para esa época los esquimales ya no vivían en iglús sino en cabañas de madera. Por otro lado, el reconocido historiador Erik Barnouw comenta que Flaherty mostraba las secuencias a sus “colaboradores” y “si esta parecía poco satisfactoria o si Flaherty deseaba otra toma desde otro ángulo o diferente distancia, la acción se repetía.” Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Bloomington. Indiana University Press, 2010, pp. 12-13, 125; Bill Nichols, *Engaging Cinema*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2010, p. 132-133; Eric Barnouw, *El documental. Historia y estilos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2005, p. 38.

<sup>36</sup> Francois Niney, *op. cit.*, p. 58.

<sup>37</sup> Carl R. Plantinga, *op. cit.*, p. 36.

<sup>38</sup> John Ellis, *Documentary: Witness and Self-revelation*, Nueva York, Routledge, 2012, pp. 8-21.

1) En esta primera etapa que abarca de 1895 a 1950 se hacía un uso extensivo de la recreación. 2) Con la llegada de la televisión y posteriormente el cine de observación, el documental ofrece al espectador la posibilidad de asistir al evento “tal como sucedió”, mostrando las imágenes y los sonidos como evidencia de los eventos retratados. Fue entonces que la reconstrucción fue proscrita y cuando volvió a finales de los ochentas en programas de televisión, tendría que señalar claramente su estatus de recreación por medio de un texto en la pantalla. 3) A partir de la década de los noventa en adelante, con la difusión de las nuevas tecnologías, la proliferación de imágenes y su manipulación digital aparece una nueva era dominada por el escepticismo del espectador ante imágenes incluso de tipo documental.

Lo que queremos subrayar con este desarrollo es por un lado que la noción de documental se ha modificado a lo largo de los cerca de 100 años que tiene el género de existencia de tal modo que no puede proponerse una definición sin ubicar mínimamente el contexto histórico en que se formula. Por otro lado se ha buscado enfatizar que la noción moderna de documental afecta de manera determinante a las posibilidades de realización que tienen los directores para hacer una representación del mundo histórico. La importancia que tiene hoy el grado de manipulación de lo profilmico se traduce en la importancia de no caer en la tentación de recurrir a la puesta en escena para obtener el registro deseado. Este punto de partida es a toda luz fundamental para una reflexión que versa sobre las posibilidades que tiene el documentalista para configurar una dimensión narrativa dentro de su texto audiovisual. En ese sentido vale la pena desmenuzar más a detalle qué es lo que implica en términos de realización prescindir de la puesta en escena para que el estatus de la representación no se desplace hacia el terreno de lo “ficcional”.

La expresión “puesta en escena” aparecería en Francia a comienzos del siglo XIX para designar la actividad de aquel encargado de dirigir sobre el escenario teatral una obra dramática (*metteur en scene*).<sup>39</sup> La mayoría de los autores que hemos revisado coinciden en que la puesta en escena se conforma por cuatro variables las cuales justamente empujan con el arte del teatro: escenario, iluminación, vestuario/caracterización e interpretación.<sup>40</sup>

1) El escenario: En una película de ficción el director puede **decidir** filmar las acciones en escenarios reales del mundo histórico tal como los ha encontrado o efectuando algunas ligeras modificaciones, puede **decidir** reconstruir un escenario existente del mundo histórico (la Casa Blanca, las pirámides de Teotihuacán, la Torre Eiffel) o puede **decidir** crear un espacio completamente nuevo. En el caso de las últimas dos posibilidades no necesariamente deben observar un tamaño natural pues incluso puede construir espacios en proporciones minúsculas para economizar recursos o lograr ciertos efectos especiales (usualmente de destrucción). Finalmente, se ofrece al realizador de ficción la posibilidad de crear completamente el escenario (o modificarlo parcialmente) a partir de los gráficos generados digitalmente por una computadora. No habrá límites a la concepción de un director más allá de los presupuestales, pues se concede que los escenarios

---

<sup>39</sup> Jacques Aumont & Michel Marie, *op. cit.* p. 181.

<sup>40</sup> Para el siguiente desarrollo se han consultado: David Bordwell & Kristin Thompson, *op. cit.*, pp. 156-192; Federico Fernández Diez, & José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999, p. 153-158; Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, 7ma edición, pp. 127-135.

asumirán las formas necesarias de acuerdo con las intencionalidades del realizador y las necesidades del propio relato. En una película documental en cambio se asume que las locaciones son reales y que han sido mínimamente modificadas, de tal modo que lucen tal y como las podríamos haber encontrado de haber asistido a aquel sitio directamente.

2) Iluminación: En una película de ficción el director puede **decidir** utilizar las fuentes naturales de iluminación que encuentra en la escena (para efectos de mayor realismo) o en cambio puede añadir fuentes de iluminación artificial que le permitan controlar a fondo la intensidad, la dirección y el color de la luz incidente. Manipular el tipo, calidad y color de la luz le permite sugerir que ciertos eventos acontecen en distintas horas del día sin importar la hora en que se realizó la filmación. Así mismo, puede controlar la cantidad, la intensidad y la disposición de las sombras proyectadas por los elementos que aparecen en la escena, lo cual muchas veces es aprovechado con fines expresivos o dramáticos. La aparición de sombras y de zonas mayor o menor iluminadas también determina la composición de la puesta en cuadro y el correspondiente efecto estético logrado. Por su parte el director de documentales en un estricto sentido tendría que trabajar con las fuentes de iluminación disponibles pues se espera que ante el desenvolvimiento natural de los acontecimientos y la obligación de efectuar un registro simultáneo a su desarrollo, se deba hacer uso de un equipo ligero que permita la movilidad suficiente para seguir la acción. En acontecimientos así se perdona que la escena aparezca un poco en penumbra en tanto que se acepta que el director no podía decidir sobre la cantidad y calidad de iluminación que en ese momento irradiaba a los personajes y sus acciones tanto en interiores como en exteriores.

3) Vestuario y caracterización: En una película de ficción el maquillaje y el vestuario como en la tradición teatral sirven para caracterizar a un personaje de una determinada manera. En tanto se asume que el sujeto a cuadro está interpretando un rol de una persona que no es (o ya no es en el caso de las recreaciones efectuadas por los propios protagonistas tiempo después), se acepta como válido que el director añada o disimule algunas arrugas para rejuvenecer o envejecer su aspecto, una nariz o un bigote postizo, un lunar y unas gafas, una peluca o un vestido del siglo pasado. Se asume que todo es parte de la **simulación** necesaria para hacer pasar a un actor social por otro a quien está representando en el espacio hipotético e imaginario de la escena frente a la cámara. En el documental en cambio se asume que el aspecto que tiene esa persona en la película es sin duda el aspecto que tiene en la vida real. Si bien el sujeto podrá optar por utilizar un poco de maquillaje para verse más joven, esta decisión no recae en última instancia en el director, quien poco puede hacer para modificar la voluntad de los sujetos sociales por presentar una fachada determinada.

4) Interpretación: En las películas de ficción se asume que todos los movimientos de los sujetos que a parecen en pantalla, así como sus intervenciones habladas responden a las exigencias explícitamente planteadas por parte del director. De hecho se asume que detrás de esas acciones representadas a cuadro hay y posiblemente numerosos ensayos o incluso múltiples tomas, de las cuales ésta (la que se incluyó en la película) es la mejor. En ocasiones en cierto que los directores de ciertas corrientes cinematográficas como el Neorrealismo Italiano o la Nueva Ola Francesa optaron por trabajar con actores no profesionales y les dieron la libertad de improvisar movimientos y diálogos para que las escenas adquirieran mayor naturalidad. Sin embargo también en estos casos el

realizador **decidió** que así fuera, siempre conservando la prerrogativa de sugerir modificaciones para grabar de nuevo ese encuentro, ese conflicto o ese comportamiento de los sujetos en escena. En cambio al director de documental **no puede decidir** sobre la interpretación que los actores sociales convocados efectúen frente a la cámara. Esta es una limitación importante pues a diferencia de las películas de ficción, acá sucederán eventos únicos e irrepetibles que no podrán volverse a filmar. El margen de acción del realizador es limitado, y si una “interpretación” no cumple con sus expectativas, por ejemplo si la respuesta resulta discursivamente muy confusa, podrá a lo mucho repetir la pregunta y esperar obtener un mejor resultado. En otras ocasiones debido a que la acción se repite numerosas veces en el mundo histórico, por ejemplo la persecución de un caribú por parte de un lobo, o la manera en que cotidianamente hace ejercicio el sujeto desde su celda en la prisión, se podrá hacer varios registros y decidir sobre la “interpretación” mejor lograda sin pasar necesariamente al terreno de la ficción donde cada una de las acciones son dirigidas de acuerdo con las necesidades de un puesta en escena pensada para ser filmada.

Vale la pena comentar algunos casos problemáticos de recursos utilizados dentro del documental que difícilmente solemos de nominar ficticiales. En primera instancia surge el cuestionamiento de dónde situar a aquellos documentales expositivos en los que aparece la figura de un presentador a cuadro. Todas las participaciones de este experto en su afán por explicar una temática son perfectamente planificadas para su registro audiovisual. No sólo su mirada y su discurso se dirige hacia la cámara sino que además sus entradas y salidas, sus desplazamientos en el espacio, su interacción con los objetos ahí presentes, obedece a un ritmo que está en sintonía a su vez con el comportamiento de la cámara que “sabe” cuándo desplazarse, cuándo acercarse, cuando simplemente esperar, y por supuesto, cuándo empezar y terminar de grabar. Asumimos que esas participaciones podrían estar sujetas a ensayos o incluso a registros distintos en varias tomas sobre las cuales pueda decidir más tarde el director del proyecto en la fase de edición. Por ello es que Bienvenido León señala que el “trabajo del presentador se asemeja al de un actor” pues es que “representa ante la cámara un papel que, en la mayor parte de los casos ha aprendido de memoria.”<sup>41</sup> La vestimenta y el maquillaje se vuelven dos variables sobre las cuáles también decide la producción, y en el caso de proyectos de amplio presupuesto, incluso varias de las escenas se graban en un escenario completamente diseñado (con un esquema profesional de iluminación incluido) para exponer alguna cuestión compleja, como las eras geológicas en los documentales de Carl Sagan. Según el criterio anteriormente expuesto, que reiteramos es el criterio que predomina en la actualidad, estos registros aislados deben considerarse ficticiales. De ser la nota dominante de todo el discurso audiovisual adquirirán el status de una ficción no narrativa con fines informativos o expositivos. En cambio de tener una presencia puntual, ubicada en segmentos concretos de un texto audiovisual donde se pueda percibir una presencia aún mayor de los registros documentales, estas imágenes se considerarán recursos aislados al servicio de una argumentación dentro de un documental.

---

<sup>41</sup> Bienvenido León, *El documental de divulgación científica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, Serie: Papeles de Comunicación, 1999, p. 154.

Por otro lado está el caso de ciertas entrevistas encontradas en las emisiones de televisión o en los documentales ya comentados de Errol Morris, ejemplos en los cuales podría señalarse que se ha dado un paso hacia el terreno de la ficción toda vez que se ponen en juego decisiones importantes que afectan a la puesta en escena. En primera instancia, la entrevista se efectúa en un estudio de televisión que ha sido decorado mínimamente para proporcionar un fondo a veces neutro o a veces expresivo, delante del cual se sitúa al sujeto. Por otro lado, se recurre a un kit de iluminación con la finalidad de evitar las modificaciones significativas que podrían generarse si se efectúa la entrevista utilizando como fuente la luz solar, sobre todo si el encuentro con el entrevistado dura varias horas. Finalmente se coloca un poco de maquillaje al sujeto no tanto para caracterizarlo de una determinada manera, sino para ocultar el brillo y el sudor que la propia iluminación empleada genera en su rostro. En este caso es cierto que lo profílmico se ha contaminado de manera sustantiva con la imaginación del realizador. Lo que se puede argumentar al respecto es que el registro sigue siendo documental en la medida en que si bien el control sobre lo filmado aumenta considerablemente con relación a otros planteamientos de registro documental, el control aún no es total (como sí lo es en la ficción si así lo decide el realizador), en la medida en que el evento más importante registrado es la “interpretación”, y esa interpretación aún sigue fuera del alcance del control de quien dirige el proyecto. Si fuera el caso en cambio de que se empieza a solicitar al entrevistado que diga una frase de una determinada manera o un discurso previamente planificado, se estará pasando ya directamente al terreno de la ficción.

Estos dos ejemplos nos hacen considerar que de los cuatro elementos que conforman la puesta en escena sigue siendo la interpretación la variable más determinante en términos de lo que distingue ficción de documental. El control del documentalista sobre la interpretación de los actores sociales siempre será limitado, lo cual significa que si bien puede manipular ciertos factores para conseguir una respuesta argumentativa o emocional de sus convocados, a final de cuentas la naturaleza de esa respuesta dependerá de ellos. Esto en definitiva constituye la pieza más determinante para comprender limitaciones a las cuales se enfrenta de manera natural el documentalista (contra su homólogo de la ficción) para configurar una dimensión narrativa en la medida en que las historias que puedan representarse a cuadro son historias de personajes, y esos personajes se desempeñan según sus propios criterios, al margen de las necesidades que pueda o no tener la película. Una excepción a esta regla la ofrece el documental performativo en la medida en que si hay una sola persona, potencial personaje en torno al cual se configure una dimensión narrativa, sobre la cual el director pueda tener control prácticamente absoluto, es sobre sí mismo. Veremos las posibilidades que ofrece el documental en primera persona y hasta donde una propuesta de transformación de legado puede aprovechar estas posibilidades para llevarlas a nuevos terrenos. Pero antes de llegar ahí, debemos explicar en qué consiste la clasificación en modalidades de representación documental y cuáles son las posibilidades que ofrecen para configurar una dimensión narrativa.



### 1.3 Modalidades de representación documental

En 1983 Nichols publica en *Film Quarterly* un artículo donde identifica cuatro diferentes “estilos de realización de documental”<sup>42</sup> que entonces denomina “estilo de tratamiento directo” (*direct address style*), “cine de observación” (*observational cinema*), “película basada en entrevistas” (*interview-based film*) y “reflexivo” (*self-reflexive*). Para el año de 1990 casi una década más tarde, Julianne Burton escribe el ensayo que lleva por nombre “Toward a History of Social Documentary in Latin America” como primer capítulo introductorio a uno de los compendios más importantes sobre teoría e historia del cine documental en América Latina. Es en este pequeño artículo, la autora recupera la clasificación en cuatro estilos documentales de Nichols y las denomina de la manera que hoy conocemos: modalidad *expositiva*, *de observación*, *interactiva* y *reflexiva*.<sup>43</sup> Desarrollada de nuevo y con mayor profundidad en el libro de Nichols *La representación de la realidad* del año siguiente, esta tipología se ha convertido en un paradigma fundamental para una aproximación al documental, no sólo desde un punto de vista teórico, sino también desde el punto de vista de la realización. Y es que estas cuatro categorías, junto a las dos que fueron posteriormente incorporadas (la *poética* y la *performativa*), alcanzan a explicar la mayor parte de la producción documental que se ha generado a lo largo de la historia, no tanto como descripciones exactas o modelos que explican al pie de la letra las películas, sino como tipos ideales hacia los cuales tienden de manera natural los documentales, a pesar de que introduzcan de repente alguna variante o de que mezclen recursos de dos o más modalidades. Para quien se aproxima por primera vez a la realización documental le abre el panorama en términos de las decisiones que puede tomar sobre el modo en que trabajará con la imagen y el sonido. En ese sentido, lo que más interesa a este trabajo de investigación es descubrir la manera en que las distintas modalidades de representación ofrecen posibilidades al realizador para configurar una dimensión narrativa al interior del texto. El propio Nichols ha considerado a la narrativa como una modalidad de una generalidad mucho mayor que con frecuencia aparece y se filtra, de diferentes formas y con menor o mayor grado de discreción en cada una de estas modalidades, sin embargo no explica cómo.<sup>44</sup> A continuación trataremos de efectuar nosotros ese desglose después de comentar los recursos característicos de cada modalidad.

#### 1) Modalidad expositiva.

Los documentales expositivos, debido a su recurrida inserción en el medio televisivo, sobre todo en el marco de las señales restringidas de canales temáticos, y a que son el tipo de películas más socorridas para fines educativos, propagandísticos o de denuncia, son la modalidad que mayor presencia ha tenido históricamente. Esto explica que se ha forjado un horizonte de expectativas en torno al género documental en buena medida moldeado por las convenciones canónicas de esta

---

<sup>42</sup> Nichols ya había desarrollado por lo menos desde 1981 una primera clasificación en dos tipos de documentales al reflexionar sobre el “tratamiento directo” de los documentales expositivos y el “tratamiento indirecto” de los de observación. Véase Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pp. 170-236.

<sup>43</sup> Julianne Burton, “Toward a History of Social Documentary in Latin America” en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990, p. 3-30.

<sup>44</sup> Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, p. 67.

modalidad. Se caracteriza por su abierta vocación informativa y la promesa implícita de que a lo largo de la proyección el espectador obtendrá información fidedigna sobre un asunto o problemática social del mundo histórico. Para dichos fines los contenidos de la película se articulan en torno a un comentario que se dirige al público para exponer una serie ordenada de premisas que llevan a una conclusión. Lo más recurrente para introducir dicho comentario es por medio de una voz en *off* que, a pesar de las variantes estilísticas (académicas, humorísticas, panfletarias), siempre se asume como una **autoridad sobre el tema**. Otra posibilidad es introducir dicho comentario por medio de textos a modo de intertítulos o bien como palabras sobrescritas en las imágenes. Los primeros documentales expositivos de la historia del cine debido a que no contaban con la banda de sonido, recurrían a los rótulos para presentar una situación, explicar el sentido de un imagen o vincular un suceso con uno posterior. Esta función expositiva de los textos, es aún utilizada en varios documentales, aunque su presencia es más atenuada pues se complementa con otros recursos expositivos como la misma voz en *off* antes mencionada. Finalmente, se presenta al realizador la posibilidad de incluir el comentario explícito por medio de un presentador a cuadro como en numerosas series para televisión donde algunos expertos incluso han alcanzado un cierto status de celebridad dentro del medio, tal es el caso de Carl Sagan (*Cosmos*, Adrian Malone, 1980) o David Attenborough (*Vida en la Tierra*, BBC, 1979). En estas series documentales, el presentador suele aparecer desde un inicio y luego alternar su presencia frente a cámara con la simple exposición de su voz en *off* mientras se muestran imágenes relacionadas con el tema. En cualquiera de los tres casos, el comentario explícito se vuelve imprescindible para la argumentación, al punto que todos los demás recursos sonoros y visuales llegan a subordinarse por completo a su desarrollo. Por ello, prevalece lo que Nichols denomina un tipo de *montaje probatorio* que busca organizar y unir las imágenes y sonidos para ponerlos al servicio de una retórica dirigida a la persuasión, a diferencia del cine de ficción, en donde el montaje busca establecer y mantener una continuidad espacial y temporal. Las entrevistas, cuando se incluyen, también sucumben a este principio, pues sirven sólo como pruebas para apoyar la argumentación que se está realizando. Finalmente, también se llegan a emplear gráficas, animaciones y demás materiales de apoyo, toda vez que sirvan para explicar cuestiones complejas y ejemplificar elocuentemente algunos momentos de la exposición vehiculada en el documental.

Una vez mencionados los recursos que emplea tradicionalmente el documental expositivo para alcanzar sus fines, vale la pena reflexionar sobre las posibilidades que ofrece esta modalidad para configurar una dimensión narrativa dentro del texto. Basta recordar que el primer documental expositivo es *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) para hacer notar que el texto escrito y las imágenes pueden ponerse al servicio de una narración muy bien articulada. Se puede incluso sospechar que la gran aportación de Flaherty no ha ya sido su vocación informativa o su talante argumentativo tanto como su pulsión por construir, no una mera representación sobre las formas de vida de los Inuit en la Bahía de Hudson, sino la historia de un esquimal y su familia, y la serie de acciones que debían realizar para sobrevivir en un medio tan hostil como el del Ártico. Antonio Weinrichter ha incluso destacado que “Lo que separa a Flaherty de los travelogues de los antiguos noticieros no es sólo su voluntad persuasiva, como dice Nichols, sino su talento narrativo.”<sup>45</sup> Los

---

<sup>45</sup> Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2005, 2da edición, p. 28.

textos ofrecen simultáneamente información sobre la historia, mientras las imágenes ofrecen no sólo pruebas, sino también escenas o capítulos de esta historia de sobrevivencia. Ahora bien, es necesario señalar que si aquí la transmisión de la historia se efectúa a partir de texto escrito y de imágenes, la mayoría de esas imágenes se obtuvieron por medio de métodos que hoy en día ya no son aceptados como una práctica auténtica del repertorio del documentalista según se vio en el apartado anterior, debido al recurso de la puesta en escena que caracteriza a la ficción.

Sin embargo, desde entonces el potencial narrativo de los documentales expositivos depende sobre todo de cómo el comentario dirigido al público por medio de texto, voz en off o presentadores, se utiliza no sólo para exponer un determinado tema, sino para narrar al mismo tiempo una historia. Otros ejemplos más contemporáneos ponen de relieve cuán importante es la voz en off para narrativizar un documental o un segmento concreto del mismo. Muchos documentales de la naturaleza convierten ciertos momentos vitales para una especie, tales como el nacimiento, la reproducción, la migración o el cortejo en historias singulares donde un protagonista intenta conseguir un objetivo muy claro y definido. Acciones y acontecimientos suelen atentar en contra de los intentos de dicho personaje, dando lugar a veces a verdaderos conflictos climáticos donde por ejemplo, deben sortear la amenaza de depredadores (lobo) o del medio ambiente (tormenta). Estos eventos cotidianos y necesarios para mantener el equilibrio al interior de los distintos ecosistemas son convertidos en relatos no sólo por operaciones de focalización de la cámara que aísla a un “individuo” de la manada otorgándole una importancia mayor sobre los otros, sino también por las intervenciones de una voz en off que suele convertirse en la vía más directa para antropomorfizarlos en aras de dotarlos de un estatuto de personaje. En ese sentido, en un documental como *La tierra* (*Earth*, Alastair Fothergill, Mark Linfield, 2007) lo que son simples crías de elefante se convierten en “bebés” que realizan “su primer viaje con la familia”. Más adelante se revela la historia de una “madre” y “su hijo”, de tal modo que de repente, lo que podría ser para cualquier espectador una mostración de un par de paquidermos caminando en un páramo desierto, gracias al anclaje que hace la palabra se convierten en personajes de un entramado narrativo en medio de una “travesía de vida o muerte en busca de agua”, donde el conflicto se recrudece toda vez que “una tormenta de arena azota los caminos” y ellos en su pausado movimiento “se separan de la manada”. El desenlace, difícil de interpretar por vía de la sola imagen, es puntualmente explicado por la voz narradora-expositora que declara “este jovencito también se perdió en la tormenta, sigue el rastro de su madre pero en dirección contraria”. Las imágenes que vemos son ordenadas en el montaje conforme al principio probatorio para respaldar lo que afirma la voz, y por tanto sirven al mismo tiempo también para transmitir informaciones con respecto a estas historias.

## 2) Modalidad de observación.

Los documentales de observación, por momentos considerados por Nichols como una reacción a los documentales expositivos, proscriben cualquier tipo de comentario o enunciación discursiva directamente dirigida al espectador, y la vocación por informar y construir una argumentación explícita en el texto cede ante el impulso por mostrar un estado de cosas sin intentar explicarlo. En realidad esta modalidad de representación se desarrolla hasta los años sesenta, una

vez que el avance tecnológico permite la producción de equipos de filmación de pequeñas dimensiones que posibilitan el registro sincrónico de imagen y sonido. Los documentalistas dentro de la corriente del *cine directo* optaron por salir a la calle para registrar el devenir de la vida bajo la premisa de intervenir y modificarla lo menos posible.<sup>46</sup> Una de las preocupaciones de directores como Richard Leacock, Frederick Wiseman y los hermanos Albert y David Maysles, era el efecto que pudiera tener en los actores sociales la presencia de la cámara, por lo que intentaban pasar desapercibidos como una “mosca en la pared”. Independientemente de que existe cierta ingenuidad en el planteamiento, esta tradición norteamericana fundó la modalidad de observación con sus características más distintivas. De tal modo, en el cine de observación además del propósito de influir lo menos posible el curso de los sucesos filmados, la premisa de dejar mínimas huellas del proceso de realización en la propia hechura del texto genera en el espectador la sensación de que no existen intermediarios y que se le sitúa en una posición privilegiada para observar directamente eventos del mundo histórico. Para lograr ese efecto predominan las tomas largas y el sonido sincronizado que puede corresponder a las voces de personas platicando (sin dirigirse nunca a la cámara) o al sonido natural de objetos, animales y ambientes en situaciones específicas. El montaje responde al mismo principio que predomina en el cine de ficción donde cada corte busca mantener la continuidad espacial y temporal de las acciones y acontecimientos representados, en lugar de hacer funcionar a las imágenes como pruebas que se ponen al servicio de una argumentación.

La pregunta que surge en este momento es evaluar las posibilidades narrativas que ofrece esta modalidad al realizador, radica en si acaso es posible configurar una dimensión narrativa bien articulada prescindiendo de una voz o un texto en pantalla que pueda explicar el significado de imágenes mostradas. La regla principal deberá ser (como también lo es en los ejemplos mencionados en documental expositivo) empezar por dar seguimiento a uno o varios actores sociales que se movilizan en pos de un objetivo claro (objeto de deseo) y que puedan servir de hilo conductor a todo el discurso desde el primero hasta el último segmento. Esto es lo que de fine en buena medida el logro de ciertos documentales de los hermanos Maysles. En *Salesman* (David Maysles, Albert Maysles y Charlotte Zwerin, 1968) por ejemplo se da seguimiento a cuatro vendedores de biblias a domicilio, donde lo que está en juego es la conservación de su fuente de trabajo toda vez que se avecina un posible recorte ante las pocas ventas que algunos consiguen. El objeto de deseo queda muy bien planteado, pero al mismo tiempo el interés puede crecer en la medida en que Paul, uno de los personajes, empuja a pasar por una mala racha lo que termina por “elevar las apuestas” conforme avanza la película y la amenaza del recorte se hace más inminente. En *Gimme Shelter* (David Maysles, Albert Maysles y Charlotte Zwerin, 1970) en cambio se da seguimiento a los integrantes de la célebre banda de rock *The Rolling Stones*. En este caso, por medio del registro de observación, el sonido sincrónico y el montaje de continuidad, nos enteramos de las intenciones de la agrupación y su manager por llevar a cabo un concierto al aire libre. Una serie de complicaciones vienen a elevar las apuestas en la medida en que todo empieza a indicar que el evento resulta muy arriesgado. La última parte del documental (y de la trama) corresponde al momento en que finalmente logran hacer la presentación (consiguen su objeto de deseo), aunque de manera muy

---

<sup>46</sup> Sobre la corriente denominada cine directo vid Erik Barnouw, *op. cit.*, pp. 208-217.

accidentada pues una serie de fricciones entre el equipo de seguridad y a algunos aficionados desencadenan el asesinato a puñaladas de un afroamericano del público. Es por ejemplos como estos que Nichols concede que en la modalidad de observación también es donde se encuentran “estructuras más próximas a las de ficción narrativa” donde se aprecia “una economía de conflicto, complicaciones y resolución basados en personajes.”<sup>47</sup>

Ahora bien. No se debe crear la falsa impresión de que basta con decidir una aproximación narrativa y saber situarse ahí donde todo sugiere que un desarrollo “dramático” puede ocurrir. Debemos recordar que a diferencia de la ficción las acciones narrativamente relevantes no suceden **para la cámara**. Esta premisa obliga a reconocer el mérito de aquellos directores de cine de observación que logran construir contundentes relatos sin falsear sus principios de no intervención. No sólo los obliga a tirar una cantidad suficiente de material que les permita discriminar más tarde en la mesa de montaje sino que los obliga a permanecer pacientemente y por temporadas largas dando seguimiento al personaje o al suceso, siempre preparados para reaccionar puntual ante las exigencias de las eventualidades que requieran ser filmadas. No sólo es necesario una capacidad de respuesta, y de improvisación para saber dónde colocar la cámara, qué ángulo utilizar, que desplazamientos efectuar en aras de tener el mejor registro, sino también en ocasiones cierta planificación cuando es posible anticiparse a lo que el personaje o personaje pueden hacer. Vale la pena considerar también el uso de más de una cámara para tener diferentes puntos de vista sobre una misma situación. La mínima planificación que permite el seguimiento a lo largo de los días de ciertos personajes y la posibilidad de contar con varios dispositivos de registro de imagen permiten en ocasiones construir verdaderos montajes de continuidad para desglosar la acción al interior de una escena, como lo hacen los Maysles en un par de ocasiones.<sup>48</sup> El principio rector para quien hace documental de observación narrativo debe ser obtener en todo momento imágenes lo suficientemente elocuentes para comunicar la información necesaria para que la historia sea comprensible. Sin embargo, a veces toda la experiencia del mundo y todas las cámaras a nuestra disposición no podrán evitar que ciertos eventos ocurran al margen del más mínimo registro. En otras ocasiones por las condiciones propias del suceso las tomas estarán movidas, perderán foco o apenas se obtendrán imágenes parciales y confusas sobre los eventos. Una de las desventajas de este tipo de documental es justo no poder recurrir a una voz capaz de recontextualizar (expositiva y narrativa) los fragmentos aislados. Hay quizá una serie de historias fundamentales que no pueden contarse víal a observación pura, y en un mundo donde existan imágenes que requieran ser explicadas el comentario y la exposición suplirán a una modalidad que encuentra en su proscripción de las voces en off sus propias limitaciones narrativas.

---

<sup>47</sup>Bill Nichols, *op. cit.*, p. 49.

<sup>48</sup> Un antecedente del uso de varias cámaras para construir un montaje de continuidad como el del cine de ficción lo encontramos en la planificación magistral que hace Leni Riefenstahl para registrar los recorridos de Hitler en *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1935).

### 3) Modalidad interactiva<sup>49</sup>

Si en el documental expositivo el realizador queda representado por la voz de autoridad que asume el comentario, y en el documental de observación el realizador busca permanecer ausente de la representación, a quién e n c ambio, e ste ha ce e xplicita s u pre sencia en l a es cena p or m edio d e intervenciones que necesariamente modifican el desarrollo de los eventos filmados. Estas intervenciones pueden ser por medio de una voz que se asume como procedente de un fuera de campo inmediato desde el cual se interpela a quienes aparecen a cuadro, o incluso pueden llegar los realizadores a colocarse frente a la cámara para convertirse en parte fundamental de lo que ahí acontece, como simple participante del intercambio verbal, o incluso en ocasiones asumiendo un rol de acusador o provocador. El rol de provocador es lo que distingue profundamente a la corriente fundadora de esta modalidad: el *cinéma vérité*. Contra las posturas de los documentalistas afiliados al cine directo en Estados Unidos, el antropólogo y cineasta Jean Rouch, asume una posición distinta sobre la supuesta influencia “nociva” de los aparatos de registro de imagen y sonido sobre la escena filmada. Rouch, a diferencia de sus pares estadounidenses, no sólo reconoce el impacto de la cámara y el camarógrafo, sino que los considera necesarios, e incluso propone que se conviertan en agentes catalizadores, para intentar con ello que la gente muestre su propia naturaleza y se revele alguna verdad interior. El documentalista dentro del estilo *vérité* funge como un participante declarado en la acción, cuyas intervenciones es tán en caminadas a precipitar una crisis, para que la realidad se manifieste más allá de máscaras y comportamientos calculados. Como señala Barnouw, el principio del *cinéma vérité* descansa en una paradoja: “la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.”<sup>50</sup> En *Crónica de un verano* (Jean Rouch & Edgar Morin, 1961), documental fundador de la corriente, prácticamente todo lo que vemos y escuchamos es ocasionado por el mismo proceso de realización de la película. Esto quiere decir, que de no haberse planeado el documental, ninguno de los sucesos que ahí se muestran hubiera ocurrido en el mundo histórico como la entrevista de Edgar Morin a Marilou, en la que ella llora frente a cámara. Este aspecto lo acerca un poco al cine de ficción, en el sentido de que ahí también, los eventos suceden sólo porque el equipo de filmación estuvo ahí. Sin embargo, la gran diferencia radica en que acá no hay control de la puesta en escena, y puede asumir dicho material un carácter revelador y verídico toda vez que las reacciones de las personas no son simulacros, no son engaños, sino respuestas verdaderas de gente concreta en situaciones concretas. El documentalista funge como aquel científico que, una vez conociendo las características de los elementos en juego, procura

---

<sup>49</sup> El mote de interactiva fue con el cual Burton bautizó lo que había sido para Nichols una “película basada en entrevistas” (*interview-based film*). Aunque Nichols recuperó el concepto de interactivo para el desarrollo de las modalidades en *La representación de la realidad*, sin embargo en posteriores obras cambiará el concepto a su vez por el de participativo. Nosotros nos ceñiremos a hablar de interactivo que es la forma en que más tradicionalmente se le conoce a esta modalidad. Véase Bill Nichols, “The Voice of documentary” en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*, London, University of California Press, 1985, p. 261; Julianne Burton, *op. cit.*, pp. 3-30; Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, p. 78-92; Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 31, 179-194, 210-211.

<sup>50</sup> Erik Barnouw, *op. cit.*, p. 223.

acomodos determinados, para desentrañar qué sucede cuando el factor “A” se pone en contacto con el “B” en la situación “X”, anticipando un resultado revelador.

Ahora bien, en qué medida estas estrategias sirven para dinamizar y constituir una dimensión narrativa dentro del propio texto. En primer lugar tenemos que considerar con Nichols que de todas las posibilidades de interacción entre documentalista y sujetos, han prevalecido las de intercambio verbal por medio de recursos como la encuesta (al efectuar la misma pregunta a muchas personas), la entrevista (al formular varias preguntas a una sola persona) o la conversación (cuando el flujo del intercambio parece no seguir un curso pre determinado tocando temas que no están claramente definidos).<sup>51</sup> En estos escenarios la principal vía para la catálisis es la propia palabra del realizador que se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla. Esto permite que, colocando estratégicamente las preguntas dentro del encuentro se pueda instigar a la persona a narrar una historia, que podrá ser una historia a la que asistió como testigo, o historias en las que fue participante. En estos casos el grado de narratividad del filme dependerá de qué tanto el discurso de los sujetos tiende a convertirse en un sólido relato donde los propios eventos de vida puedan ser articulados en términos de objetos de deseo bien definidos, resistencias, conflictos, crisis y transformación. Dependerá por tanto en gran medida del “talento” de los actores sociales como narradores, muy a pesar de la adecuada pauta que introduzca el realizador por medio de las preguntas, o de la posterior selección del material que haga durante el montaje. Una posibilidad explorada por Errol Morris es que una determinada historia sea narrada de acuerdo al punto de vista de distintos personajes involucrados en ella. Es lo que sucede en *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), película en la cual se narra un asesinato desde la perspectiva de las distintas personas que fueron testigos o participantes. En esos casos la premisa del montaje de mantener un desarrollo lógico puede llevar a fragmentar las entrevistas no tanto para ponerlas a disposición de un comentario que las emplea como pruebas (como en el expositivo), sino para hacer interactuar también a un relator con otro, complementando informaciones, o contraponiendo las versiones o posturas sobre un mismo hecho (como un asesinato en la película de Morris).

Ahora bien a la posibilidad narrativa vehiculada por la voz de los entrevistados (instigados por las preguntas del entrevistador), se añade otra posibilidad basada en el propio encuentro como situación narrativa por su propio peso. Es en estos casos que esta modalidad de interacción se lleva a sus últimas consecuencias pues recordemos con Nichols que “en tanto que la película puede tratar de la propia interacción...la lógica del texto no conduce tanto a un argumento acerca del mundo como a una declaración acerca de las propias interacciones y lo que revelan tanto sobre el realizador como sobre los actores sociales.”<sup>52</sup> Un ejemplo es el cortometraje documental *Mi amigo Fidel* (Santiago Álvarez, 1977) donde el encuentro y evento plantado en la realidad es lo que logra dotar al corto de una dimensión narrativa. El trabajo cinematográfico es elocuente al enfatizar, por medio de la colocación de la cámara sobre los rostros y manos del entrevistado, la respuesta emocional que se buscaba catalizar (aunque sin saber exactamente cómo a florar) a lo momento de la epifanía del

---

<sup>51</sup> Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, pp. 87-90.

<sup>52</sup> Bill Nichols, *op. cit.* p. 79.

relato, cuando, después de que el entrevistado rememora sobre los eventos que le dieron patria y los revolucionarios que forjaron la historia, después de hacer explícito su admiración por Fidel, se le revela que el hombre que tiene en frente, la persona que le ha formulado las preguntas, es el propio Fidel Castro que ahora encabeza una campaña que le permitirá recobrar la vista. Se abre camino a que el propio director (o aquel que le representa), situado frente a la cámara en interacciones con otros, empieza a construir entorno de sí mismo una dimensión narrativa. Esto empieza a cobrar mucho más forma en documentales que tienden al formato de viaje o búsqueda, que se perfila al menos un poco en películas como *Shoa* (Claude Lanzmann, 1985)<sup>53</sup>, en la cual el director se entrevista con diferentes víctimas y victimarios del holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial. Este principio de construir el relato entorno al proceso de búsqueda del realizador y también el principio de catalizar o provoca situaciones, serán llevados a sus últimas consecuencias en beneficio de una dimensión narrativa, en el documental performativo como veremos más adelante.

#### 4) Modalidad reflexiva

La modalidad reflexiva es la última de las cuatro categorías propuestas originalmente por Nichols en *La representación de la realidad* y quizá también la que resulta más difícil de encontrar en su forma más pura. Según lo explica el autor, en el documental reflexivo el realizador haría patente su presencia no para hacer un comentario expositivo en torno a un tema, ni para interactuar con un sujeto de mundo histórico, sino para reflexionar sobre el asunto mismo de hacer una película. La voz que antes se dirigía a un espectador (expositivo), o que después se dirigía a un actor social (interactivo), ahora es una voz que funciona como si se dirigiera a sí misma y nos dejara escuchar lo que dice. La preocupación fundamental de la reflexión gira en torno a las decisiones que se toman al hacer una representación documental, así como a las implicaciones éticas o estéticas que conlleva. Si bien dichas reflexiones son parte del proceso de producción de cualquier documental, la diferencia radica en que aquí se deja ver una parte de esas preocupaciones dentro del mismo filme. Los comentarios reflexivos pueden abordar una variedad de asuntos tales como la forma, el estilo, los valores, la estrategia, la estructura y las convenciones del documental así como las expectativas y los efectos que se quieren provocar. Un montaje de tipo reflexivo, acenúa la conciencia del espectador sobre el propio proceso de montaje, o sobre la naturaleza de una representación que se asume como tal, y deja de ser una mera ventana transparente a través de la que puede mirarse el mundo histórico. *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) es uno de los contados ejemplos donde predomina lo reflexivo sobre las demás modalidades de representación.<sup>54</sup> La presencia recurrente en la banda de imagen del camarógrafo Mijail Kaufman, nos recuerda que esas imágenes que vemos son el fruto de un esfuerzo por situarse en una determinada posición para hacer el registro correspondiente. Más adelante se alternan las imágenes filmadas con las imágenes de la persona encargada de unir los fotogramas a la hora de l montaje, recordándonos este proceso fundamental previo a la secuencia de imágenes que vemos en pantalla.

---

<sup>53</sup> Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2000, p. 99-114.

<sup>54</sup> La mayoría de los ejemplos de reflexividad en la historia del género corresponden a segmentos puntuales dentro de obras que en su totalidad tienden a asumir la forma de una modalidad distinta.



Ahora bien, ¿en qué medida la modalidad reflexiva puede favorecer la construcción narrativa de un texto? Primero debemos recordar el planteamiento de Peter Wollen, según el cual la reflexividad dentro de un filme cualquiera suele constituir una estrategia de contranarrativa que él denomina *explicitación*.<sup>55</sup> Lo que quedaría explicitado sería el proceso de construcción del propio discurso documental lo cual puede perjudicar su dimensión narrativa por distintas vías. En primer lugar los momentos de reflexividad pueden constituir digresiones, retrasos para el avance de una posible trama, por convertirse incluso en una suspensión, en un bache, en una desviación abierta de la exposición que se hacía de la historia (*intransitividad narrativa*). Además se presenta no sólo un mundo unificado de personajes y ambientes que funcionan como actantes y lugares para la acción, sino dos mundos, el de los personajes, y el de la entidad enunciativa que intentaría narrar su historia (*diégesis múltiple*). Finalmente, en el documental, el asumir una mayor conciencia sobre la naturaleza de aquello que se está visionando, tiende a distanciar, o de bilitar momentáneamente la implicación del público con los personajes y la historia (*alejamiento*). Una primera consideración nos llevaría a concluir categóricamente que un documental reflexivo difícilmente cobrará forma de relato, y cuando los documentales incluyan aspectos reflexivos estarán minando por medio de ellos su propio potencial narrativo.

Sin embargo, hay una gran excepción a esta regla. La única posibilidad por la que un lapso reflexivo dejaría de ser un lapso de no narratividad es cuando en lugar de suspender el relato proporcionara información sobre el mismo. Esto sólo puede suceder si el relato consiste justamente en la empresa de construir una película. Cuando el objeto de deseo es la confección de un documental y esto que da explícito en el texto, las complicaciones a las que se enfrenta el documentalista al que dar expresadas en su propia película constituirían no lapsos negativos, o suspensiones con respecto a la historia, sino núcleos de la narración en la medida en que la película versa sobre el propio proceso de su realización. *Crónica de un verano* es una película de la modalidad interactiva, pero también podría considerarse altamente reflexiva desde el momento en que los directores Edgar Morín y Jean Rouch platican varias veces frente a la cámara qué estrategias implementar para hacer un nuevo tipo de filme que permita captar la verdad. Muchas de esas reflexiones a cuadro dan lugar a las estrategias interactivas que vemos más adelante, pero lo interesante es que aquí sí queda señalado de manera explícita que una película está siendo construida a partir de las inquietudes de estos dos científicos sociales (un antropólogo y un sociólogo). Sin embargo, la semilla de esa única, pero potente posibilidad narrativa que ofrecería lo reflexivo, aún no termina por madurar, será hasta que el realizador descaradamente habla en primera persona y afirma frente a cámara su intención (y objeto de deseo) por hacer una película –donde las complicaciones del cómo hacer la filmación estén en el centro de la historia– que la reflexividad será completamente funcional para construir un relato, sin embargo, y a estaremos en los terrenos del documental performativo.

---

<sup>55</sup> Véase apartado 1.1.

### 5) Modalidad poética

La modalidad poética es de las seis categorías la última en desarrollarse formalmente en la obra de Nichols, y aparecería en libro *Introduction to documentary* publicado en 2001. Sin embargo esto no responde a que sea de todas las modalidades la última en hacer su aparición en la historia del género dado que de hecho sus principales exponentes se ubicarían en la década de los 20's y 30's al igual que los pioneros del documental expositivo.<sup>56</sup> Suponemos que si Nichols consideró necesario añadir dos categorías más a su clasificación original fue porque habían demasiadas películas clásicas del género que sin embargo no podían ser estrictamente explicadas como documentales expositivos, de observación, interactivos o reflexivos sope ligro de forzar demasiado las definiciones. Un primer gran conjunto de esas películas corresponden a títulos clásicos como *Mannahatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921), *Sólo las horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926), *Berlín, sinfonía de la gran ciudad* (*Berlín: die Sinfonie der Grosstadt*, Walther Ruttmann, 1927), *Sobre Niza* (*A Propos de Nice*, Jean Vigo, 1929), *El puente* (*De Brug*, Joris Ivens, 1928) y *Lluvia* (*Regen*, Joris Ivens, 1929), la mayoría de las cuales deben mucho al igual que Vertov a los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX. Estos filmes son en su mayor parte obras representativas de una serie de “sinfonías de ciudades” que se realizaron en varios países durante la época, y comparten con *El hombre de la cámara*, un cierto virtuosismo formal fundado en una elocuente fotografía, algunos trucajes de sobreimpresión, y un montaje rítmico, además de constituir ejemplos de documentales carentes de una dimensión narrativa tal como aquí la hemos definido (no hay personaje, no hay objeto de deseo, no hay trama). Eric Barnouw ubica en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial otra oleada de documentales poéticos dentro de los cuales destaca la obra de Bert Haanstra, especialmente el cortometraje *Vidrio* (*Glas*, 1958) al que el realizador denominó *cinpoem*.<sup>57</sup> Posteriormente, abrevando de la tradición de las sinfonías de las ciudades, pero con un tono de crítica ambientalista apocalíptica, se encuentran la “trilogía Qatsi” de Godfrey Reggio<sup>58</sup> o el documental *Baraka* (1992) de Ron Fricke.

A pesar de los títulos mencionados, su producción es bastante marginal por estar demasiado vinculada a iniciativas experimentales que se alejan de los cánones de películas mucho más favorecidas por el consumo de la mayoría del público. Esto se debe justamente a las serie de características típicas que definen a estos documentales entre las que destaca el propio Nichols: predominio de una visión lírica, uso recurrente de paisajes de scriptivos, mayor énfasis en las cualidades rítmicas, creación de asociaciones visuales, mayor importancia a la forma de representación que a los temas representados (lo cual a veces lleva a la imagen al borde de la abstracción donde no hay reconocimiento de lo fotografiado), deseo por dar nuevas formas y perspectivas frescas de mundo histórico, compilación de imágenes con indiferencia de la especificidad de su origen (individuos o situaciones concretas) para dar forma a perspectivas o composiciones sobre tópicos generales, distorsiones y exageraciones para lograr un efecto estético,

<sup>56</sup> Para esta categoría en concreto véase Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 162-166, 210-211 y Bill Nichols, *Engaging Cinema*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2010, pp. 116-117.

<sup>57</sup> Véase Eric Barnouw, *op. cit.*, pp. 167-177.

<sup>58</sup> La trilogía está conformada por las películas *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002).

evocaciones o insinuaciones en lugar de declarar o explicar, el sonido tiene una función expresiva basada sobre todo en los patrones rítmicos. Queda claro que en términos de lo que es el montaje, este ya no se preocupa por articular imágenes que sirvan como prueba de un comentario, tampoco es un montaje de continuidad que enfatice la sensación de observación aquí y ahora, no es un montaje preocupado por dar seguimiento a una interacción y a una lógica dialogística, ni tampoco se concibe como una posibilidad más del texto para hacer explícito su carácter reflexivo. En cambio acá el montaje enfatiza sobre todo las relaciones rítmicas y gráficas entre las imágenes. En primer término se preocupa por la duración y el contenido de las tomas, en función de cómo afectan el dinamismo del discurso de manera global, o al de segmentos concretos cuyo ritmo distintivo se contraponen al de otros bloques de dentro de la misma película. Por otro lado se pone un interés particular en las propiedades formales de la imagen en términos de composición, luminosidad, contraste, textura, color, estructura y movimiento, que podrán ser relacionadas con las de la anterior y posterior imagen por similitud o diferencia.

Esta categoría corresponde plenamente a lo que Plantinga también denomina *voz poética y esteticismo epistémico (epistémic aestheticism)* como una posibilidad del discurso no ficcional.<sup>59</sup> En cambio David Bordwell y Kristin Thompson consideran a estos filmes un tipo de película que ya no entra en la categoría de documental sino propiamente en el terreno de lo experimental que puede ser de dos tipos, abstracto o asociativo.<sup>60</sup> Una propensión hacia la **forma abstracta** de lo experimental lleva a que la forma cobre tanta importancia que el reconocimiento de los elementos representados ya no sea posible. Es algo que ocurre por momentos en los documentales producidos en la década de los veinte incluyendo las sinfonías de las ciudades cuyos puntos de vista inusuales generaban imágenes verdaderamente insólitas de los objetos más cotidianos. Menos radicales son los documentales poéticos como los de Haanstra o Reggio que tienden a la forma **forma asociativa** donde los criterios rítmicos y gráficos siguen teniendo una importancia mayor (lo cual suele redundar en un trabajo fotográfico envidiable), pero sobre todo al servicio de la representación de temas cuya alternancia forma parte fundamental de lo que se quiere comunicar. La propia propuesta de clasificación de Bordwell sirve para comprender hasta qué punto estos documentales, a diferencia de todas las modalidades hasta ahora comentadas ofrecen nulas posibilidades de narrativizar el texto, toda vez que tienden a ser una mera acumulación de existentes sin sucesos y transformaciones de por medio, o cuyos sucesos y transformaciones no parecen tener un vínculo estrecho entre sí (en términos de causalidad y motivación). Esto se explica porque la lógica de construcción textual es de otra índole, proponiéndose de hecho muchas veces como una alternativa justamente a las formas hegemónicas de la narración de la ficción clásica o la exposición del documental clásico.

Hasta aquí hemos pasado revista a 5 modalidades de representación documental comentando en cada caso las posibilidades que ofrecen para configurar dentro de sus márgenes una dimensión narrativa. Finalmente sólo resta comentar una modalidad, la única pendiente, a la cual le

---

<sup>59</sup> Carl R. Plantinga, *op. cit.*, p. 106-119.

<sup>60</sup> David Bordwell & Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2004, pp. 130-144.

dedicaremos un mayor espacio de bido a que e s e sta m odalidad pe rformativa s obre l a c ual elaboramos nuestra propia propuesta de documental. Evaluaremos hasta qué punto se nutre de las modalidades hasta ahora reseñadas y cuáles son las posibilidades que ofrece para dotar al texto de una dimensión narrativa a la luz de las limitaciones que ofrecen todas las demás.

#### 1.4 La incursión del documental performativo

En el año de 1994, Bill Nichols publica *Blurred Boundaries*, texto en el cual aparece por primera vez la categoría de performativo como una quinta modalidad de representación que viene a ampliar s u c lasificación ori ginal.<sup>61</sup> Según e l a utor, e l documental pe rformativo s ería u n desprendimiento de l a modalidad r eflexiva, pue s s i a quella s uponía pone r e n e videncia c iertos aspectos de l a propia c onstrucción de l a película, a cá hay una marcada t endencia por s ubrayar l a subjetividad que hay detrás de estas representaciones sobre el mundo histórico, una subjetividad que si bi e n e stá p re sente n t odo t ipo de doc umentales, t iende a s er di simulada. Ra biger i ncluso introduce el término de películas “autorreflexivas” puesto que en ellas “no sólo proyectan su propio proceso, sino que i ncorporan l os p ensamientos, ob servaciones y a utoexamen de l os a utores mismos”, de tal modo el foco de la atención no es en l o general l o que puede haber detrás de la película, sino l o que puede haber concretamente detrás relacionado con los procesos por los cuáles transita el propio director en su aproximación al tema.<sup>62</sup> De tal modo, se da un de splazamiento del énfasis referencial que existe por l o menos en las primeras tres modalidades reseñadas (expositivo, observacional, i nteractivo), no pa ra c entrar l a a tención e n a spectos de l propi o texto como en la poética o reflexiva, sino para dirigirla hacia las dimensiones afectivas de la experiencia del cineasta, que despliega su subjetividad en el filme y efectúa una inscripción del yo sobre su superficie.

Si bien algunos ejemplares pueden parecerse a la modalidad expositiva por el uso de la voz en off y los montajes probatorios, Nichols establece distinciones claras vinculadas a la aproximación epistemológica di stinta que l a m odalidad pe rformativa i ntroduce. Y e s que e sta m odalidad no transmite la sensación de poseer un conocimiento absoluto sobre un tema que le permita establecer leyes o “principios gob ernantes”, s i no que a sume que s u a proximación e stá l imitada por l as coordenadas e spacio t emporales c oncretas e n q ue s e sitúa e l di rector, l o cual d a c abida a u na “epistemología del momento”<sup>63</sup>, donde el conocimiento que puede transmitirse corresponde a lo que puede saberse desde el lugar que se ocupa en una situación específica y desde esa experiencia que le ha tocado vivir. Este conocimiento “encarnando”, que se sitúa en un locus específico de enunciación explicitado por la obra, da lugar a la distinción, en palabras de Weinrichter, entre decir “El mundo es así” (documental expositivo), lo cual puede estar sujeto a comprobación y determinarse si es cierto o falso, y el decir “Yo te digo (yo pienso, yo considero, yo percibo) que el mundo es así” que escapa a toda verificación.<sup>64</sup> Además estos documentales no hablan directamente acerca de las cosas (*speaking about*), s i no e n t orno a e llas (*speaking nearby*), no e xplican, a rgumentan o r e sumen, s i no que

<sup>61</sup> Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 92-106.

<sup>62</sup> Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*, Barcelona, Ediciones Omega, 2007 p. 83.

<sup>63</sup> Bill Nichols, *op. cit.*, p. 105.

<sup>64</sup> Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 50.

presuponen, sugieren o insinúan las conclusiones y las verdades que habrá de derivar el espectador por sí mismo. Todas estas características sitúan al documental performativo muy cerca de lo que Timothy Corrigan denomina ensayo filmico en tanto que la naturaleza ensayística de las películas es lo que enfatiza su carácter **provisional** y su carácter **exploratorio** como **intento, tentativa o prueba**.<sup>65</sup>

En la medida en que se basa en la experiencia del propio cineasta, constituye una alternativa a la versión distanciada de libros y expertos, y una aproximación que pone un mayor énfasis en lo concreto. A hora bien, a pesar de que hay una preferencia por lo local, no renuncia a su potencial para tocar problemáticas sociales más amplias, en la medida en que las cuestiones personales permiten reflexionar directamente o indirectamente sobre cuestiones generales (el exilio, el racismo, el sexismo, la homofobia, la violencia, la enfermedad)<sup>66</sup>, aunque nunca se pretenderá hacer una descripción o explicación conclusiva en torno a ellas. De tal manera, los documentalistas atienden a lo que aconsejaba uno de los padres fundadores del documental, Alberto Cavalcanti, en el sentido de que si se ha de abordar el asunto del correo, la “película debe ser sobre una carta.”<sup>67</sup> Ejemplos de este principio los encontramos en el cine de Alan Berliner, quien en *Nobody's Business* (1996) aborda la historia de su padre y al mismo tiempo construye un entrañable retrato sobre la vejez, mientras que en *The Sweetest Sound* (2001) trata lo específico de su nombre y la experiencia de compartirlo con otras personas para elaborar una reflexión sobre la identidad.

Esta peculiar aproximación de las películas tiene consecuencias en términos de cómo utiliza los recursos el realizador. En ese sentido, Nichols explica que se liberan las cualidades expresivas de su subordinación a un “discurso de sobriedad” y a su **lógica argumentativa**, otorgando mayor importancia a la sensación de la escritura desde una perspectiva personal. Esto puede derivar en una serie de libertades poéticas, en la configuración de estructuras narrativas poco convencionales, y sobre todo en formas subjetivas de representación y formas de experimentación que permitan transmitir al espectador de la manera más vívida posible lo que se siente estar en una situación concreta. Nichols señala que además se apela “al afecto sobre el efecto” y a “la emoción sobre la razón”, no para desestimar el análisis o juicio, sino para situarlos sobre distintas bases. Se recurre a

---

<sup>65</sup> Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, University of Pennsylvania, p. 13.

<sup>66</sup> Aquí ciertamente podemos suponer que muchas propuestas de los documentales performativos corresponden en buena medida a lo que en la antropología se denomina *autoetnografía*, concepto que surge a finales de los años setenta, y que se emplea para denominar una forma de escritura de los investigadores sociales basada en la premisa de que “una vida individual puede dar cuenta de los contextos en que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia.” Es una escritura en primera persona que conecta lo personal con lo cultural, como el objeto de estudio aún vigente de la antropología y sus ramas de conocimiento. Véase Mercedes Blanco, “¿Autobiografía o autoetnografía?”, [en línea], *Desacatos*, México, enero-abril 2012, p. 169-178, Dirección URL: [http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/38%20Indexado/esquinas\\_5.pdf](http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/38%20Indexado/esquinas_5.pdf), [consulta: 25 de octubre de 2013]. Otra definición similar la encontramos en Catherine Russell quien explica que “la autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videoasta en su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos”. Y más adelante “La autoetnografía produce un espacio subjetivo que combina al antropólogo y al informante, al sujeto y al objeto de la mirada, bajo el signo de una identidad.” Véase Catherine Russell, “Autoetnografía: Viajes del yo”, [en línea], *La Fuga*, s/lugar, s/fecha, Dirección URL: <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>, [consulta: 13 de septiembre de 2013].

<sup>67</sup> Alberto Cavalcanti, “Anotaciones para los jóvenes documentalistas” en Paulo Antonio Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, p. 449.

técnicas expresivas como las tomas subjetivas, la música empática, la transmisión de estados subjetivos de la mente, los flashbacks, los cuadros congelados, así como a tonos y matices de color evocativos. El uso recurrente de ciertos elementos en imagen y sonido, así como ciertos patrones del montaje, pueden servir también para dotar a la película de una voz o sello personal. Normalmente se recurre al comentario del propio director para organizar la película enfatizando la introspección y formas testimoniales y ensayísticas de discurso y diálogo. Lo que nos parece estilísticamente más evidente, y narrativamente más importante, es que en todos estos documentales hay un despliegue **explícito** de la subjetividad del realizador que suele efectuarse por medio de alguna de las siguientes vías: a) a través de esa voz off que narra en primera persona para compartir las inquietudes, pensamientos, emociones y motivaciones del realizador con respecto a su tema, b) por la aparición del director a cuadro ya no como un presentador en tanto autoridad sobre un tema, ya no como un agente que simplemente interactúa con los actores sociales, sino como un sujeto que intenta (“ensaya”) acercarse a su tema, hacer la película o transmitir su experiencia según lo da a entender directamente, c) a partir de la mostración de registros visuales o sonoros que corresponden a su pasado pero se relacionan de algún modo con las inquietudes que ahora se externan.

Esta caracterización es lo suficientemente amplia como para dar cabida a una multiplicidad de películas que se han generado desde la década de los ochentas e incluso un poco antes. A continuación haremos un recuento histórico para rastrear el origen y evolución de esta singular modalidad, pero sobre todo para ver cómo es que estas características se han manifestado de manera concreta en películas y épocas determinadas, y cómo se ha venido introduciendo un mayor énfasis en el potencial narrativo que esta vía ofrece.

Algunos antecedentes de estos despliegues de subjetividad, se pueden rastrear según Nichols ya desde la década de los treinta en películas que observan rasgos performativos que no llegan a ser dominantes e incluso están subordinados a otro tipo de modalidad. Un precursor importante correspondería al filme *Noche y Niebla* (Alain Resnais, 1955) en tanto que el comentario de la voz en off que escuchamos no es el típico comentario de una voz de autoridad que nos explicaría lo que fueron los campos de exterminio, sino las reflexiones que ha escrito para la película uno de los sobrevivientes de esos campos con un discurso que tiende un puente entre el espectador y la experiencia concreta de haber estado ahí. De acuerdo con Antonio Meza, además de Resnais, otros directores europeos como Chris Marker, Agnes Varda y Georges Franju muestran una propensión para alejarse de las tradiciones que había engendrado el periodo de propaganda militar que se desarrolló previo y durante la Segunda Guerra Mundial, y producen obras cuyos recursos pugnaban por oponer una “voz de lo que yo pienso” a la “voz de lo que es y será”.<sup>68</sup> Sin embargo, la experiencia europea no logrará consolidar un corpus consistente de textos documentales para ver nacer una nueva modalidad de representación, algo que en cambio sí sucederá en Estados Unidos donde pronto se gestó lo que Jim Lane denomina el “documental autobiográfico” o el “autodocumental” (*autodocumentary*).<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Antonio Meza en Francois Niney, *op. cit.*, p. 20.

<sup>69</sup> Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, 246 pp.

Lane explica que son varios elementos los que favorecieron la aparición de este tipo de filmes. Sin duda uno de los más importantes es el antecedente que deja el movimiento filmico de la Vanguardia Norteamericana. Dentro de lo también llamado Nuevo Cine Americano destacan los nombres de Stan Brakhage con retratos personales de él, su esposa y su hijo como en *Window Water Baby Moving* (1959), Carolee Schneemann con el registro de su cuerpo desnudo y sus relaciones sexuales en *Fuses* (1967) y Jonas Mekas con su montaje de películas sobre eventos familiares en *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969).<sup>70</sup> Todos esos trabajos tienden a la experimentación formal y en ocasiones observan una cierta propensión a la abstracción, lo cual los ubicaría dentro de la modalidad poética de representación documental. Sin embargo, al usar el material del registro de sí mismos son precursores de esa inscripción del yo tan importante del performativo.

Por otro lado el documental se volvió autobiográfico cuando la gente involucrada en el movimiento de contracultura de los años 60's y 70's optó por los discursos autobiográficos como una forma de hacer política celebrando el orgullo y la pertenencia a grupos marginados, ignorados e invisibilizados por los discursos dominantes. De acuerdo con Nichols, durante esa época apoyar o atacar al gobierno resultaba secundario ante la empresa de proclamar identidades que los mitos, ideologías o la autoridad nacional negaban. El documental autobiográfico sería una vía que aprovecharían bastante bien los grupos feministas, los homosexuales y las minorías étnicas a lo largo de las siguientes décadas. De hecho el propio Nichols señala que la intensidad emocional y la subjetividad enfatizada por el documental performativo corresponde usualmente a la de aquellos grupos que tienden a ser mal representados, como las mujeres, las minorías étnicas, los gays y lesbianas, ya que estas películas actúan como correctivo para quienes afirman "Nosotros hablamos de ellos para nosotros" y proponen en cambio la formulación en términos de "Nosotros hablamos de nosotros para tí" o "Yo hablo de mí mismo para tí".<sup>71</sup>

Una tercera cuestión fundamental que influyó en el desarrollo del documental autobiográfico, aunque no figura entre las consideraciones de Lane, es el avance tecnológico. Y es que en los últimos cuarenta años la gradual simplificación en términos de operación y registro, y el abaratamiento de los medios de producción, abren la posibilidad de hacer cada vez más accesibles las herramientas a sujetos al margen de la industria de producción filmica y televisiva que por entonces no estaba interesada en las vías performativas. En ese sentido se debe reparar en que son el factor económico y el conocimiento técnico requerido, las razones que explicarían por qué algunas minorías accedieron antes que otras a esta posibilidad. Eso explica también la paradoja de que los primeros discursos "autobiográficos" de lo personal de venid en político, al pasar al cine, eran producciones colaborativas de múltiple autoría en el seno de organizaciones como *Newsreel Nueva York* o *Newsreel San Francisco*. La premisa era que varios activistas podían costear la producción de las diversas películas, algunas de las cuáles apostaron por dar la voz a individuos cuyas historias

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 12-15.

<sup>71</sup> Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 205, 228-229.

ejemplares de lucha, resistencia y afirmación identitaria en primera persona supuestamente servirían para inspirar a otros a seguir sus pasos.<sup>72</sup>

La película que sin duda marca un tránsito de lo colaborativo a lo individual es *Joyce at 34* (1972), pues la autoría es de la propia protagonista Joyce Chapra quien invita a su amiga y también cineasta Claudia Weill a hacer cámara. Los primeros ejemplares de documentales performativos donde la inscripción de lo cotidiano a autobiográfico coincide plenamente con la figura del director se sitúan a lo largo de esa misma década de los setenta con películas como *Speaking Directly: Some American Notes* (Jon Jost, 1972), *Film Portrait* (Jerome Hill, 1972), *Italianamerican* (Martin Scorsese, 1974), *Family Portrait Sitings* (Alfred Guzzetti, 1975), *Joe and Maxi* (Maxi Cohen, 1978) o *Diaries 1971-1976* (Ed Pincus, 1980). Una mención especial merece Ed Pincus, quien desde 1969 participó activamente en la conformación de la sección de cine y video del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Influido en la década de los setentas por la premisa de que “lo personal es político”, comenzó a hacer un diario fílmico entre 1971 y 1976 para examinar su rol como marido y padre dentro de un matrimonio abierto. Aunque la película sólo vio la luz hasta 1980 su particular enfoque lo transmitió a sus alumnos de MIT, muchos de los cuales producirían documental performativo a finales de los setenta o incluso en los ochenta.<sup>73</sup>

Jim Lane ha advertido tres formas recurrentes que llegan a asumir estos primeros exponentes de documental performativo, en buena medida determinando lo que será la futura evolución de la modalidad. Por un lado estaría lo que de nomina “Autoretrato” caracterizado por constituir un collage de elementos articulados por principios de analogía, metáfora o poética más que por un principio narrativo. El interés está volcado en yuxtaponer todo aquello que pueda aludir o explicar por retazos la propia identidad como en la película de Jon Jost o la de Jerome Hill arriba mencionadas. Este tipo de filmes pueden usar voz en off, entrevistas, cintas familiares, fotografías y modos interactivos de filmar, para establecer un discurso que llega a asumirse como un sistema de remembranza, pesamientos, superimposiciones y correspondencias que permitan reconstruir al sujeto no desde lo que se ha hecho sino simplemente desde lo que se es. Una variante a esta primera formulación sería un segundo grupo de películas agrupados bajo el mote de “Retrato familiar” al cual pertenecen los “autodocumentales” de Scorsese y Guzzetti. En este tipo de filmes se observa un principio de construcción similar por medio de la yuxtaposición de elementos y piezas autobiográficas, pero acá todos ellos se desprenden de manera más directa del universo de relaciones familiares en que se inserta el sujeto, a diferencia del autorretrato donde el sujeto se define sobre todo en relación a su contacto e intercambio con el mundo exterior en función por ejemplo de su pertenencia a una minoría, de su simpatía por una ideología o su adscripción a un grupo político.

La distinción que para efectos de esta investigación resulta más significativa es la que separa a estos dos conjuntos del tercer grupo de películas agrupadas bajo el rubro de Películas de diario (o

---

<sup>72</sup> Bill Nichols observa que los principales temas abordados por los documentales producidos por *Newsreel* entre 1967 y 1972 se relacionaban con la lucha de afroamericanos por los derechos civiles, los movimientos feministas y otras reivindicaciones de las clases trabajadoras. Bill Nichols, “Newsreel, 1967-1972”, en Thomas Waugh (ed.), *Show us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, New Jersey, The Scarecrow Press, 1984, pp. 137-141.

<sup>73</sup> Destacan los nombres de Marc Rance, Joel De Mott o el propio Ross McElwee de quien se hablará más adelante.



“con aproximación de diario”) como las de Maxi Cohen o Ed Pincus. De acuerdo con Lane a diferencia del resto de las películas autobiográficas construidas por una yuxtaposición de fragmentos, trazas, entrevistas y “micronarrativas”, acá se observa la emergencia de un principio de construcción narrativa cuyo rumbo queda definido por una “crisis personal” a partir de la cual la relación cronológica de los eventos corresponde a los intentos del protagonista por afrontarla o superarla. En la película de Pincus por ejemplo, el momento de crisis se constituye a partir de la muerte de un tío y el planteamiento de que su matrimonio está en problemas debido a las relaciones extramaritales que sostiene el director, en cambio en la de Maxi Cohen la noticia de que el padre tiene cáncer de tona el movimiento narrativo pues da lugar a una serie de intentos frustrados por tratar de establecer una relación más cercana con él en los últimos momentos de su vida (objeto de deseo). Desde entonces al documental performativo se le abren dos vías, la que tiende hacia una inscripción del yo que deriva en formulaciones retóricas, poéticas e incluso experimentales<sup>74</sup>; y la que exploran estos realizadores, que optan por una elaboración discursiva basada en primera instancia en el orden cronológico y un énfasis confesional (principios de todo diario), pero que tienden a derivar en una construcción narrativa. En ese sentido, el elemento de crisis situado al principio sienta los cimientos para los elementos de motivación y causalidad que convierten cada vez más lo meramente cronológico, en una dimensión narrativa donde los eventos sean tanto consecutivos como consecuentes. Es en esta segunda posibilidad que el director asume no sólo el estatus de autor reflexionando explícitamente sobre su identidad o los problemas familiares y sociales que le afectan, sino que verdaderamente se convierte en un narrador, al mismo tiempo que en un personaje, el personaje principal del propio entramado narrativo que construye mientras filma ese pedazo de su vida. Esta segunda posibilidad es la que más nos interesa explorar.

El documental performativo, una vez superada la etapa de sus primeros incursores, tiene su época de auge en la década de los ochenta. Sobre todo a partir de que algunas películas de la vertiente más diarística y narrativa logran triunfar en festivales y circuitos especializados, y luego incluso en salas de exhibición comercial.<sup>75</sup> El primer logro importante corresponde a *Sherman's March* (Ross McElwee, 1985), que había logrado el premio al Mejor Documental en la edición de 1987 del Festival de Cine de Sundance, y alcanzado recaudaciones nada despreciables en taquilla, sobre todo para las expectativas de consumo de documental en esa época.<sup>76</sup> Encontramos en esta película la estructura de la “crisis personal” como motor fundamental de todo el filme, aquí basada en la relación de l propio McElwee de que su novia ha decidido dejarlo por otro hombre. La

---

<sup>74</sup> El punto culminante de esta tradición es la película *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989). En este filme, Marlon Riggs, afroamericano y homosexual, por medio de varios recursos que incluyen la recitación de poemas, la representación de cuerpos desnudos, y un montaje de planos cerrados sobre bocas que pronuncian todo tipo de insultos, trata de transmitir al espectador cuán difícil es vivir en una sociedad donde recibes algunas ofensas por ser negro y otras por ser homosexual, en donde hasta la propia comunidad de homosexuales te discrimina por tu color, y en donde la comunidad de afroamericanos te rechaza por transgredir, de acuerdo con una visión machista, una serie de tributos a aliados a la identidad de ne gritud que ellos reivindican. Esta película se inscribe en el subconjunto de los “autoretratos” destacando su propensión lírica por el uso de los recursos visuales y sonoros, así como por la participación que da en ella al poeta Essex Hemphill, para construir un discurso “en torno” al racismo y sus consecuencias, a partir de la experiencia concreta.

<sup>75</sup> Erik Barnow, *op. cit.*, p. 299.

<sup>76</sup> María Luisa Ortega, *op. cit.*, p. 168.

travesía que lleva a cabo McElwee a lo largo de Georgia responde a dos objetivos de deseo simultáneos: por un lado se plantea encontrar una mujer que ponga final a su largo historial de fracasos amorosos, mientras que se plantea también recorrer la ruta por la que se desplazó y sostuvo algunas batallas el General Sherman durante la Guerra Civil para reflexionar sobre la identidad "sureña". La complejidad de los objetivos que mueven al director devenido en personaje, así como el hecho de que su recorrido se narra literalmente desde su punto de vista, pues él es quien graba ofreciendo una cámara subjetiva, da una sensación de un viaje un tanto errático. A pesar de ello, la recepción que tuvo al película la convierte en una pieza clave en el surgimiento del documental performativo como modalidad por derecho propio.

Apenas tres años más tarde llegaría la culminación de esta tendencia con la aparición en la escena documental de uno de los directores más influyentes de los últimos tiempos. Michael Moore, quien había fundado un pequeño periódico de orientación progresista en su ciudad natal de Flint, Michigan y posteriormente fungido como editor para una importante revista de San Francisco llamada *Mother Jones*, comprendió las posibilidades que ofrecían las propias tendencias hacia la subjetividad para desplegar su propia comicidad (presente ya en sus aproximaciones periodísticas) y un estilo paródico provocativo y abiertamente narrativo que le permitirían incluso llegar a un público "fuera del gueto del documental izquierdista".<sup>77</sup> Estrenado en 1989 su primer filme *Roger & Me* introducía un planteamiento narrativo simple, pero cómicamente ingeniosos en su concepción: Michael Moore, originario de Flint, Michigan, había visto la devastación económica que provocó el cierre de General Motors en su ciudad natal (empresa para la que trabajó toda su familia), y ahora trataría de localizar a Roger Smith, presidente de la compañía, para pedirle explicaciones. Uno de los méritos de este documental es haber superado por un lado el carácter todavía demasiado elusivo a la hora de abordar el mundo histórico que tenían todavía los documentales performativos, pero también superar las limitaciones narrativas de McElwee y otros tantos directores. Moore, fuertemente influido por la industria del entretenimiento, encuentra manera de ofrecer un amalgama de información (tradicionalmente asociado al documental expositivo), subjetividad y narrativa, que será recurrente en las demás películas del director, y que va a influir en la manera de hacer documental de los noventa y principio del siglo XXI. Encontramos sí una mayor presencia de información dura con relación a una problemática social concreta conforme a las propias inquietudes activistas de Moore, pero también un diseño que privilegia una "macronarrativa" cuyos principios comparte con McElwee, Pincus, Cohen, y otros realizadores, recuperando la idea de una crisis inicial que define el objeto de deseo y con ello el movimiento (la propia trama) de su película. A Roger Smith le construye discursivamente el estatus de villano corporativo, un rol que reservará a otras personas en posteriores películas conforme a planteamientos narrativos similares.<sup>78</sup> Por su parte el protagonista, desde la presentación que hace de sí mismo, se convierte en personaje

---

<sup>77</sup> María Luisa Ortega, *op. cit.*, p. 26.

<sup>78</sup> Esto será un sello distintivo de la mayoría de las películas de Moore, dentro de las cuáles reserva un lugar de villano para un actor social con el cual tendrá eventualmente un encuentro-desencuentro: Phil Knight -director de Nike- en *The Big One* (1997), Charlton Heston -presidente de la Asociación Nacional del Rifle- en *Bowling for Columbine*, y George W. Bush -entonces presidente de los Estados Unidos- tanto en *Fahrenheit 9/11* (2004) como en *Slacker Uprising* (2008).

memorable. En conjunto, la gorrita de béisbol, su gordura cada vez más excesiva y la desfachatez de su presentación, son distintivos que además resultan funcionales para su aproximación cómica o irónica por un lado, y para su postura irreverente y confrontadora al momento de interactuar con otros actores sociales. En suma el éxito de este documental performativo se debe en buena medida a la ocurrencia de una narrativa que gira en torno a la fuerte personalidad de su director.<sup>79</sup>

En este punto de la revisión que da claro como una de las grandes ventajas que ofrece la modalidad performativa para la configuración de una dimensión narrativa, es la gran diversidad de recursos de los que se puede echar mano, con tal de desplegar una subjetividad y eventualmente narrar una historia (tal como lo hace Moore). Por ello es común encontrar películas profundamente distintas unas de otras de acuerdo con la propuesta específica de cada director y asimismo encontrar en un mismo documental la convivencia de recursos tan variados como la animación, el material de archivo, fragmentos de videoclips, entrevistas, voz en off, música, gráficos, efecto de sonido, texto, que se ponen al servicio de un entramado narrativo sí así se precisa. Y es que esta modalidad puede prácticamente echar mano de los recursos típicos de todas las demás sin poner en riesgo su estatus performativo. Por un lado la voz en off del documental expositivo servirá para redondear la historia con los fragmentos de información que hagan falta en montajes probatorios. El papel catalizador del interactivo abrirá la posibilidad de orientar los encuentros hacia el terreno que mejor convenga al realizador. Asimismo, de la tradición de observación se desprenderán algunos registros en directo que generen la sensación de asistir sin mediaciones a ciertos eventos, personas y demás elementos relevantes para el relato. La herencia de la modalidad reflexiva es lo que permitirá poner en evidencia el proceso de realización de la película, y a la figura del realizador como responsable de dicho proceso, en la superficie del propio texto. Y hasta los lapsos líricos o poéticos tendrán cabida para transmitir estados de ánimo y vehicular subjetividad. Pareciera que todas las posibilidades expresivas y formales se abren al documentalista del performativo para configurar un relato, y el único límite que encontrará será el que le impone su propio estatus de documental, que implica no poder decidir sobre lo que sucede en lo profílmico, en lo que acontece frente a la cámara, so peligro de ingresar en el terreno sospechoso de la puesta en escena que es territorio específico de la ficción. Esta limitante no es cosa menor para el documentalista del performativo que suele enfrentarse a dos problemas narrativos a los cuáles ni el propio Moore es completamente inmune según veremos.

El primer problema es la aparición recurrente de lo que algunos denominan "estética del fracaso"<sup>80</sup>, que consiste en la posible representación del realizador como un perdedor por ser incapaz de alcanzar su objetivo o responder a las preguntas iniciales. El énfasis reflexivo puesto en el proceso de hacer el propio documental entrañan este riesgo, que si bien por momentos puede aportar un efecto humorístico, a la final puede generar una sensación de resolución de safortunada o no

---

<sup>79</sup> La fuerte, polémica, combativa y carismática personalidad de Moore le van a permitir posteriormente construir en torno a su persona no sólo otros documentales, sino también varios libros y series de televisión completas -*TV Nation* (1995) y *The Awful Truth* (1999-2000)- donde su imagen (con sus correspondientes desplantes cómicos) se vuelve el centro de gravedad del discurso.

<sup>80</sup> Véase María Luisa Ortega, *op. cit.*, p p. 37-39, 167-173; Antonio Weinrichter, *op. cit.*, p. 137; Elena Oroz, "Fotografías", [ en línea], *Blogs&Docs*, marzo 2 008, Dirección URL: <http://www.blogsandocs.com/?p=121>, [consulta: 16 de septiembre de 2016].

resolución, lo cual implica la aparición de una estrategia de contranarrativa conocida como desavenencia por frustrar las expectativas del espectador (véase apartado 1 de este capítulo). Esto es muy evidente en algunas películas de Nick Broomfield, quien al igual que Moore se convirtió en personaje celebridad de sus propias películas finales de los ochentas y a lo largo de los noventas.<sup>81</sup> A pesar de su origen británico ha tenido una predilección por el seguimiento a peculiares personajes de la cultura norteamericana como Aileen Wuornos, Heidi Fleiss, Courtney Love, Biggie & Tupac, Sarah Palin, algunos de los cuales están involucrados en casos de asesinatos y crímenes no resueltos. En *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995), el personaje de Fleiss y las circunstancias que le rodean se empiezan a mostrar llenas de intrigas, traiciones e intereses ocultos que van develando el funcionamiento del mundo del proxenetismo dentro de Hollywood. La dimensión narrativa es sólida a lo largo de la película pues la cadena causal se conforma por la serie de pistas (por las que a veces incluso debe pagar Broomfield) que llevan de un sitio a otro, de un amigo o ex-empleado al siguiente, acercando al personaje supuestamente cada vez más al objeto de deseo de comprender qué hay detrás de la misteriosa figura de Heidi. A pesar de lo interesante que puede ser el desarrollo del documental, el espectador empieza a defraudarse cuando se da cuenta que no habrá solución cabal a los enigmas en la medida en que la propia Heidi nunca se abre por completo. Algo similar ocurre en la película *Kurt & Courtney*, de la cual el espectador espera obtener la evidencia sobre la participación que tuvo Courtney Love en la muerte de su entonces pareja y célebre cantante del grupo Nirvana, Kurt Cobain. Sin embargo, si bien llega a sugerir su implicación en los hechos en las afirmaciones de algún entrevistado, no llega a pruebas concluyentes y tampoco logra confrontar a Courtney como se lo ha planteado en la película. Todo esto nos recuerda que la propia naturaleza compleja, impredecible y muchas veces elusiva de la realidad histórica y sus actores sociales (y los misterios que ocultan) obliga en todo momento al realizador a depender en última instancia de la disposición y la “respuesta” que los convocados quieran ofrecerle. Aquí encontramos ya algunas limitaciones del documental performativo por dotar a la película de una dimensión narrativa, a diferencia de la ficción, donde la totalidad de los personajes y la información que resuelva los enigmas se ponen a disposición del realizador que hace con ellos lo que su imaginación demande.<sup>82</sup>

Esta limitación específica del documental por no tener control sobre la posible participación de algún actor social en su película, su interpretación o las revelaciones que haga, lo puede llevar al fracaso desde un punto de vista narrativo en la medida en que el personaje no alcanza su objeto de deseo: resolver el enigma / confrontar a una persona. No sólo ocurre en Broomfield sino también en el propio Moore que nunca logra confrontar directamente a Roger Smith o resolver la pregunta de por qué son tan violentos los estadounidenses formulada en su posterior documental *Masacre en Colubine*. Tal vez el problema se puede evitar desde la concepción original del documental si se elige un objeto de deseo mucho más asequible. En el documental *Blue Vinyl* (Judith Helfand & Daniel B. Gold, 2002) los realizadores lo han sabido resolver muy bien. Se plantea también como un

---

<sup>81</sup> Stella Bruzzi, *op. cit.*, p. 171.

<sup>82</sup> Parece que estos "fracasos" son parte del estilo del director quien no repara en incluir los intentos fallidos por conseguir una entrevista o cuando no logra sacar nada de alguna pesquisa.

documental de investigación, pero el objeto de deseo no depende ya del potencial descubrimiento de unas respuestas que pueden resultar elusivas (dejando la puerta abierta a una eventual frustración al final de su recorrido). En cambio, y aquí reside el cierto entérminos de diseño narrativo, el director-narrador-personaje encarnado por Judith Helfand se formula como objetivo convencer a sus padres de quitar el revestimiento de PVC que acababan de colocar de bido a que es un producto altamente tóxico. El desarrollo narrativo posterior corresponde a los diversos intentos por convencerlos de cambiar el PVC por otro material, para lo cual debe buscar la evidencia necesaria. En ese sentido el desarrollo narrativo del documental empieza a depender menos de lo revelador de las evidencias generales (fundamental del planteamiento de investigación), y más de cómo van superándose las resistencias de los padres (sobre todo la madre), y las de más dificultades económicas, arquitectónicas, ecológicas que implica llevar a cabo la sustitución por otro material "menos dañino". El final de la película da la sensación de fuerte clausura narrativa porque el personaje, más allá de que su investigación sea exhaustiva o no, logra su objeto de deseo cuando cambian la fachada de la casa y todas las piezas de vinilo son recortadas para regalar letreros donde queda escrito que ese material es profundamente tóxico. El relato documental adquiere un grado de narratividad consistente debido a la acertada aproximación al tema, y a una elección de objeto de deseo que ofrece resistencias, pero al mismo tiempo resulta asequible, pues depende del convencimiento de un familiar y ya no tanto del desenmascaramiento de un extraño o de encontrar respuestas a una problemática de masiado compleja. De lo anterior se concluye que las primeras limitaciones del performativo relacionadas con una "estética de fracaso" recurrente en varios documentales, pueden ser evitadas por una reformulación de la película en términos de lo que será el objeto de deseo del propio protagonista.

A pesar de este logro en términos de la estructuración general de la película, *Blue Vinyl* no logra consolidarse como un relato tan interesante como los de Moore, o a algunos de Broomfield, y esto se debe al segundo problema que puede surgir en la realización de un documental performativo, que es sabotear el relato desde adentro. La premisa de que si bien cualquiera se puede convertir en sujeto de enunciación para su propia película, es cierto también que no cualquiera tiene madera para convertirse en un personaje entrañable capaz de captar la atención del espectador, o capaz de llevar las riendas de los viajes y de los encuentros a los puertos que demanda la película. En gran medida esto que da evidenciado en el personaje de Helfand que padece la ausencia de una fuerte personalidad y a la que le falta capacidad para dirigir la acción frente a cámara durante el propio rodaje. Judith Helfand se desdibuja por completo frente a los demás actores sociales y por ejemplo, a la hora en que debe cuestionar a quienes representan la posición a favor del vinilo, no sólo no los interpela, sino que incluso a siente con la cabeza, se ríe a sus bromas y camina titubeante volteando a la cámara como si no supiera cómo reaccionar (si bien no hay un fracaso con relación a la narrativa global, si hay microfracasos en sus diferentes encuentros, como también los hemos visto en Broomfield). Cuando debe comprometer con sus preguntas a sus contrapartes, ellos siempre terminan mejor parados y ella pone en evidencia que adolece de verdaderas cualidades de director catalizador. Por otro lado frente a las ocurrencias espontáneas, la ironía, el desplante, el carisma, el ingenio de Moore, encontramos también un potencial humorístico bastante pobre en Helfand, que

quizá resulta más notorio y decepcionante por la promesa de que la película será una “comedia tóxica” como se anuncia en los materiales promocionales. Y es que a pesar de su tono ligero, las apariciones de la realizadora a cuadro son demasiado titubeantes, y sus ocurrencias del momento, son más bien torpes. Este recurso del humor y el potencial provocador que dotan de singularidad y atractivo a Michael Moore, se hacen prácticamente ausentes en Helfand.<sup>83</sup> Si las cualidades de Moore son inherentes a su propia persona, y las imitaciones de Helfand como tantos otros directores, son normalmente rasgos de personalidad que no pueden simplemente modificarse para hacer una película documental, ¿cómo hacer fructificar una idea espléndida para un documental performativo con una fuerte dimensión narrativa si no se tiene el talante para ser el personaje que esa película necesita? Ante este cuestionamiento y para superar este otro problema del documental performativo se nos ocurre proponer una nueva variante bajo lo que denominamos “performatividad delegada”.

Supongamos el siguiente escenario: Judith Helfand a punto de iniciar el rodaje de su película se da cuenta que ella no tiene manera para convertirse en hilo conductor. Ante tal dilema la realizadora se le ocurre que esas inquietudes personales no tienen que ser privadas sólo de ella, pues es justo el carácter de potencial anclaje con otras historias similares lo que hace al performativo superar lo personal para volverse político. Entonces sólo deberá buscar a una serie de sujetos que pudieran prestarse a desplegar su propia subjetividad como actores sociales del mundo real, que por sus propias cuestiones personales (como tener unos padres con una casa que tiene vino), por sus propias inquietudes y por su propio interés a formar parte de un proyecto filmico así, pudieran servir como un *alter ego* del propio realizador. Ya sólo restaría elegir a uno de ellos, el que más cualidades reuniera para conducir con su personalidad este relato, para implantarle la idea de convencer a sus propios padres de cambiar la fachada de su casa mientras desarrolla paralelamente una investigación sobre los alcances nocivos del vino para convencerlos. Suponemos que el resultado de ese recorrido hubiera sido una película mucho más atractiva desde un punto de vista narrativo. Eso es justo lo que nos motiva a proponer esa estrategia para nuestro propio documental.

Si en el documental expositivo al usar una voz en off o un presentador, esta presencia podía no corresponder a la del realizador que delegaba su papel de autoridad a un tercero; o en el caso del interactivo se podía recurrir a un “sustituto” que apareciera delante de la cámara como “reportero” o “catalizador de eventos”, como lo hacen Jean Rouch y Edgar Morín al usar a Marceline Loridan, o como lo hace Santiago Álvarez al introducir a Fidel Castro como entrevistador; nosotros planteamos que el documental performativo puede formularse por medio de un sustituto que en este caso servirá para desplegar, como a partir de una transferencia, la subjetividad suya, que no es sino el “reflejo” de la subjetividad del realizador que se encuentra tras la cámara. El planteamiento se haría mediante la presentación que hiciera el realizador al comenzar la película de ese personaje a cuadro como su sustituto, como el cuerpo que encarna sus propias inquietudes, que se suma a su propio proyecto, y a

---

<sup>83</sup> A pesar de que María Luisa Ortega encuentran algunos paralelismos entre Helfand y Moore en su calidad de “activistas performativos”, destaca sobre este último su personaje de guerrillero mediático travestido de *showman*. (María Luisa Ortega, *op. cit.*, pp. 41, 47). Es esa cualidad de *showman* la que compensa algunos “fallos narrativos” importantes dentro de sus relatos, pues a veces resulta suficiente por sí sólo el personaje escandaloso que construye, para llamar y atraer la atención de públicos no cautivos del documental.

partir del cual se ha logrado hacer un filme que refleja el ámbito interno y el recorrido de búsqueda de sí mismo. El cuerpo del realizador desaparecería a lo largo de la película, aunque no así su voz reflexiva que podrá funcionar como narradora, aunque dejando claro que la función de personaje ha sido delegada a ese otro actor social que se ofrece de carnada para articular una dimensión narrativa. Es verdad que existen riesgos latentes de que el realizador ceda a la propia tentación de intentar controlar mucho más de lo permitido al personaje “delegado” y a las situaciones frente a cámara, lo cual lo puede situar muy cerca de una película de ficción. Sin embargo, si se mantienen las siguientes premisas el proyecto puede ser viable:

-A pesar de lo previo diseñado narrativo formulado (en términos de objeto de deseo y de posibles recorridos para alcanzarlo), **deberá** el realizador estar abierto, e incluso saber aprovechar, todas las “eventualidades” y “accidentes” que plano por plano, escena por escena, el mundo histórico y sus actores sociales introducen en la película (incluyendo al personaje protagonista que es completamente libre de desempeñarse como mejor le parezca), recordando en todo momento, al realizador como a los espectadores, que en un filme documental a diferencia de la ficción, la realidad funge también como “coescritora” de la película.

-Independientemente de las cualidades que detenta el actor social por sí mismo para captar la atención del potencial público (lucrativo, provocativo, etc.), o de sus competencias para desempeñar un verdadero papel catalizador que encause los encuentros hacia donde más interesa a la película, el realizador **deberá** encontrar un sujeto que comparta sus mismas inquietudes, que haga verdaderamente suya la problemática por abordar, y que esté dispuesto a hacer el recorrido de búsqueda correspondiente, dando cuerpo a un papel que de manera natural ambos sujetos (director y actor social convocado para la película) puedan asumir como propio.

-No obstante el despliegue a cuadro de un cuerpo protagonista ajeno al del realizador, este **deberá** inscribir su propia presencia por medio de una voz en off que haga explícito el acuerdo que existe entre ambos actores sociales en términos del curso que tomará película, enfatizando con esto, y con otra serie de confesiones dirigidas al espectador y el status del vínculo que existe entre ambas subjetividades.

Sobre esta base, la variante de performatividad delegada, propuesta para este proyecto, introducirá la posibilidad de reinventar algunas convenciones y jugar con la complicidad de un actor social que será convocado a participar por su historia, así como por sus cualidades como potencial personaje, para convertirse en hilo conductor de nuestro documental y nuestro relato. Una vez comentado lo referente a cómo deberá ser el tratamiento de nuestro tema, tenemos que pasar a desarrollar en qué consiste específicamente dicho tema, el cual impondrá sus propias resistencias y sus propios límites para probablemente forzar nuestra propuesta a reinventarse desde dentro. Eso será el objeto del siguiente capítulo donde quedará desglosada nuestra investigación sobre la infidelidad y la monogamia.

## **CAPÍTULO 2: INVESTIGACIÓN SOBRE INFIDELIDADES Y MONOGAMIA**

Este segundo capítulo servirá para exponer el objeto de estudio de la documental: la infidelidad. Se revisará una variedad de aspectos o "evidencias" desde un enfoque multidisciplinario que permita eventualmente cuestionar la vigencia de la monogamia en las sociedades modernas, concretamente en la sociedad mexicana de principios del siglo XXI. Para ello será fundamental exponer los pormenores más relevantes de una investigación que comenzó en el momento mismo en que surgió este proyecto como idea, pero que se ha ido enriqueciendo constantemente conforme comenzamos a incursionar en la fase misma de la realización al entrar en contacto con diversos especialistas y nuevos puntos de vista sobre el tema. De tal modo, si buena parte de esta información sirvió de punto de partida para el guión, es cierto que otra corresponde a hallazgos posteriores, pero que no podíamos pasar de largo pues forman parte nodal del proceso de investigación-producción.

El primer apartado de este capítulo sirve para establecer un marco conceptual básico que permita adentrarse en la investigación al definir la monogamia. De ahí se intentará explorar qué tanto esta monogamia que se prescribe, puede estar hoy en día expuesta a un sinnúmero de infidelidades cometidas por hombres y mujeres de todas las edades y condiciones sociales. Algunos índices en contrados y la plática con especialistas pondrá en evidencia que las incidencias de infidelidad cada vez aumentan más y son cada vez menos asociadas exclusivamente al género masculino. Se pone con ello en crisis el precepto de estricta monogamia y nos lleva a cuestionarnos si acaso es algo natural en el ser humano. En el segundo apartado se resuelven estas interrogantes por medio de "evidencia biológica" que demuestra que la monogamia exenta de infidelidades no sólo es rara en el ser humano, sino también lo es en todo el reino animal. Revisaremos lo que ocurre con los primates, algunos roedores y finalmente incluso las aves, para descubrir que las copulaciones extra pareja aquí tampoco son la excepción, sino más bien la norma.

Más adelante, una incursión en la antropología, nos permite encontrar estudios etnológicos que desde hace más de 50 años han demostrado cómo de la multiplicidad de culturas que existen en el mundo sólo una pequeña minoría admite la monogamia como única forma válida de vinculación sexo-afectiva. Todo parece sugerir que si hoy en día se prescribe una estricta monogamia en tantos países es porque un puñado de culturas monógamas tuvieron el poderío militar y económico para suplantar y exterminar a las demás culturas y sus formas de vincularse. Entonces es que revisaremos nuestros antecedentes históricos para entender desde sus orígenes la monogamia en Occidente, y eventualmente poner en evidencia que en realidad el discurso de la monogamia desde hace miles de años ha sido una forma de controlar la sexualidad en general, pero sobre todo la sexualidad femenina. En el último apartado se revisa cómo con la revolución sexual de los años sesenta se abre camino en Occidente a relaciones sexo-afectivas mucho más abiertas y mucho más equitativas entre los géneros que ofrecen el marco ideal para el surgimiento de varias alternativas a la monogamia. Estas alternativas parten del reconocimiento de una evidente necesidad de mayor libertad sexo-afectiva ante la cual hay tres caminos posibles: a) el camino de la negación de lo que somos por medio de la auto represión, b) el camino del mutuo engaño vía la infidelidad o c) el camino de la aceptación de lo que somos para explorar lo que se puede construir más allá de la monogamia.



## 2.1 Infidelidades a la alza

A reserva de que en posteriores apartados, desde la biología o desde la antropología se pueda revisar y redefinir el concepto de monogamia, en este capítulo se establecen las principales nociones comúnmente asociadas a este concepto, en la medida en que encausan las más sólidas expectativas que existen en torno a las relaciones exo-afectivas en sociedades como la nuestra. Y es que justamente lo que coloquialmente se conoce como infidelidad no es sino una transgresión de un estricto ideal de monogamia que hemos interiorizado tanto hombre como mujeres. Como punto de partida recurrimos a la Real Academia de la Lengua Española para señalar un par rubro s fundamentales que debe observar cualquier individuo "monógamo" en México.

### MONÓGAMO, MA

Del lat. tardío *monogāmus*, y este del gr. *μονόγαμος monógamos*.

1. adj. Casado o emparejado con una sola persona. U. t. c. s.
2. adj. p. us. Casado una sola vez. U. t. c. s.
3. adj. Zool. Dicho de un animal: Que se aparee con un solo individuo del otrosexo.
4. adj. Perteneciente o relativo a la monogamia o a la persona o animal

**monógamos.** *Familia monógama.*<sup>84</sup>

La segunda de las definiciones que señala que el monógamo sólo se ha casado una vez, es una noción que permanece vigente al interior por ejemplo del catolicismo ortodoxo como veremos en el apartado 4, pero que cada vez se desdibuja más del imaginario social, en la medida en que los divorcios que anteceden nuevos matrimonios se hacen más frecuentes, estableciendo lo que algunos llaman una monogamia seriada o sucesiva<sup>85</sup>. Sin embargo, la primera y tercera de finición a ún permanecen vigentes en cuanto a lo que se entiende comúnmente por monogamia, y aunque mucha gente desconozca el concepto como tal (nos pudimos percatar accidentalmente en algunas encuestas realizadas), es una realidad todavía que la principal expectativa con respecto a la pareja (sea novio o esposo), es que esta no se case ni tenga relaciones sexuales con alguien distinto de uno. En ese sentido las dos principales infidelidades cometidas existirían una en el plano de lo afectivo y de la vinculación social, y otra ya en el plano de lo sexual. Es a esta distinción que harían referencia múltiples comentarios de psicólogos en el sentido de que la infidelidad de tipo afectiva la padecen mucho más las mujeres que los hombres, o que a estos les afecta mucho más la de tipo sexual, algo que se explicará en el siguiente apartado.

---

<sup>84</sup> Real Academia de la Lengua Española, "Monógamo, ma", [en línea], Madrid, *Diccionario de la lengua española*, octubre 2014, Dirección URL: <http://dle.rae.es/?id=Pg5ssab>, [consulta: 23 de agosto de 2016].

<sup>85</sup> Irene Tsapelas, Helen E. Fisher & Arthur Aron, "Infidelity: when, where, why", en William R Cupach & Brian Spitzberg (ed.), *The Dark Side of Close Relationships II*, Nueva York, Routledge, 2010, pp. 175-196; Bron B. Ingoldsby, "Family Origin and Universality", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, p. 67; Helen Fisher, *El primer sexo*, México, Editorial Taurus, 2006, p. 106.

Sin embargo, de estas dos posibles transgresiones a la monogamia, la que ha arrojado mayores estudios de tipo cuantitativo en lo que a encuestas se refiere, y sobre la cual se puede obtener mayores evidencias concretas, es sobre la infidelidad de tipo sexual, y por eso de inicio situamos nuestra atención sobre ella para demostrar que la estricta monogamia tan esperada en infinidad de relaciones ni siquiera se cumple cabalmente.

El más grande precursor en el terreno de las encuestas a propósito del tema es sin duda el sexólogo norteamericano Alfred Kinsey con dos grandes compilaciones de estudios sobre el comportamiento sexual de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta (*Sexual Behavior in the Human Male & Sexual Behavior in the Human Female*).<sup>86</sup> Sin duda este personaje abrió una caja de pandora sobre temas que para su época eran verdaderos tabús, y que en muchos lugares hoy en día lo siguen siendo. De tal manera la infinidad de cuestionarios aplicados a 12,000 personas le permitió establecer algunos índices de incidencia sobre masturbación, e misiones nocturnas, sexo premarital, sexo extramarital, homosexualidad, o incluso sobre contactos con animales. Lo escandaloso para los estándares de la época es que en todos los rubros hombres y mujeres estaban más activos de lo que la sociedad estaba dispuesta a admitir. En el rubro que a nosotros nos interesa Kinsey llega a concluir como resultado de sus estudios que el 50% de todos los hombres casados ha tenido alguna experiencia extramarital en algún momento de su vida de casado. En el caso de las mujeres al menos una cuarta parte de ellas (26%) habrían tenido sexo extramarital antes de los 40 años.

A pesar del mal recibimiento que tuvieron estas y otras cifras publicadas por Kinsey y su equipo de trabajo, sobre todo en los sectores más conservadores de la sociedad norteamericana, este tipo de investigaciones ha tenido desde entonces varias réplicas con cifras contundentes que ponen en entredicho por un lado la perfecta monogamia del matrimonio, pero también empiezan a socavar la premisa de que los hombres son quienes normalmente cometen las infidelidades mientras las mujeres son meras víctimas. De tal modo, si bien los hombres encuestados suelen aparecer con unos 10 o 20 puntos de ventaja sobre las mujeres en los diversos estudios, se observa que las cifras de estas permanecen en un rango bastante alto y que este cada vez aumenta más conforme pasa el tiempo.<sup>87</sup> En *The Redbook Report on Female Sexuality* de 1975 basado en información obtenida de 100,000 mujeres casadas se encontró que el 40% había tenido una infidelidad. Un dato aún más interesante es que si se selecciona únicamente a las mujeres amas de casa, el porcentaje se reduce al 33%, pero en el caso de las mujeres con un trabajo remunerado el porcentaje asciende a un 47%.<sup>88</sup> Salir de la casa definitivamente aumenta las posibilidades de una infidelidad<sup>89</sup>, y la convivencia

---

<sup>86</sup> Véase Alfred Kinsey, *et al.*, *Sexual Behavior in the Human Male*, Indiana, W.B. Saunders Company, 1948, p. 85; Alfred Kinsey, *et al.*, *Sexual Behavior in the Human Female*, Indiana, W.B. Saunders Company, 1953, p. 416.

<sup>87</sup> Algunas investigaciones sugieren que cada vez las cifras por género se acercan más sobre todo en parejas jóvenes. Véase Irene Tsapelas, *op. cit.*, p. 5.

<sup>88</sup> Peggy Vaughan, *The Monogamy Myth, A personal handbook for recovering from affairs*, Nueva York, Harper Collins Publisher, 2003, p. 87.

<sup>89</sup> Hay dos factores que influyen en esta correlación como se puede inferir del desarrollo que haremos más adelante: si la mujer sale de casa aumentan sus contactos con otros hombres lo cual incrementa las oportunidades de cometer una infidelidad; por otro lado, en la medida en que obtiene recursos propios, se vuelve menos dependiente del

recurrente en ese otro espacio alejado del hogar no es desaprovechado en muchas ocasiones por aquellos y aquellas que cometen infidelidades, y es que algunos calculan que entre el 46% y el 62% de los individuos conocieron a su amante en el espacio de trabajo<sup>90</sup>. Una revista de divulgación publicada recientemente ofrece el dato de que un 81% de las mujeres confiesa que coquetea con sus compañeros de trabajo, y dos de cada tres aseguran tener pensamientos sexuales con ellos.<sup>91</sup> Y aunque la mayoría de estos resultados corresponden a indagaciones efectuadas en Estados Unidos, un estudio de 56 sociedades encontró que en 14% de ellas casi todas las mujeres tenían relaciones extra pareja, en un 44% lo tenían en proporción moderada, y en 42% solamente una minoría, pero en ninguna de las sociedades estudiadas la infidelidad estaba completamente ausente como posible y probable comportamiento femenino.<sup>92</sup>

En lo que se refiere a nuestro país tal vez no se han publicado tantos estudios al respecto, pero de acuerdo con información del Instituto Mexicano de Sexología (IMESEX), a partir de una encuesta entre mexicanos con pareja, con un promedio de edad no mayor de 40 años, al menos 66% de los hombres y 27% de las mujeres habrían sido infieles a alguna vez.<sup>93</sup> Una cifra mucho más elevada es la que habría proporcionado el Dr. Alfredo Whaley Sánchez, responsable de la Clínica de Sexualidad y Género del Instituto Nacional de Psiquiatría, al afirmar que 7 de cada 10 mujeres y 9 de cada 10 hombres habrían sido infieles en algún momento de su vida.<sup>94</sup> Sobre estas discrepancias se debe admitir que efectivamente este tipo de estudios pueden variar mucho sus resultados en función de la muestra o de la estrategia que tienen para obtener la información. Y es que aunque se apliquen criterios de anonimato, o se ponga mucho cuidado en la redacción de los cuestionarios, la gente en México no siempre contesta la verdad respecto de su sexualidad. Por un lado esto lleva a algunos a sugerir que la brecha entre hombres y mujeres, observada en la mayoría de los estudios, puede no depender tanto de lo que efectivamente constituye la actividad sexual de cada uno de géneros, sino de qué tanto están dispuestos a reconocerla abiertamente.<sup>95</sup> Debemos recordar que existe una tendencia en el caso de los hombres por exagerar al respecto de este tema, mientras que en el caso de las mujeres sucede todo lo contrario, debido a que socialmente la valoración de las infidelidades femeninas es muy mal vista, algo que revisaremos en un apartado posterior. En ese sentido, existen quienes desde la época de Kinsey, han tomado como excusa esta u otros posibles

---

hombre, y el acto de una infidelidad con la posible consecuencia de una ruptura es menos riesgosa desde el punto de vista de sus necesidades económicas (a pesar de que el costo social sea todavía muy alto.)

<sup>90</sup> Irene Tsapelas, *op. cit.*, p. 6.

<sup>91</sup> s/a, "¿Por qué las mujeres ponen el cuerno? La respuesta (o justificación perfecta) está en sus genes", en *Quo*, num. 112, México, Febrero 2007, p. 57.

<sup>92</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *The Myth of Monogamy: Fidelity and Infidelity in Animals and People*, Nueva York, Holt Paperbacks, 2002, pp. 12-13.

<sup>93</sup> Véase, Emir Olivares Alonso, "El poliamor, respuesta a los celos e infidelidad en la vida de pareja", [en línea], *La Jornada*, 1 de febrero de 2006, Dirección U RL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/02/12/index.php?section=sociedad&article=041n1soc>, [consulta: 24 de marzo de 2015].

<sup>94</sup> Blanca Valadez, "En México, 7 de cada 10 mujeres son infieles: INP", en *Milenio Ciudad del Carmen*, num. 2411, 7 de diciembre de 2010. p. 22.

<sup>95</sup> Esta es una opinión generalizada que comparten varios especialistas, sobre todo psicólogos con los que hemos tenido la oportunidad de platicar el tema. Además del Dr. Alfredo Whaley, el psicólogo y sexólogo Juan Carlos Hernández Meijueiro, o el mismo Dr. Juan Luis Álvarez Gayou del Instituto Mexicano de Sexología.

problemas metodológicos, para señalar que los resultados no son representativos, tienen alcances limitados o adolecen de validez científica<sup>96</sup>.

Sin embargo, para respaldar estos índices basados en encuestas han surgido otros hallazgos que provienen de la rama de la genética y cuya contundencia no puede ser tan fácilmente menospreciada. Son varios los estudios en diferentes países del mundo en los cuales la búsqueda de enfermedades genéticas en ciertas poblaciones, termina revelando que un 10% más o menos de los niños examinados no son hijos naturales de sus supuestos padres<sup>97</sup>. En México uno de los estudios más recientes y más citados por artículos científicos es el de un grupo de investigadores encabezados por el Dr. Ricardo Cerda Flores en el norte del país. Estos investigadores hicieron un estudio de sangre en una muestra de 396 niños en Nuevo León para encontrar que entre el 10.1% y el 11.8% eran casos de no paternidad.<sup>98</sup> Este tipo de hallazgos de muestra la contundente presencia de infidelidad en las relaciones pretendidamente monógamas en nuestro país, y la participación importante que tiene el género femenino, pues pone de manifiesto que al menos una de cada 10 madres habría tenido relaciones sexuales con alguien distinto de su esposo, que estas se habrían llevado a cabo sin protección, y que además había tenido la "mala fortuna" de embarazarse después de ese (o esos) contactos sexuales. Este dato nos permite suponer que los casos de infidelidad femenina están muy por encima de esa cifra, y acaso que este tipo de infidelidad en particular puede tener consecuencias sociales de mayor alcance: se pueden volver un problema de salud pública por el contacto sexual sin protección y un problema social por embarazos que afectan a los esposos y también a los hijos. Si históricamente este tipo de riesgos estaba asociado al hombre y sus contactos sexuales con prostitutas, o en su consolidación de familias paralelas en las llamadas "casas chicas", encontramos que las mujeres tienen también una importante participación en estos dramas familiares.

Entanto la infidelidad se convierte en una contundente realidad social al rastrear las relaciones familiares, la tercera gran evidencia además de las encuestas y los estudios genéticos, sería el hecho de que una parte importante de la misma sociedad orbita de algún modo en torno a este fenómeno. En primer lugar, de algunas décadas para acá han empezado a proliferar todo tipo de especialistas que proporcionan ayuda profesional a los victimarios de estas situaciones. Y es que la infidelidad practicada por hombres y mujeres además tiene consecuencias psicológicas, médicas, económicas y sociales que afectan a los participantes de esas historias, a veces por muchos años. En primer lugar encontramos toda una gama de psicólogos de diferentes corrientes formativas y con diferentes enfoques terapéuticos para tratar este tipo de incidentes. Y a pesar de su diversidad de opiniones sobre las razones detrás de una infidelidad, sobre la responsabilidad que tiene el cónyuge, o sobre las posibles alternativas para salir del período de duelo que para algunos significa el descubrimiento de una infidelidad del ser amado, todos se convierten en el primer recurso para tratar de contrarrestar los efectos de vastadores que tiene primero en la víctima y después en los demás

---

<sup>96</sup> Donald Porter Geddes (ed.), *An Analysis of the Kinsey Reports: on Sexual Behavior in the Human Male and Female*, Nueva York, Mentor Books, 1955.

<sup>97</sup> Helen Fisher, *op. cit.*, p. 352.

<sup>98</sup> Véase Ricardo Cerda-Flores, *et. al.*, "Estimation of *nonpaternity* in the Mexican population of Nuevo Leon: A validation study with blood group markers", *Am J Physical Anthropol*, 1999, no. 109, p. 289.

involucrados. De hecho según lo hemos podido confirmar platicando con varios psicólogos y psiquiatras, el principal motivo por el cual la gente acude a terapia de pareja es justamente por un problema de infidelidad. Igual nos confirman que la cuestión de los celos puede ser tan delicada que si no se trabaja adecuadamente puede generar lapsos de violencia a veces con consecuencias desastrosas.<sup>99</sup>

Sin embargo, los psicólogos y psiquiatras no son los únicos especialistas a los cuáles recurre la gente en busca de respuestas. Un portal como *infidelidad.com.mx*<sup>100</sup>, justamente se presenta como un espacio que ayuda a la gente por medio de la consulta en línea a un equipo multidisciplinario que además publica artículos sobre la infidelidad narrados desde sus propias experiencias y campos de conocimiento. Participan abogados, sexólogos, sociólogos, ginecólogos o hasta detectives privados, pues todos ellos llegan a tener un papel fundamental en alguna de las tortuosas etapas del transcurrir de la infidelidad, sea también en el proceso de separación de la pareja, o en los intentos por permanecer en ella. De todos estos especialistas, nos llama mucho la atención el caso de los detectives privados que tienen una cada vez mayor presencia en la sociedad gracias a toda la gente que los contrata para indagar si el cónyuge está teniendo una relación por fuera de la pareja. De acuerdo con Eduardo Muriel Melero, 8 de cada 10 casos que él investiga en su despacho son por un problema de infidelidad. Con más de 50 años de experiencia como detective privado, afirma que si bien en un principio, cuando comenzó a trabajar en el rubro, los principales casos de investigación eran de mujeres que querían saber las actividades de sus maridos, a partir de la década de los setentas comenzaron también las investigaciones de los hombres hacia sus esposas, para que en la actualidad los casos investigados por género estén muy parejos. Nos comenta además que en la mayoría de los casos en que lo contratan, cerca del 90% logran obtener alguna evidencia de la infidelidad del cónyuge, a veces incluso recurriendo también a pruebas de ADN para confirmar la paternidad de los hijos. Si Eduardo en un principio era el único Detective Privado en México, hoy las opciones que existen para contratar un servicio de este tipo se han multiplicado<sup>101</sup>, lo cual responde específicamente a una creciente demanda de personas que en su mayoría sospechan y quieren confirmar la infidelidad de sus parejas.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> De acuerdo con información de la Fiscalía Central de Investigación para Homicidios de la Procuraduría General de Justicia del DF, la segunda causa más frecuente de homicidios en el Distrito Federal son los conflictos pasionales generados en gran medida por los celos de personas que se enteran que su cónyuge está saliendo con otra persona, tiene un embarazo sospechoso, entre otras causas citadas. Véase Mirna Servín Vega, "Cuando el amor no se celebra: crímenes pasionales, segunda causa de homicidios", [en línea], *La Jornada*, 15 de febrero de 2010, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/15/capital/037n1cap>, [consulta: 20 de mayo de 2012].

<sup>100</sup> S/a, "Comprende la infidelidad de la mano de los expertos", [en línea], Dirección URL: <http://www.infidelidad.com.mx/>, [consulta: 25 de agosto de 2012].

<sup>101</sup> Aquí una lista de páginas en internet donde se anuncian detectives privados, muchas de las cuales por cierto ofrecen como principal servicio "Investigaciones de Infidelidad": <http://www.investigadoresdemexico.com/>, <http://ww2.quality-investigadores.com/?folio=7POYGN0G2>, <http://www.detectivesinvestigadores.mx/>, <http://www.detectivesmuriel.com/>, <http://detectives-privados.com.mx/>, <http://investigadorprivado.mx/>, <http://www.detectivesconfidenciales.com.mx/>, <http://www.comaip.org/home/recomendaciones.php>, <http://www.detectivesprivadosmexico.com.mx/>, <http://www.detectivesababincopri.com.mx/>, <http://www.detectivesprivados-cdmx.mx/>, <http://www.investigadoresydetectives.com.mx/>, <http://www.musep.mx/>.

<sup>102</sup> Entrevista con Eduardo Muriel Melero el día 10 de diciembre de 2013.

Hoy en día la infidelidad se llega a convertir en la principal fuente de ingreso de terapeutas familiares y detectives privados que ayudan a las víctimas a destapar o a sobrellevar una infidelidad, sin embargo, también hay una parte importante de la sociedad que vive de la infidelidad en la medida en que ayuda a cometerla. Es el caso de la profesión más antigua del mundo, pues en países como Chile, Italia y España, la mayoría de los servicios ofrecidos por prostitutas es a hombres casados, en Milán por ejemplo la cifra asciende a un 70% de los 9 millones de personas que solicitan este servicio.<sup>103</sup> Aunque no hemos hallado alguna cifra para el caso de México, nos hemos dado a la tarea de encuestar de manera encubierta a algunas prostitutas sobre la avenida de Tlalpan o Puente de Alvarado, quienes afirman que reciben en su mayoría a hombres que dicen estar casados.<sup>104</sup> Ya Kinsey en sus estudios sobre sexualidad de mediados del siglo pasado estimaba que el sexo con prostitutas representaba entre el 8 y el 15 por ciento del sexo extramarital de los varones<sup>105</sup>. Ahora, a 60 años de distancia, habría que ver cómo esto adquiere nuevo impulso con las nuevas posibilidades que ofrece internet, donde proliferan miles de anuncios sobre todo tipo de sexoservicios. Uno puede suponer que tal cantidad de anuncios responde a una oferta considerable que definitivamente no está conformada únicamente por gente soltera. Y es importante hacer notar que si bien la prostitución masculina no es tan evidente en las calles de la ciudad, sin embargo, en estos espacios cibernéticos, también empiezan a aparecer considerables anuncios de sexo servicio dirigidos a las mujeres.<sup>106</sup>

Una versión más *light* de este tipo de búsquedas online, pero que termina conectándose finalmente también con la necesidad de personas "monógamas" por tener una relación fuera de la pareja son las páginas de citas. Quizá uno pueda pensar en primer momento en algunos sitios más ingenuos como *Match.com.mx* o *Tinder*, sin embargo lo interesante es descubrir que son más los ejemplos específicamente dirigidos a hombres y mujeres casados. Portales en su mayoría basados en alguna membresía o créditos como *Ashley Madison*, *Second Love*, *Ohhtel*, *Gleeden*, *Victoria Milan*, *First Affair*, *IlicitLove*, *ScapadasAmorosas* o *ContactosCasados*, están fundamentalmente dirigidos a personas interesadas en tener un amorío fuera de su relación. Al respecto de ello hemos platicado con Eneas Mares, fundador de la primera iniciativa de este tipo en nuestro país: *Hounters.com*. Eneas que había trabajado como vocero de uno de estos sitios de origen norteamericano, menciona que estos portales empezaron a surgir debido a que los sitios para citas en línea descubrieron que buena parte de los usuarios eran casados. Por su parte decidió impulsar esta iniciativa en México pues se habían recabado datos que apuntaban a que los índices de infidelidad en este país también eran elevados. De acuerdo con una encuesta telefónica que ellos realizaron al azar a unas 2000

---

<sup>103</sup> Véase Xevi Solá, "Prostitutas de lujo. Un trabajo de alto standing?", [en línea], 3 de julio de 2013, Dirección URL: <http://www.lacuarta.cl/sitios/vas/2000/11/19/libro.html>, [consulta: 27 de diciembre de 2013]; S/a, "¿Qué buscan los hombres en las prostitutas?", [en línea], *La cuarta*, 19 de noviembre de 2000, Dirección URL: <http://www.lacuarta.cl/sitios/vas/2000/11/19/libro.html>, [consulta: 20 de diciembre de 2013]; s/a, "Informe revela que en Milán hay 9 millones de clientes de prostitutas; 70% son casados", [en línea], 27 de mayo 2008, Dirección URL: <http://bettinabia.wordpress.com/2008/05/27/genera-prostitucion-en-italia-unos-mil-500-mdd-anuales/>, [consulta: 25 de diciembre de 2013].

<sup>104</sup> Encuesta encubierta efectuada el 29 de diciembre de 2013 y 11 de enero de 2014.

<sup>105</sup> Alfred Kinsey, *et al.*, *Sexual Behavior in the Human Male*, Indiana, W.B. Saunders Company, 1948, p. 588.

<sup>106</sup> Véase s/a, "Gígalos y acompañantes en D.F.", [en línea], Dirección URL: <http://mx.mileroticos.com/gigolos/distrito-federal/>, [consulta: 5 de enero de 2014].

personas en agosto de 2013, encontraron que el 52% de las mujeres respondieron que sí tendrían un *affair* en el caso de que supieran que no serían descubiertas, por un 77% de los hombres que contestaron en el mismo sentido. Con el slogan de "dale pasión a tu vida" dice que ellos no promueven la infidelidad sino que sólo ponen la herramienta para la gente dispuesta a ello, y nos comenta que incluso le han escrito personas para confesarle que han salvado su matrimonio.<sup>107</sup>

Si algunas personas ayudan en el proceso de superación de una infidelidad, mientras otras personas proporciona los medios para hacerlas "más discretas", "más seguras" o "menos riesgosas" para quien las comete, lo que es una realidad es que hay todo un universo de personajes cuya labor profesional existe gracias a que las personas dentro de sus relaciones monógamas, deciden romper el pacto que tienen con su pareja para cometer uno o varios de slices. Tanto evidencia nos ha ce imposible negar lo que hasta ahora varios especialistas sugieren: que la monogamia no es natural en el ser humano y todas estas válvulas de escape no son sino los síntomas de que para muchos hombres y mujeres resulta completamente insostenible a largo plazo. Surgen un cúmulo de interrogantes fundamentales en nuestra búsqueda ¿Por qué a los seres humanos nos cuesta tanto trabajo ser estrictamente monógamos? ¿Será una cuestión biológica la que lo determina? ¿La monogamia intenta contra nuestra naturaleza completamente o sólo en parte? A estos cuestionamientos se intenta dar respuesta en el siguiente apartado.

## 2.2 Evidencia biológica

Un dato relevante para comenzar con este apartado es que dentro de la Clase de los Mamíferos (*Mammalia*) integrada por más de 4000 especies, la monogamia es algo bastante marginal. De acuerdo con varios investigadores acaso sólo un 3% de las especies de mamíferos serían monógamas, pues la mayoría optaría por otro tipo de relaciones como la poliginia, un macho con varias hembras, y en otras ocasiones la poliandria, una hembra con varios machos<sup>108</sup>. Para el zoólogo David P. Barash que ha estudiado ampliamente el fenómeno de la monogamia, la lista se reduce a algunos murciélagos, ciertos zorros, pocos primates (notablemente los titís Sudamericanos), algunos roedores, la nutria gigante de Sudamérica, un puñado de especies de focas y pequeños antílopes africanos como los duikers, dik-diks y los saltarocas<sup>109</sup>. Pero, ¿qué sucede específicamente con los primates, Orden de mamíferos dentro del cual estaría ubicado el ser humano?

Tradicionalmente se dice que entre un 10% y un 15% de los primates serían monógamos, esto es un aproximado de 24 especies<sup>110</sup>. Los casos que encabezan la lista son el de la familia de los calitricidos (*Callitrichidae*) conformada por titís y tamarinos, y la familia de los hielobátidos (*Hylobatidae*) que incluye a todas las especies de gibones y al siamang. Sin embargo, recientes

---

<sup>107</sup> Entrevista con Eneas Mares del día 3 de enero de 2014.

<sup>108</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit*, p. 14, 23; Agustín Fuentes, *Race, Monogamy, and Other Lies They Told You, Busting Myths about Human Nature*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 189; Helen Fisher, *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, p. 143.

<sup>109</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit*, pp. 11-12.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 146; Agustín Fuentes, "Re-Evaluating Primate Monogamy", en *American Anthropologist*, núm. 100, 1999, p. 890.

estudios han encontrado que en muchas de estas especies, si bien llegamos a encontrar familias formadas por un macho, una hembra y uno o más infantes, también es cierto que bajo ciertas circunstancias se conforman otro tipo de relaciones no monógamas. De tal modo, en especies de tíes como *Saguinus fuscicollis*, *Saguinus mystax*, *Saguinus nigricollis* o *Saguinus oedipus* se llega a encontrar más de un adulto por cada grupo, e n formaciones que pueden ser también poliginicas o poliándricas. Algo similar ocurre con los tamarinos león (*Leontopithecus*) y con tíes neotropicales como el *Callithrix jacchus* (tí común) o el *Callithrix humeralifer* (tí oreja de Santarem), mientras que en especies como la de *Callicebus moloch*, se han reportado copulaciones fuera de la pareja<sup>111</sup>. En cuanto a los gibones, el supuesto de que se emparejan para toda la vida sólo es cierto en algunos casos pues estas formaciones pueden durar muchos años o sólo algunos meses<sup>112</sup>. Por otro lado, también se han llegado a encontrar familias conformadas por más de dos adultos, y además en Tailandia y en Sumatra, al estudiar especies como *Hylobates Lar* o *Hylobates syndactylus* (siamang) se han observado a machos y hembras de diversas parejas tener copulaciones furtivas con individuos de otros grupos. De acuerdo con algunas estimaciones el 12% de las copulaciones entre gibones corresponderían a este tipo de encuentros fuera de la pareja, y ocurren precisamente en el periodo en que la hembra está receptiva.<sup>113</sup>

Toda esta evidencia desmonta toda iniciativa por reivindicarle un puesto a tíes y a gibones en modelos a seguir dentro de las aspiraciones monógamas más estrictas. Alguna esperanza podría albergar el hecho de que los gibones se encuentran en el árbol evolutivo a una distancia de 11.6 millones de años con respecto a nuestra especie, y tal vez encontremos en el grupo de los grandes simios (mucho más cercanos a nosotros), algún ejemplar paradigmático de la fidelidad con el cual pudiéramos estar emparentados. Sin embargo, pronto descubrimos justamente lo contrario. En el caso de los orangutanes, una especie que se ha separado de nosotros hace 14 millones de años, encontramos que los machos tienden a hacerse de un control territorial que les garantiza el acceso sexual a varias hembras. Por su parte, los gorilas, de quienes nos separamos hace unos 7.5 millones de años, también optan por la poliginia con harenes formados por 3 o hasta 6 hembras, las cuales por su parte llegan a tener ocasionalmente relaciones sexuales con machos de menor jerarquía. Finalmente, los chimpancés, de quienes nos separamos evolutivamente hace 5.5 millones de años, se caracterizan sobre todo por su promiscuidad. En esta especie las hembras cuando están receptivas, seducen a grupos completos de machos de hasta 8 individuos que esperan ansiosos su turno para acceder a cada una de ellas, y llegan a copular varias docenas de veces por día con prácticamente cualquier macho que no sea un pariente cercano.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Agustín Fuentes, *op. cit.*, pp. 894-895.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 896.

<sup>113</sup> *Idem*

<sup>114</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, p. 25; Helen Fisher, *op. cit.*, pp. 122, 126-127; Agustín Fuentes, *Race, Monogamy, and Other Lies They Told You, Busting Myths about Human Nature*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 169; Frans De Waal, *El Mono que llevamos dentro*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, p. 27; s/a, "Un nuevo primate podría ser el último nexo común entre gibones y humanos", [en línea], *EFE*, Barcelona, 29 de octubre de 2015, Dirección URL: <http://www.efe.com/efe/america/tecnologia/un-nuevo-primate-podria-ser-el-ultimo-nexo-comun-entre-gibones-y-humanos/20000036-2750694>, [consulta: 27 de agosto de 2016].



De todos los grandes simios el único caso que restaría comentar es el de otra especie animal por mucho tiempo ignorada: los bonobos.<sup>115</sup> Esta especie tiene un aspecto bastante similar a los chimpancés, por lo que muchos aún le denominan "chimpancé pigmeo". Sin embargo, sus piernas más alargadas, su rostro menos peludo, su menor masa muscular sobre la parte superior del cuerpo, y su postura corporal (caminan largas distancias erguidos) recuerdan ligeramente más a los seres humanos. En cuanto al comportamiento, mientras los chimpancés son predominantemente agresivos, hay dominio de los machos y ocurre el infanticidio; los bonobos en cambio conforman sociedades pacíficas comandadas por hembras, y su actividad sexual no se ciñe como en el caso de los chimpancés y el resto de animales al periodo de estró. Y es que los bonobos justamente utilizan el sexo para resolver conflictos, calmar la tensión, solicitar alimento, crear amistades, reconciliarse o incluso para saludar. Además tienen todo un amplio repertorio de posiciones sexuales, desde las posiciones frontales que les permiten mirarse a los ojos, a veces el macho encima, otras veces la hembra acostada sobre él, o sentados los dos y ella sobre sus rodillas, o ambos de pie, o apoyándose en un árbol, o dentro del río. En su sexualidad que incluye también a brazo, beso de lengua, toqueteos mutuos, sexo oral, masturbación, contactos homosexuales y una infinidad de posibilidades con una diversidad de individuos que los colocarían definitivamente en las antípodas de la monogamia. Más bien conformarían un ejemplo de poliginandria o relación múltiple de varios machos y varias hembras, en donde estas tendrían la batuta en la organización de las expresiones afectivas y sexuales, así como en la organización social.<sup>116</sup>

Algunos estudios sugieren que los bonobos son más inteligentes que los chimpancés<sup>117</sup>, sin embargo, ambas especies estarían igualmente cercanas al ser humano. El punto de separación en la historia de nuestra evolución sucedió hace 5.5 millones de años, y la separación entre ellos ocurrió hace aproximadamente 1 millón de años. Algunos científicos piensan que chimpancés, bonobos y seres humanos son lo bastante próximos como para formar un único género *Homo* y de hecho somos genéticamente tan semejantes a ellos como el perro doméstico del lobo, al compartir un 98.7% de nuestro genoma, según un estudio de 2012. Muchas cuestiones del parecido físico, y también de comportamiento se explican por los genes que compartimos las tres especies, y si hay diferencias específicas con bonobos o con chimpancés también es porque compartimos algunos genes más con una especie, y otros más con otra.<sup>118</sup> Preocupa saber si podríamos compartir algo en lo que respecta

<sup>115</sup> Esta especie fue descubierta en 1928 por el zoólogo alemán Ernst Scharz. Agustín Fuentes, *op. cit.*, p. 128; Helen Fisher, *op. cit.*, pp. 124-125; Ángela Posada-Swofford, "El hippie de la selva", en *¿Cómo ves?*, No. 175, México, UNAM, Junio 2013, pp. 10-11; David Quammen, "Una mirada exclusiva a los bonobos de la Ribera Izquierda", en *National Geographic*, Vol. 32, No. 3, México, Editorial Televisa, Marzo 2013, p. 14.

<sup>116</sup> Agustín Fuentes, *op. cit.*, p. 128; Helen Fisher, *op. cit.*, pp. 124-125; Ángela Posada-Swofford, "El hippie de la selva", en *¿Cómo ves?*, No. 175, México, UNAM, Junio 2013, pp. 10-11; David Quammen, "Una mirada exclusiva a los bonobos de la Ribera Izquierda", en *National Geographic*, Vol. 32, No. 3, México, Editorial Televisa, Marzo 2013, p. 14.

<sup>117</sup> Véase s/a, "Bonobo crowned 'cleverest ape in the world'", [en línea], *The Nation*, 10 de agosto de 2011, Dirección URL:

<http://www.newshub.co.nz/environmentsci/bonobo-crowned-cleverest-ape-in-the-world-2011081015#axzz4BcEpyCIZ>, [consulta: 27 de febrero de 2015].

<sup>118</sup> Frans De Waal, *op. cit.*, p. 27, Helen Fisher, *op. cit.*, p. 123; s/a, "Secuencian genoma del bonobo, primo del hombre", [en línea], *EFE/ El Universal*, 13 de junio del 2012, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/articulos/71400.html>, [consulta: 20 de febrero de 2015].

a la sexualidad, y es que ambos se encuentran entre los animales sexualmente más activos del planeta, así como los monógamos también. ¿Sería deseable que compartiéramos plenamente con ellos si no fuera por las presiones de tipo cultural que existen sobre la sexualidad en el ser humano? Nosotros creemos que es una fuerte posibilidad, basado en la evidencia del apartado anterior y en las tendencias de escritas tanto en mamíferos como en primates, sin embargo, encontramos ahora una explicación que apunta a que por lo menos ciertas pautas monógamas sí serían una característica de la especie humana.

Para entender la explicación, vale recuperar el caso del que algunos consideran la especie más monógama de todos los mamíferos, y el que más recurrentemente ha sido usado para ejemplificar y explicar el fenómeno de la monogamia, en parte porque sus dimensiones y su conservación en cautiverio permite realizar constante experimentación al respecto. Estamos hablando del *Microtus ochrogaster*, ratón o topillo de las praderas que habita en Norteamérica, y que, a diferencia de lo que ocurre con sus propios parientes cercanos tan propensos a la promiscuidad, ha optado por la monogamia. Esta "elección" particular, es menos una elección que una de terminación genética que moldea su comportamiento. Diversas investigaciones neurobiológicas demuestran que a nivel cerebral lo que ocurre con esta especie es que después de la cópula se dispara la actividad de la hormona oxitocina en el *núcleo accumbens* de las hembras y la vasopresina en el *pallidum ventral* de los machos, generando una sensación de bienestar y fortaleciendo el vínculo que los lleva a permanecer con esa pareja en particular. Algunos experimentos han demostrado que si se inhibe la producción de oxitocina por medios farmacológicos, los topillos antes monógamos, ahora se aparean con el primer individuo que encuentra. En cambio si se le inserta la variante genética asociada con estas hormonas y sus receptores a otro tipo de roedores promiscuos como los *Microtus montanus*, los machos comienzan a copular exclusivamente con una hembra incluso cuando otras hembras merodean.<sup>119</sup> Lo siguiente sería preguntar por qué una especie tiene de forma innata este comportamiento hormonal y cerebral que promueve la monogamia, mientras la otra no. La respuesta desde un punto sociobiológico<sup>120</sup> tiene que ver con que esa estrategia de reproducción ha permitido su sobrevivencia, en un ambiente hostil donde las posibilidades de la especie para hacerle frente eran limitadas. En este caso en particular debido a la presencia de varios depredadores y a la vulnerabilidad de las crías resultaba necesario que uno de los padres se quedara a cuidarlas mientras el otro salía por alimento.<sup>121</sup> Los individuos que tenían propensión a no formar ese tipo de lazos y abandonar a la primera pareja con su cría, a lo largo de millones y millones de años de selección natural fueron borrados de la faz de la

---

<sup>119</sup> Irene Tsapelas, *op. cit.*, p. 184; Eduardo Punset, *El viaje al amor, Las nuevas claves científicas*, Nueva York, Harper Collins, 2007, p. 181; Helen Fisher, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, p. 153; Héctor A. Ortega Soto & Elizabeth Brunner, "Bases biológicas de los fenómenos de vinculación humana", en Eusebio Rubio Auriolo (*et. al.*), *Antología de la Sexualidad Humana*, México, Porrúa, 1998, p. 19.

<sup>120</sup> La *sociobiología* consiste en el estudio sistemático de la base biológica de todo comportamiento social, tal como fue acuñado por el biólogo evolucionista Edward O. Wilson. De acuerdo con este enfoque "la selección natural diseña adaptaciones, como soluciones a problemas adaptativos específicos que han persistido suficientemente, a lo largo de generaciones. Véase Thomas Barfield (*ed.*), *Diccionario de Antropología*, México, Siglo XXI, 2000, pp. 491-492.

<sup>121</sup> Entrevista a Wendy Portillo el día 1 de mayo de 2015.

tierra pues su descendencia tenía menos probabilidades de sobrevivir en las praderas y con el tiempo no lo logró. En cambio las que heredaron los genes que provocan la situación hormonal que promueve el vínculo monógamo son las que hoy pueblan esos territorios y permiten ser investigadas.

Una gran conclusión que se desprende de todo esto es que existe una correlación directa entre las necesidades de cuidado de las crías de una especie determinada, las concentraciones hormonales de oxitocina y vasopresina, y la monogamia. Ello explica porqué en el Reino Animal en la clase de las Aves sea la que más casos de monogamia registra pues al menos el 90% de las 9000 especies la practican<sup>122</sup>. Y es que las crías tienen altas necesidades metabólicas, y deben ser alimentadas con inmensas cantidades de comida (a veces un insecto cada 15 segundos), lo cual demanda los esfuerzos de al menos dos individuos para cuidarlas y alimentarlas alternadamente. Sin embargo, una vez que termina la etapa en que las crías están listas para valerse solas, el vínculo monógamo se disuelve. Esto significa que en la mayoría de las especies monógamas, esta monogamia no es para toda la vida, sino para uno o algunos periodos reproductivos. De acuerdo con investigaciones de ornitólogos, el 50% de las especies de aves que se aparean monógamamente lo hacen durante el tiempo de la estación de cría, y al siguiente año lo más frecuente es que se cambie de pareja<sup>123</sup>. En el momento en que las crías necesitan de dos progenitores para cuidarlas y sobrevivir, es que la monogamia prevalece como estrategia reproductiva, y durante tanto como los recién nacidos lo requieran para subsistir. A diferencia de lo que ocurre con las aves, en los mamíferos la monogamia es marginal porque las hembras con la posibilidad de amamantar a las crías resuelven en buena medida sus necesidades metabólicas, y bastará con que ella tenga de donde alimentarse para obtener los nutrientes necesarios. Si un solo macho como el gorila es capaz de dominar y proteger un territorio con suficientes recursos para alimentar de 3 a 6 hembras, no existirá una presión evolutiva que favorezca la dedicación absoluta de este macho a una sola hembra y sus crías, a menos que una multiplicidad de depredadores o una condición específica de las crías así lo demanden como en el caso de los topillos y un puñado de otros mamíferos.<sup>124</sup>

Ahora bien, lo que nos permitiría suponer que el ser humano pertenecería de forma más natural a este pequeño puñado de mamíferos monógamos sería la peculiar *altricidad* de sus crías. A diferencia de crías "precozes", como el potrillo, que a las pocas horas de nacer puede ver y caminar, otras especies de animales nacen con un nivel de indefensión y de desarrollo que obliga a los progenitores a auxiliarlos y cuidarlos las 24 horas del día. Lo que habría ocurrido en la historia de la evolución de la especie humana es que en algún momento el cerebro de las crías alcanzó un tamaño de tales proporciones que dificultaba la labores de parto, pues también a la sumir una postura completamente erguida e ilicual pe lviano de la mujer se había estrechado. La solución de la naturaleza fue que los partos se produjeran con mayor anticipación al tiempo que necesitaba el nonato para desarrollarse dentro de la madre. Algunos consideran que los bebés humanos nacen 12 meses antes de tiempo, apenas un embrión que tardará entre 6 y 9 meses en adquirir las respuestas

---

<sup>122</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit* , p. 12; Helen Fisher *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, p. 143.

<sup>123</sup> Helen Fisher, *op. cit* , p. 146.

<sup>124</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit* , pp. 23, 124.

químicas del hígado, riñones, sistema inmunológico y tracto digestivo, reacciones motoras y desarrollo cerebral, del que otros primates disponen poco después de su nacimiento. Y como su gran cerebro crece a un ritmo desmedido en los dos primeros años de vida, tienen también gigantescas necesidades metabólicas<sup>125</sup>. Si consideramos que por las características de la cría, y por la circunstancia de que la posición completamente erguida de la hembra la obliga a sostenerla en sus brazos (a diferencia de otros primates que los colocan en sus espaldas y tienen las manos libres para recoger frutos y vegetales), el objetivo de cuidarla y conseguir el alimento que requiere su desarrollo, supera con creces la capacidad de una sola persona. En algunas sociedades tradicionales se ha detectado que una dieta baja en calorías y la cantidad de ejercicio que hacen las mujeres, provoca que su ovulación se interrumpa y la capacidad de quedar embarazadas regrese después de 3 a 4 años. Algunos antropólogos han sugerido que este periodo entre partos era el patrón reproductivo habitual hace millones de años. Esos 4 años definirían el tiempo necesario que necesita la cría para ser cuidada por dos progenitores, y eso podría explicar también que las mayores tasas de divorcio en algunas sociedades ocurran al cuarto año, pues biológicamente lo que correspondería sería establecer otra pareja, a menos que nuevos hijos hubieran nacido antes de la separación, prolongando el vínculo. Por otro lado, si en estas especies monógamas los machos deben permanecer y colaborar con la crianza, los celos del hombre tendrían que ver inconscientemente con asegurar que su inversión parental en tiempo y recursos, no sirviera para amamantar a los hijos de otro macho. Los celos de la mujer en cambio tendrían que ver con evitar la posibilidad de que el macho la abandonara en la medida en que se pondría en riesgo la sobrevivencia de la cría. Esto explicaría por qué la infidelidad sexual afecta más a los hombres y la infidelidad de tipo afectiva afecta más a las mujeres, y entonces los celos, no serían necesariamente una invención cultural (aunque están moldeados por esta), sino una respuesta natural en las especies monógamas (una gorila hembra no siente celos de otra gorila hembra pues no está en riesgo la permanencia del macho y de los recursos necesarios para la sobrevivencia de su cría).<sup>126</sup>

Si todo esto es cierto, basta también buscar en el cóctel hormonal del cerebro humano un funcionamiento similar al de los opiáceos para terminar de confirmar nuestra monogamia. La hormona oxitocina y la vasopresina en los humanos se producen en el hipotálamo así como en los ovarios y los testículos. La oxitocina tiene un papel fundamental en el proceso de parto dando lugar a las contracciones del útero y estimulando las glándulas mamarias para producir leche, y posteriormente estimulando el vínculo de la madre con la cría. Esto es algo común a todos los otros mamíferos, pero la otra parte que entra en juego es que las cantidades de oxitocina y vasopresina en esta especie promueven el vínculo de un macho con una hembra en lo que algunos denomina "amor

---

<sup>125</sup> Aunque el cerebro humano sólo representa un 2% de nuestro peso corporal, consume el 25% de la energía metabólica y el 40% de nuestra glucosa en la sangre. Durante su primer año de vida, los niños invierten el 50% de su energía metabólica sólo en construir y perfeccionar los mecanismos cerebrales. Helen Fisher, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, p. 162.

<sup>126</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, pp. 117-118; Eduardo Punset, *op. cit.*, pp. 76, 78, 215; Helen Fisher, *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, pp. 105, 147, 223-224, 320-321; Helen Fisher, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, pp. 152, 155, 163.

apego"<sup>127</sup>. El grado de monogamia estaría definido entonces por esas concentraciones de hormonas y por la cantidad de receptores cerebrales sensibles a las mismas. Las conclusiones de algunos análisis sugieren que a diferencia de personas muy infieles, los sujetos en relaciones especialmente monógamas tienen más receptores cerebrales para la oxitocina y para la vasopresina, lo cual se relaciona con el gen AVPR1A. De acuerdo con Wendy Portillo del Instituto de Neurobiología de la UNAM, a algunos estudios arrojan que el doble de los hombres solteros que reportan variantes en dicho gen han tenido crisis en sus matrimonios, así como promiscuidad, a diferencia de los que no las presentan<sup>128</sup>.

Pero entonces esto lleva a cuestionar si acaso la infidelidad es una enfermedad que estamos padeciendo misteriosamente millones de seres humanos de nuestra especie producto de alguna extraña mutación genética que entorpece el funcionamiento de estas hormonas. Una desviación a la norma monógama a la que nuestra propia naturaleza nos empuja propiciando la sobrevivencia de nuestra especie. La respuesta es negativa, y es que el mismo tipo de investigaciones apuntan a que la infidelidad también es una estrategia reproductiva, como lo es en el caso de los topillos y de las aves, como lo es en el caso de los títeres o los gibones. Resulta que uno de los grandes mitos de la literatura científica en torno a la monogamia se viene pronto a bajo cuando descubrimos que los topillos de las praderas no son "perfectamente" monógamos. Una revista de zoología canadiense publicó un estudio sobre la exclusividad sexual de los topillos en Illinois, en el cual se encontró evidencia de "no paternidad" en 5 de 9 camadas analizadas.<sup>129</sup> Quisimos confirmar estos datos con Larry Young, uno de los principales investigadores de esta especie de roedores, quien responde a nuestra inquietud sobre la fidelidad de los topillos de manera contundente. Explica que el *Microtus ochrogaster* al igual que las aves, y los humanos, como cualquier otra especie "socialmente monógama", no está exento de copulaciones extra pareja. Se dice que son "socialmente monógamos" porque comparten algunas características como formar parejas, procurar una proximidad, padecer ansiedad ante la separación, confeccionar un nido, tener ambos comportamientos parentales y permanecer juntos por periodos largos más allá del mero momento del contacto sexual (todo lo cual se relaciona con el cuidado necesario que demandan las crías de esa especie según vimos), pero eso no implica que sean "genética" o "sexualmente monógamos".<sup>130</sup>

Esta distinción entre *monogamia social* y *monogamia sexual* es pertinente también para comentar el caso de las aves. En un estudio realizado con 180 especies de aves cantoras, se encontró que en el 90% de ellas las hembras parían crías que no tenían relación genética con el "padre" que

---

<sup>127</sup> Helen Fisher, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, pp. 109-110.

<sup>128</sup> Emir Olivares Alonso, "El poliamor, respuesta a los celos e infidelidad en la vida de pareja", [en línea], *La Jornada*, 12 de febrero de 2006, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/02/12/index.php?section=sociedad&article=041n1soc>, [consulta: 24 de marzo de 2015].

<sup>129</sup> Nancy G Solomon, Brian Keane, Lana R Knoch & Paula J Hogan, "Multiple paternity in socially monogamous prairie voles (*Microtus ochrogaster*)", [en línea], *Canadian Journal of Zoology*, (Vol. 82, Num. 10), octubre de 2004, pp. 1667-1671, Dirección URL: <http://www.nrcresearchpress.com/doi/abs/10.1139/z04-142#.V8MaIvnhDIV>, [consulta: 27 de agosto de 2016].

<sup>130</sup> Larry Young en conversación vía correo electrónico el 7 de febrero 2015.

las alimentaba<sup>131</sup>. Otras cifras apuntan a que entre el 10% y el 40% de la descendencia de todas las aves socialmente monógamas son producto de relaciones sexuales de la hembra con otro macho<sup>132</sup>. Incluso hay estudios que han encontrado en algunas especies de aves un canto especial para atraer machos en busca de infidelidades. Así es como una a una, varias imágenes idílicas de monogamia se resquebrajan frente a nosotros al descubrir que al menos en alguna especie de flamencos (*Phoenicopterus chilensis*, *Phoeniconaias minor*), albatrós (*Phoebastria irrorata*, *Diomedea bulleri*, *Diomedea chrysostoma*, *Diomedea exulans*, *Diomedea immutabilis*), pingüinos (*Pygoscelis adeliae*, *Spheniscus humboldti*, *Spheniscus magellanicus*, *Eudyptes schlegeli*), gansos (*Chen caerulescens*, *Chen rossii*), tortolas (*Columba livia*, *Zenaida macroura*), loritos (*Myiopsitta monachus*, *Psittacula eques*) y hasta cisnes (*Cignus atratus*, *Cygnus olor*), se ha encontrado evidencia de casos de no paternidad de las crías resultado de infidelidades de las hembras.

Tomando en cuenta aves, mamíferos y otras especies animales se estima que normalmente cuando una especie es "socialmente monógama" entre el 10% y el 20 % de las crías son producto de copulaciones fuera de la pareja<sup>133</sup>. Ahora bien, ¿por qué si la naturaleza ha favorecido la permanencia de la monogamia social en ciertas especies, existen tantos casos de infidelidades en la mayoría de ellas? La respuesta es porque también es lo más conveniente para la especie tener esta otra estrategia de reproducción de copulaciones fuera de la pareja. Y es que si la monogamia social permite que las crías vulnerables de una especie sobrevivan a un ambiente relativamente hostil, las infidelidades lo que permiten es una mayor variabilidad genética de las mismas, lo cual en un mediano plazo también puede ser una forma de asegurar la sobrevivencia de al menos una parte de la descendencia. Y es que en la medida en que los descendientes son variados "en inclinaciones y habilidades" aumentan las probabilidades de que ante una eventual amenaza del entorno, alguno pudiera sobrevivir<sup>134</sup>. Esto es una buena explicación para el fenómeno de monogamia seriada según el cual después del periodo de crianza, la pareja tiende a disolverse para formar pareja con alguien más, pero también explica las infidelidades en tanto que exista la posibilidad de engendrar a más de una cría o a más de una camada simultáneamente. En el caso de las especies monógamas el macho sólo deberá cuidarse de que otro macho no se meta en su nido, pues al menos a esa cría le destinará tiempo y recursos, pero si logra copular por su lado con otras hembras tal vez logre multiplicar su descendencia mientras otros machos sin saberlo la cuidan por él. Esta estrategia al igual que la monogamia fue producto de millones y millones de años de selección natural en la cual la descendencia de machos infieles fue sobrepasando en número a la de machos fieles, y generación tras generación fueron prevaleciendo hasta que toda la especie estuvo eventualmente conformada por individuos cuyos genes los orillaban a intentar y eventualmente lograr engendrar más allá de su nido.

---

<sup>131</sup> Helen Fisher, *op. cit.*, p. 174.

<sup>132</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, p. 12.

<sup>133</sup> Agustín Fuentes, *Race, Monogamy, and Other Lies They Told You, Busting Myths about Human Nature*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 191.

<sup>134</sup> Helen Fisher *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, p. 143.

En el caso de las hembras sucede algo similar, y estas sólo deben cuidarse de que su pareja no las descubra, pues correrían el riesgo de ser abandonadas y no tener quien las ayude en el cuidado de las crías. Sin embargo, si es cuidadosa, obtiene también varios beneficios. Algunas de las motivaciones serían prevenir una posible infertilidad del macho, obtener recursos adicionales para ella y sus crías, evaluar a otros machos para futuros periodos reproductivos, terminar anticipadamente una relación que al final no considera tan óptima para la crianza, o simplemente también por el deseo, pero no de cualquier otro individuo (como en el caso de los machos), sino de un individuo que consideran más atractivo en lo que a sus genes se refiere. Y es que en el caso de las hembras la elección de la pareja tienen que ver con aspectos como la complementariedad de su propio sistema inmunológico (el olfato tiene mucha importancia), la diferencia que evite un parentesco cercano capaz de provocar deformidades en las crías, la elección de rasgos sintomáticos de un estado saludable (la simetría, los colores, la duración de los cantos, la corpulencia, etc.) pues en conjunto están eligiendo inconscientemente los genes más convenientes para su descendencia<sup>135</sup>. Lo mismo ocurriría con el ser humano. Y es que sin importar que estuvieran en una relación de monogamia social, bajo ciertas circunstancias, las hembras estarían muy dispuestas a aceptar las aproximaciones de otros machos, si no es que incluso pueden buscarlas abiertamente, pues su biología las inclina a ello. Algunos sugieren que detrás de todas las razones posibles para cometer una infidelidad por parte de una mujer (a burrimiento, complementar un patrimonio que no consideran perfecto, encontrar una salida a un mal momento de su relación, solucionar un problema sexual, conseguir más atención y afecto, sentirse más atractivas, ser comprendidas, explorar algo diferente o vengarse de una situación de la pareja), puede subyacer un poderoso deseo inconsciente de engañar para incrementar las posibilidades de supervivencia de su ADN<sup>136</sup>.

A nivel cerebral si en el apego la oxitocina y la vasopresina juegan un papel fundamental para hacer que se conforme una pareja duradera después de la cópula. Habría a qué otras dos situaciones hormonales que favorecerían la búsqueda de contactos sexuales con individuos diferentes de la pareja actual. La primera sería aquella que funciona gracias a la hormona testosterona que impulsa el deseo sexual tanto en hombres como en mujeres. Las concentraciones de esta peculiar hormona provocan un fuerte anhelo de desahogo sexual, que puede ser despertado por una situación estimulante (visual, evocativa, etc.) o incluso aparecer espontáneamente sin ninguna motivación aparente. Los hombres y mujeres con altas concentraciones de testosterona en circulación tienden a desarrollar una mayor actividad sexual, más penamios sexuales, más erecciones matutinas y más orgasmos. El libido masculina alcanza su punto más álgido en la adolescencia o a los veintipocos años cuando los niveles de testosterona son más altos. Y las mujeres sienten mayor deseo sexual en torno a los días de ovulación, cuando los niveles de testosterona aumentan. También algunas investigaciones sugieren que cuando la mujer llega a los treinta años su equilibrio hormonal sufre algunos cambios que permiten que su testosterona manifieste su influencia con más fuerza y aumenta su deseo sexual. Esto último podría explicar en parte algunos hallazgos en torno a que las mujeres alcanzan la cima de sus infidelidades a los 35 y entrados a los 40 años. De

---

<sup>135</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, pp. 61, 63-84, 91-98, 101-104.

<sup>136</sup> Helen Fisher, *El primer sexo*, México, Editorial Taurus, 2006, p. 353.

manera inversa cuando disminuyen los niveles de testosterona, el deseo sexual disminuye, por ejemplo cuando se tiene mala salud, exceso de trabajo, o incluso con el transcurrir de la edad<sup>137</sup>. Si bien los niveles de testosterona y su modulación se heredan genéticamente y son distintos de individuo a individuo, en general en nuestra especie son suficientemente altos como para estimular relaciones fuera de la pareja, pues al igual que en otras especies se ha demostrado, que el deseo sexual aumenta ante la posibilidad de tener sexo con una pareja distinta de la habitual.<sup>138</sup>

La segunda situación hormonal correspondería a lo que se conoce como "enamoramiento", una fuerte atracción hacia otro individuo, estimulada por las hormonas dopamina y norpinefrina. Está asociado directamente con la preferencia y fijación por una pareja en particular con la cual inconscientemente se quiere procrear para tener descendencia, y de hecho funciona como un fuerte sistema de motivación para que una persona construya, consiga y mantenga una relación íntima con otro individuo. Se caracteriza por un aumento de energía, una concentración de la atención, euforia, afán posesivo, ansia, persistencia, conducta orientada a un solo objetivo, hiperactividad, insomnio, pérdida de apetito, temblores, aceleración de los latidos del corazón y la respiración, y en suma muchos síntomas similares a una adicción, y es que todas las adicciones importantes están relacionadas con la dopamina. Esta fuerte atracción resulta gratificante si se ve correspondida y los impedimentos externos suelen intensificarla. Sin embargo, no es un estado que pueda durar toda la vida, y en los humanos dura apenas algunos meses o hasta un par de años, en función de tiempo que tarda el cortejo y tal vez de lo que tarda el cumplimiento de objetivo sexual en términos de asegurar que habrá una descendencia. Después de esta etapa, el individuo idealizado se desvanece para dejar su lugar al individuo real, y entonces lo que mantiene a la pareja junta es sólo el amor apego.<sup>139</sup>

Una relación de amor a pego puede haberse originado inicialmente por una situación de enamoramiento, o por una situación de convivencia cotidiana como en el caso de los matrimonios arreglados o los matrimonios que legitiman algún embarazo provocado simplemente por una noche de pasión (de testosterona y deseo sexual). Sin embargo, independientemente de la situación que los originó, la relación de amor a pego se vuelve profundamente vulnerable ante cualquier posible enamoramiento con alguien externo a la pareja. Ahí las infidelidades acaso puedan ser el prelude para la construcción de una segunda relación independiente de la primera, y es que el efecto hormonal encabezado por la dopamina resulta para muchos difícil de ignorar. Los topillos de los que

---

<sup>137</sup> Helen Fisher, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, pp. 101-102; Helen Fisher *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, p. 86; Theresa L. Crenshaw, *La alquimia del amor y el deseo, las hormonas: Cuáles son y cómo influyen en su vida sexual*, Barcelona, Grijalbo, 1997, pp. 70-71, 73; Michelle Langley, *Women's infidelity, Living in Limbo*, St. Louis, McCarlan Publishing, 2005, pp. 52, 67-68, 70; David P. Schmitt, "Sociosexuality from Argentina to Zimbabwe: A 48-nation study of sex, culture, and strategies of human mating", en *Behavioral and Brain Sciences*, num. 28, Nueva York, Cambridge University Press, 2005. p. 257.

<sup>138</sup> El *Efecto Coolidge* es un fenómeno en virtud del cual tanto machos y en menor medida hembras muestran una mayor disposición a tener relaciones sexuales ante la presencia de nuevos compañeros receptivos. Por ejemplo, en el caso del ser humano, el hombre normalmente después de tener sexo con su pareja debe guardar un tiempo de periodo refractario antes de volver a copular con la misma mujer, pero si se sustituye esta mujer por otra diferente, el periodo refractario se reduce o desaparece. Véase David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, pp. 21, 25.

<sup>139</sup> Helen Fisher, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, pp. 64-67, 70-71; Helen Fisher *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, pp. 45, 54.



ya hemos hablado a propósito de la monogamia social y el apego, normalmente forman parejas que duran varios periodos reproductivos juntas, pero si se les inyectan compuestos que aumentan los niveles de dopamina, las hembras empiezan a preferir al primer compañero que le pongan en frente al momento de la inyección<sup>140</sup>.

En conclusión cada uno de estos tres sistemas cerebrales evolucionó para un aspecto diferente de la reproducción. El deseo sexual evolucionó para motivar a los individuos a buscar la unión sexual con cualquier pareja más o menos adecuada. El amor romántico nació para impulsar a los hombres y las mujeres a centrar su atención en un individuo específico sobre los demás para reproducirse con este más que con cualquier otro (porque inconscientemente lo consideran más indicado desde un punto de vista genético para tener descendencia). Y el apego surgió para permitir una convivencia lo suficientemente prolongada para criar juntos uno o varios hijos. De acuerdo con Fisher todos los mamíferos tienen la misma maquinaria cerebral y lo que cambia notablemente es el tamaño, la forma y la relación entre las partes que lo componen<sup>141</sup>. Para algunos por configuraciones específicas a las que han llegado como consecuencia de millones de años de evolución y selección natural, la formación de parejas no es una opción procurada ni por machos ni por hembras. Por su parte a aquellos en los que la "monogamia social" es estimulada por mecanismos cerebrales relacionados con las hormonas oxitocina y vasopresina, otros mecanismos los impulsan a no desatender el llamado del deseo sexual por la diversidad. Justamente sería el caso del ser humano, del que se tiene que concluir que tiene una estrategia reproductiva dual, basada por un lado en la monogamia social que favorece el cuidado de las crías, y por otro lado en la infidelidad sexual que incrementa también su éxito reproductivo. Las hembras tal vez por obtener otro proveedor de alimento para las crías, o en un esfuerzo inconsciente por obtener a alguien con mejores genes. Los hombres por tener una variedad de descendencia en su linaje que aumente también las probabilidades de sobrevivencia. Toda esta evidencia nos lleva a concluir a nosotros por nuestro lado que cualquier individuo de cualquier especie, por muy "monógama social" que sea (incluidos los seres humanos), bajo las condiciones adecuadas, puede ser infiel.<sup>142</sup>

### 2.3 Evidencia antropológica

Si de acuerdo a lo reseñado en el apartado anterior nuestra biología nos inclinaría "bajo las condiciones adecuadas" hacia una monogamia llena de infidelidades, es cierto que el ser humano en realidad ha manifestado en diversos lugares del mundo una multiplicidad de formas de vincularse

---

<sup>140</sup> Helen Fisher, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, pp. 65-66.

<sup>141</sup> Helen Fisher, *op. cit.*, pp. 70, 98.

<sup>142</sup> Las únicas especies estrictamente monógamas del Reino Animal lo son porque no se les presentan dichas condiciones adecuadas. Un caso que tenemos registrado es el del *Diplozoon paradoxum*, un parásito que vive en los peces de agua fresca, cuyos integrantes se unen cuando son larvas, momento en que quedan literalmente fusionados por la sección media del cuerpo hasta que eventualmente se vuelven maduros sexualmente hablando y se reproducen, pero siguen pegados por el resto de sus vidas hasta la muerte (Véase en David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, p. 4). Sólo cuando no hay oportunidad de conocer a otros individuos distintos de la pareja, o cuando la otra pareja no te quita los ojos ni el cuerpo de encima, habrá alguna garantía de monogamia. Esto difícilmente sucede en seres humanos en sociedades modernas, así que la monogamia perfecta (social y sexual/genética) como la de estos parásitos tiende a ser más una excepción que una regla.

sexo-afectivamente que se alejan enormemente de este precepto. Cada cultura conformada por todo un cúmulo de discursos religiosos, políticos, morales o legales dotan a cada acto, incluyendo manifestaciones concretas de amor y sexualidad, de un significado y valor específico ("bueno", "malo", "sagrado", "pecaminoso", "puro", "sucio") que es asimilado por los integrantes de esa sociedad afecta la manera en que estos se desenvuelven. Detrás de cada una de esas culturas existen sin duda historias concretas de cientos de años de adaptación de una sociedad a circunstancias de su entorno, para que cada una a su manera resuelva el problema biológico de engendrar y mantener a su descendencia. Resulta interesante descubrir las diversas posibilidades que afloran en diversas latitudes para ver cómo otros han resuelto a su modo el conflicto biológico del que veníamos hablando, con sus recurrentes infidelidades.

Como punto de partida diremos que en la antropología el concepto de monogamia es utilizado prevalentemente para hablar de una de las cuatro "estructuras de matrimonio" posibles, que se definen en función del número de personas que lo conforman. De tal modo, la *monogamia* se caracterizaría como el matrimonio conformado por tan sólo un marido y una esposa. El concepto de *poligamia* en cambio refiere la posibilidad de que un matrimonio esté compuesto por más de dos personas, lo cual tendría tres manifestaciones distintas. En primer término tenemos la *poliginia*, que refiere el caso del matrimonio conformado por un esposo y varias mujeres, práctica recurrente entre los musulmanes, quienes de acuerdo con el profeta Mahoma no debían tener más de cuatro. La siguiente posibilidad de poligamia sería la *poliandria*, caso inverso donde es una mujer la que tiene varios maridos, concepto que también se ha utilizado en el apartado anterior para el caso de una hembra asociada a varios machos. Finalmente, está la posibilidad que menos casos registra en la literatura antropológica de *poliginandria*, *cenogamia* o *matrimonios grupales*, que corresponde al matrimonio de dos o más mujeres con dos o más hombres. Esta posibilidad se ubica realmente en las antípodas de la monogamia, y a que tanto hombres como mujeres tienen la opción de contraer matrimonio con más de un cónyuge de manera simultánea. El caso más conocido es el de los Nayar que habitaban la costa de Malabar o Kerala en la India, conformada por una casta de guerreros que estaban obligados a viajar mucho y aparentemente encontraron en esta práctica una solución a esta circunstancia. Las mujeres tenían hasta 12 maridos y como restricción existía el no poder casarse con un hombre de una casta inferior, lo cual se consideraba adulterio.<sup>143</sup>

Tan extraño nos puede resultar el caso de los Nayar como a la mayoría de las sociedades en el mundo les puede resultar que se prescriba una absoluta monogamia. George Peter Murdock se ha convertido en un clásico de la antropología por diversos estudios etnológicos que ha publicado en los que compara diversas variables de distintas culturas. En una de las publicaciones más ilustrativas al respecto arroja que de 854 sociedades de las que se cuenta con información, a penas 137, un

---

<sup>143</sup> Kathleen Gough, "Los Nayar y la definición de Matrimonio", en José Llobera (ed.), *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Barcelona, Anagrama, 5ta edición, 1987, pp. 74-111; Bron B. Ingoldsby, "Family Origin and Universality", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 74-75; Briffault, Robert, *The mothers: A study of the origins of sentiments and institutions*, Edinburgh, Bishop & Sons Ltd., 1952, Vol. 1, pp. 700-712.

16.04%, tienen la monogamia prácticamente como única forma de matrimonio prevaleciente<sup>144</sup>. Aún más revelador resulta descubrir que en muchas de estas culturas el matrimonio monógamo no implica una exclusividad sexual necesariamente, lo cual nos recuerda la distinción entre monogamia social y monogamia sexual que comentamos en el apartado anterior. Por ejemplo entre los Khasi de la India aunque no practican el matrimonio polígamo, no es mal visto tener diversas parejas sexuales (tanto hombres como mujeres)<sup>145</sup>. Por su parte, entre los Lepcha del Himalaya, el marido sólo llega a objetarle a la esposa si tiene relaciones con otro hombre en su presencia.<sup>146</sup>

Encontramos en la revisión de casos que tal vez no todas las culturas son tan permisivas como los Khasi o los Lepcha, y sin embargo son muchas las posibilidades en que la relación sexual extrapareja llega a darse como una práctica culturalmente aceptada. El caso más comentado probablemente es el de los esquimales, para quienes, sin importar el carácter monógamo de sus matrimonios, es parte fundamental de la norma de hospitalidad ofrecer a la propia esposa para que pase la noche con el visitante que ha legado exhausto de un largo viaje<sup>147</sup>. Esta forma de hospitalidad sexual constituye una vía de legitimar el sexo fuera del matrimonio presente en muchas culturas, al punto que hemos encontrado ejemplos recientes en prácticamente todo el mundo. Destacan los Chukchis en Siberia, los Kikuyu en Kenia, los Aranda en Australia y varios pueblos nativos de norteamericana como los Cree, los Chipewyan, los Crow, los Natchez y los Comanches entre otros casos reportados por la literatura etnográfica<sup>148</sup>.

Un caso similar al de la hospitalidad sexual sería el del intercambio de pareja, en donde la posibilidad de tener un encuentro sexual con otra persona se presenta de manera simultánea a ambos cónyuges conforme lo acuerdan con otra pareja. Esta práctica que sin duda nos recuerda al estilo de vida *swinger* en la actualidad (véase apartado 5), existía ya entre los Gaddang de las Islas Filipinas o en los Hotentotes (Khoikhoi, Nama, Topnaar Namas, o Namaqua) al sur de África donde también predomina la monogamia como forma matrimonial.<sup>149</sup>

Otra posibilidad al respecto, referida por Murdock es el de tener "relaciones privilegiadas" con individuos con los que se tiene alguna relación directa de parentesco. Entre los Siriono de

---

<sup>144</sup> George Peter Murdock, *Ethnographic Atlas: A Summary*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1967, pp. 1-126.

<sup>145</sup> Agueda Gómez Suárez, *Matriarcado, etnicidad y sistemas Sexo/Género Analógicos y Digitales*, Vigo, Universidad de Vigo, 2008, p. 84.

<sup>146</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, p. 150.

<sup>147</sup> George Peter Murdock, *Nuestros contemporáneos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 177; Edvard Westermack, *The history of human marriage*, Londres, McMillan, 1921, 5ta edición, p. 74; Ralph Bolton, "Tawanku: vínculos intermaritales", en Alberti, Giorgio & Enrique Mayer (coomps.), *Reciprocidad e intercambio de los Andes Peruanos*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 1974, pp. 154, 168.

<sup>148</sup> Ralph Bolton, *op. cit.*, pp. 154, 168; George Peter Murdock, *op. cit.*, p. 46; Bron B. Ingoldsby, "Marital Structure", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 109-110; Robert Briffault, *The mothers: A study of the origins of sentiments and institutions*, Edinburgh, Bishop & Sons Ltd., 1952, Vol. 1, p. 637; Adrian Hendrik Johan Prins, "East African age-class system: An inquiry into the social order of Galla, Kipsigis, and Kikuyu)", [en línea], *New Haven, Human Relations Area Files*, Dirección URL: <http://hrf.yale.edu/>, [consulta: 2 de abril de 2014]; Carole Ann Clark, "Crow and Cheyenne women. Some differences in their roles as related to tribal history", [en línea], *ScholarWorks at University of Montana*, Montana, 15 de agosto de 1969, Dirección URL: <http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2965&context=etd>, [consulta: 27 de agosto de 2014].

<sup>149</sup> Ralph Bolton, *op. cit.*, p. 154, 168-169; George Peter Murdock, *op. cit.*, p. 385.

Bolivia, aunque son monógamos, las esposas llegan a tener relaciones con los hermanos del marido y el marido con las hermanas de la esposa. En el caso de los Haida de la Columbia Británica el hombre puede tener relaciones semisancionadas por la costumbre con la esposa de su hermano o de su tío materno y una muchacha con el marido de su hermana. Otros ejemplos serían los Kiowa Apache que permiten completa libertad sexual entre un hombre y su cuñada, los Shiillul con la madrastra, los Baiga con una tía materna, los Trobriandes con una tío paterno, Los Tupinamba con una sobrina y los Bari con la tía del lado materno. Sobre todo la extensión de derechos sexuales con cuñados y cuñadas del sexo opuesto no sería un fenómeno raro, pues de acuerdo con los estudios de Murdock, estaría presente en dos terceras partes del total de culturas estudiadas sobre las que se tiene información al respecto, convirtiéndose en una forma recurrente en que se provee de variedad sexual sin amenazar con una ruptura los vínculos matrimoniales<sup>150</sup>.

Finalmente otra posibilidad en que aparecen relaciones sexuales fuera de la pareja es durante algunos ritos de fertilidad, celebraciones religiosas y festividades períodicas en las que las restricciones sexuales se suavizan o desaparecen momentáneamente. Entre los Waganda (Ganda o Baganda), por ejemplo se permite un intercambio de esposas sólo de tipo ritual previo a una batalla y cuando la hija empieza a menstruar; y entre los Aranda en determinados festivales reina la promiscuidad, y a veces se llegan a suspender temporalmente las restricciones de clase, y sólo los verdaderos padres e hijas, las madres y los hijos, y las hermanas y hermanos son tabú unos para otros.<sup>151</sup> Relacionado con esto estaría un tipo de *jus primae noctis* o derecho de pernada, que consiste en reservar a un individuo con cierta autoridad el derecho de tener relaciones sexuales con la novia el día de su noche de bodas antes incluso de que lo haga el propio marido. Aunque en muchos casos este derecho se reserva sólo a un hombre de gran importancia social o prestigio, como un rey, hay casos en que esto se hace extensivo a múltiples personas. En las islas Baleares del Mediterráneo, la novia es considerada por una noche propiedad común de todos los invitados, después de lo cual pertenecería exclusivamente al marido. Algo similar ocurre con los Nasamonianos y Augilae en Libia y los Manta en Perú, donde de acuerdo con informantes la novia se entregaba primero a amigos y a parientes del novio<sup>152</sup>.

En conclusión, todas estas opciones se llegan a convertir en verdaderas válvulas de escape a la expresión de la sexualidad de individuos inmersos en culturas donde la monogamia es la única forma de matrimonio aceptada, pero que sin embargo tienen algún grado de permisividad de tipo sexual. De acuerdo con algunas estimaciones, en el caso del total de las culturas que sólo tienen como matrimonio válido la monogamia, el 10% tienen una relativa libertad para tener relaciones sexuales fuera de la pareja, el 40% puede darse esas libertades sexuales bajo ciertas condiciones o con ciertas personas, y sólo en el 50% restante la monogamia social vendría acompañada de la expectativa de una monogamia sexual en todo momento del matrimonio<sup>153</sup>. Murdock llega afirmar

---

<sup>150</sup> Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, 109; George Peter Murdock, *op. cit.*, 206; George Peter Murdock, *Social Structure*, Toronto, The Free Press, 1965, pp. 268-269, 270, 285.

<sup>151</sup> George Peter Murdock, *Nuestros contemporáneos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 46, 421, 424, 434; George Peter Murdock, *Social Structure*, Toronto, The Free Press, 1965, p. 267.

<sup>152</sup> Edvard Westermack, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>153</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, p. 150.

que una prohibición general y estricta del sexo fuera del matrimonio probablemente se hace presente en menos del 5% de las sociedades en el mundo<sup>154</sup>.

Nosotros estamos ubicados dentro de ese reducido 5% lo cual tiene que ver con tres situaciones. En primer lugar habría una distinción entre unas culturas que en general tienen una visión "positiva" del sexo, y se le rinde a algún culto o se le ve neta como fuente de vida, (independientemente de que esté o no permitido con una o muchas personas) tal como sucede en varias culturas indígenas que lo consideran un elemento expresivo y placentero de la naturaleza<sup>155</sup>; y otras culturas que tienen una visión "negativa" del sexo como un acto abyecto y condenable<sup>156</sup>. Habría por supuesto toda una gama de matices entre ambos puntos extremos, pero resulta que uno de los ejemplos más radicales de una visión negativa de la sexualidad es el del cristianismo, cuyos preceptos aún forman parte nodal de nuestra cultura, lo cual revisaremos en el siguiente apartado.

En segundo lugar sería consecuencia de que en algunas culturas se intentó controlar la sexualidad femenina para asegurar la descendencia de un linaje. Parece ser que la primera explicación al respecto la propuso Johann Bachofen (1815-1867), jurista y filólogo suizo en el año de 1861 en su libro titulado *El derecho de la madre*. Bachofen aseguraba que en el principio de los tiempos, la sexualidad era caótica y promiscua, donde las mujeres tenían tanto poder como los hombres. Después con la invención de la agricultura la sociedad evolucionó al matriarcado, una forma de organización social donde la autoridad, el dominio y el poder es ejercido por las mujeres. Finalmente, durante la edad heroica en Grecia, se introduce por la fuerza la monogamia que permite determinar la certeza de paternidad y con ella dar paso al patriarcado pues la transmisión de los bienes y el poder se hace ahora por vía paterna. Esta explicación elaborada sobre todo a partir de la lectura de la mitología antigua, fue recuperada por el antropólogo estadounidense Lewis Henry Morgan quien en *Ancient Society (La sociedad antigua)* (1877), proporciona evidencias que lo respaldan y propone que la invención de la propiedad privada por parte de algunos agricultores, constituye el origen de subordinación femenina por el interés de los granjeros de asegurar su paternidad. Estos son los planteamientos sobre los cuales Engels viene a profundizar en su libro *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884), reforzando la hipótesis de que el desarrollo de las fuerzas productivas determina las formas de la familia. Varios estudios posteriores permiten concluir que si bien no habría evidencias de que alguna vez existieron matriarcados con subordinación absoluta del sexo masculino (las Amazonas habrían sido sólo un mito), sí en cambio, las hay de que hubo una época en que habían relaciones más igualitarias y formas de organización no patriarcales. Esto habría ocurrido en la época de los pueblos cazadores-recolectores y probablemente se terminaría con la consolidación de la agricultura intensiva a partir del arado y el inicio de la propiedad privada, etapa en que los hombres detentan ya los principales puestos en la

---

<sup>154</sup> George Peter Murdock, *Social Structure*, Toronto, The Free Press, 1965, p. 264.

<sup>155</sup> Fernández Carballo Rodolfo, "La sexualidad en algunos pueblos de Abya Yala en los primeros descubridores y conquistadores europeos", Costa Rica, *Revista Comunicación*, Vol. 16, No.2, 2007, p. 31.

<sup>156</sup> Helen Fisher, *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, pp. 80, 95.

organización social, se vuelven cabeza de familia y hombres de estado, hasta que posteriormente la revolución industrial empieza a restablecer el equilibrio entre los sexos.<sup>157</sup>

La tercera cuestión sería que en algún momento un puñado de culturas "occidentales" que por un lado asumieron formas patriarcales donde la monogamia aseguraba la herencia de bienes y poder, y que por otro lado, tenían una visión negativa del sexo, también desarrollaron un poderío económico, tecnológico y militar que les permitió colonizar en el siglo XVI a los pueblos originarios de nuestro continente como lo hicieron en otros continentes del mundo. Con ello implantaron formas culturales concretas y erradicaron todo lo que resultara ajeno por considerarlo "atrasado", "primitivo", "profano" o "inmoral" de acuerdo con su visión eurocéntrica del mundo. El problema es que el colonialismo no termina con las guerras de independencia, pues deja a su paso un legado de colonialismo mental o intelectual que nos hace seguir pensando la realidad política, económica y social en los términos de las categorías, explicaciones y creencias de occidente<sup>158</sup>. De tal modo, no sólo nos legaron una religión, una lengua, y formas de organización política, económica o social, sino también formas de relacionarse en lo afectivo y en lo sexual, asimiladas como únicas válidas. Y lo trágico de este punto de vista de la diversidad cultural, no era el contacto, que permite enriquecer lo propio con lo ajeno, sino anular lo propio porque se considera que no es "bello", no es "bueno", no es "moderno", no es "desarrollado", no es "civilizado", de acuerdo con los cánones de una cultura dominante (en sentido económico, político y cultural).

Hoy sin embargo queda claro que cada cultura tiene su propio desarrollo y su propia génesis y tal vez en lugar de intentar anular su existencia tratando de descalificarlos, pudiéramos aprender de ese otro 95% de las culturas en este camino por encontrar tal vez una solución al "problema" de las infidelidades. No hace falta ir tan lejos, tan sólo en América Latina había probablemente más de 2000 culturas, de las cuales sobreviven todavía 607 pueblos con sus propias formas de organización política, social, económica y sexo-afectiva.<sup>159</sup> En México, si bien muchas culturas han desaparecido con el tiempo, aún es posible ubicar algunas sociedades donde formas matrimoniales distintas a la estricta monogamia de occidente son favorecidas. Entre los Zoques de Chiapas, muy a pesar de la fuerte influencia religiosa, por lo menos hasta los años ochenta era posible encontrar poliginia de tipo sororal, es decir, casos en los que el hombre contrae matrimonio con una mujer y todas sus hermanas. Algo similar ocurre entre los Coras de la sierra de Nayarit en donde el hombre podía tener tantas mujeres como pudiera, preferentemente si eran hermanas de su esposa. Algunos estudios más recientes refieren que entre los Raramuris o Tarahumaras de Chiuhuahua había ciertas familias

---

<sup>157</sup> Helen Fisher, *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, pp. 210, 274-276. Helen Fisher, *El primer sexo*, México, Editorial Taurus, 2006, pp. 210-211, 231-239; Agueda Gómez Suárez, *op. cit.*, p. 23.

<sup>158</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1992, pp. 100-102, 169; Boaventura De Souza Santos, *Una epistemología del Sur*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 110-112.

<sup>159</sup> Francesca Gargallo nos proporcionó las cifras en entrevista del día 29 de marzo de 2014. De acuerdo con su libro *Feminismos desde Abya Yala*, 607 es el número de pueblos que se reivindican en muchas reuniones continentales de los pueblos de Abya Yala (nombre dado al continente americano por el pueblo Kuna), pero podrían ser muchos más. Véase Francesca Gargallo, "Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América", [en línea], Ciudad de México, 2014, Dirección URL:

<https://francescagargallo.files.wordpress.com/2014/01/francesca-gargallo-feminismos-desde-abya-yala-ene20141.pdf>, [consulta: 15 de marzo de 2014].

poligínicas, y unas cuantas poliándricas, aunque en estos casos la mujer suele ser maltratada y mal vista por la comunidad. Por su parte los huicholes (*wixarika*) de la Sierra madre Occidental tiene permitido la poliginia a condición de que cuenten con los recursos suficientes para mantener a varias familias.<sup>160</sup> Sin embargo por mucho que estas culturas permiten matrimonios plurales en los que hay individuos con hasta cinco esposas, descubrimos que no se resuelve el problema de las infidelidades y hasta existen rituales e específicos de purificación recurrentemente utilizados para estos casos<sup>161</sup>. Esto se debe a que paradójicamente la mayor parte de la población de los varones no tiene el rango o la posibilidad económica para mantener a más de una esposa y porque además el número de mujeres disponibles es limitado; por su parte las esposas no tienen la autorización de estar con nadie más que con su marido, lo cual pone a la mayor parte de los individuos de esa sociedad en una situación similar a la nuestra, con la posible inquietud de buscar a alguien más. Algo similar ocurre en la mayoría de las culturas poligínicas del mundo en donde se estima que sólo entre un 5% y un 10% de la población alcanzan a tener más de una esposa<sup>162</sup>.

Otra cuestión que descubrimos es que en México la alternativa a la monogamia que normalmente figura es la de poliginia. Sería un reflejo de lo que sucede en el grueso de las culturas en el mundo, pues los matrimonios de un hombre con dos o más mujeres sería la opción preferida en el 83.48% de los casos étnicos estudiados<sup>163</sup>. Ahora reparamos, en que si se suman los casos de poliginia y de monogamia, tendríamos un total de 99.52% de los casos, una muy vasta mayoría de culturas en el mundo, en las que de hecho el común denominador es que la mujer sólo puede tener un esposo<sup>164</sup>. Sugiere ello el predominio del patriarcado no sólo en Occidente, sino en una vasta mayoría de culturas en todo el planeta en las que también se pone en juego el control de la sexualidad femenina, independientemente de las razones que en esa cultura lo hayan provocado así.<sup>165</sup> Ahora bien, sea que la invención de la propiedad privada o la importancia de la agricultura hayan o no tenido un papel relevante en estas génesis también, lo que sí compartirían tantas otras culturas patriarcales con Occidente sería la importancia del factor militar. El eventual desarrollo que en este rubro alcanzaron ciertos patriarcados les permitió extender su influencia a otras culturas por medio de grandes imperios a lo largo de la historia de la humanidad, y no fue sólo el caso de Occidente que ya comentamos. Los Califatos del Islam habrían hecho lo propio para promover la poliginia de los musulmanes en el Medio Oriente y en el norte de África por varios cientos de años.

---

<sup>160</sup> Agueda Gómez Suárez, *op. cit.*, p. 65; Raquel Sagaón Infante, "El Matrimonio y el concubinato" en José Luis Soberones (coord.), *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1981, pp. 104-107; Sarah Corona Berkhin, "El control del exceso. Aproximación al erotismo en dos culturas contemporáneas", en Ma. del Carmen de la Peza & Zeyda Rodríguez (coords.), *Culturas amorosas, Prácticas y discursos, Guadalajara, Petra Ediciones*, 2004, pp. 25-26.

<sup>161</sup> Entre los huicholes se ha documentado un ritual de purificación para las infidelidades que consiste en confesiones públicas durante los viajes sagrados a Wirikuta, en los que el *marakame* o chamán *wixarika* amarra un nudo en una larga cuerda por cada "pecado" para después arrojarlo al fuego y quemar el pasado. Véase Sarah Corona Berkhin, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>162</sup> George Peter Murdock, *Social Structure*, Toronto, The Free Press, 1965, pp. 27-28.

<sup>163</sup> George Peter Murdock, *Ethnographic Atlas: A Summary*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1967, pp. 1-126.

<sup>164</sup> *Idem*

<sup>165</sup> Entrevista con Francesca Gargallo el día 29 de marzo de 2014.

En Mesoamérica al menos sabemos que el imperio que consolidó su dominio antes de la llegada de los españoles fue el Imperio Mexica en donde la poliginia era promovida, pero reservada para los que se distinguían en el campo de batalla<sup>166</sup>, lo cual explicaría en parte la presencia de la poliginia en varias culturas que sobreviven aún después de 500 años de la conquista española.

La avasallante prerrogativa que parece tener el hombre en tantas culturas para decidir cómo son los matrimonios y cómo es la sexualidad socialmente permitida para ambos sexos, nos hace reparar en que muchos de los casos de monogamia antes mencionados en donde la mujer puede tener relaciones fuera de la pareja matrimonial puede ser más por iniciativa de los varones y a veces contra sus propios deseos. Murdock refiere por ejemplo con respecto a la hospitalidad sexual que un esquimal pegaba a su esposa si no quería recibir a otros hombres<sup>167</sup>. De igual forma el derecho de pernada podría ser más un privilegio para el rey o el conjunto de invitados, que para la propia novia. Y en este asunto de poder tener relaciones sexuales fuera del matrimonio resulta que de 116 sociedades estudiadas en 63 se permitía el sexo extramarital para el hombre y sólo en 13 se permitía para la mujer<sup>168</sup>. Contra toda esta evidencia, nos detendremos ahora justo en los casos excepcionales donde predominan en cambio formas políandricas, por descubrir otras posibilidades de las cuales podamos abreviar también en este proceso de aprendizaje sobre alternativas que nos ayuden a resolver el problema de las infidelidades.

Tenemos el caso de los Bijagós de la Costa de Guinea Bisau cuya cultura norma que sean los hombres quienes cumplen el rol pasivo en el cortejo, adornándose con pendientes, turbantes y telas de colores para llamar la atención de alguna mujer y dejarse seducir por ella en aras de convertirse tal vez en su primer o a veces segundo esposo. También existe la poligamia masculina, pero habitualmente la primera esposa debe dar el consentimiento para un nuevo matrimonio. Otro caso interesante es el de los Mosúo que habitan en el suroeste de China a orillas del lago Lugu, quienes tienen un tipo de *axia*, o matrimonio ambulante o itinerante, en el cual la mujer al llegar a la pubertad accede a un cuarto propio donde podrá recibir distintos visitantes cada noche. Los hombres por la mañana regresan a casa de sus madres pues ahí residen y cuidan de los hijos de sus propias hermanas. Por otro lado, los Abisi de Nigeria tienen como única restricción para ellas no casarse con más de un esposo por cada uno de los 6 clanes que conforman esa sociedad. Típicamente una mujer se casa con tres hombres el mismo día, con los cuales habita de manera alternada año tras año, tras lo cual puede ir y regresar de un marido a otro o empezar un cuarto matrimonio con un hombre que le pueda ofrecer mayor seguridad económica. Ahí mismo en Nigeria descubrimos otro caso interesante de una monogamia, en donde existe posibilidad de tener sexo fuera del matrimonio pero en el cual la mujer lleva la batuta. Para los Birom existe un solo esposo, pero la mujer puede tener encuentros sexuales con otros señores casados a cambio de una remuneración económica y siempre

---

<sup>166</sup> Raquel Sagaón Infante, *op. cit.*, p. 101.

<sup>167</sup> George Peter Murdock, *Nuestros contemporáneos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 177.

<sup>168</sup> David P. Barash & Judith Eve Lipton, *op. cit.*, p. 152.



y cuando ella los elija primero. Ella por supuesto recibe a su amante en su propia casa y cualquier hijo que resulte de estos encuentros será el hijo legítimo de su marido oficial<sup>169</sup>.

Todas estas prácticas culturales constituyen también formas válidas de las que probablemente podemos aprender muchas cosas. Tienen en común que son ejemplos de sociedades no patriarcales con tendencias pacíficas y relaciones más igualitarias entre los sexos, donde la mujer tiene gran injerencia en la toma de decisiones que afecta a toda la población. También hay una fuerte cohesión comunitaria que prima las lógicas productivas y colectivas y la paternidad biológica puede no ser un asunto de importancia. Hay patrones de asentamiento matrilocal, la maternidad está muy valorada, y existe flexibilidad de las relaciones afectivo-sexuales, tanto en los hombres como en las mujeres<sup>170</sup>. Sin embargo, estas sociedades con dinámicas de mayor integración y cooperación, no pudieron extender su influencia más allá de sus propios nichos, motivo por el cual muchos aspectos de su cultura se miran con extrañeza. ¿Hasta qué punto lograron resolver mejor el problema de las infidelidades? No podemos saberlo, pues no hay suficiente información al respecto. Lo que es cierto es que en la medida que a la mitad de tu población (género femenino) le permites **también** vincularse sexo-afectivamente y en sus propios términos con más de un individuo, menos inquietudes tendrá de desplegar un cúmulo de sexualidad reprimida o escondidas de su cónyuge como ocurre en tantas poliginias y monogamias en el mundo. ¿Podríamos emular algunas de sus dinámicas en un afán de encontrar nuevas formas de relacionarnos tal vez más honestas y tal vez más equitativas? Puede ser que sí, quizá solo hacen falta también las condiciones adecuadas.

## 2.4 Evidencia histórica

El apartado anterior ha servido para darnos cuenta cómo la expectativa de una estricta monogamia es algo excepcional para una gran cantidad de culturas en el mundo, pero a hora comentaremos cómo tampoco esta cultura occidental de herencia grecolatina y judeocristiana en la que estamos inmersos ha sido tan monógama como imaginamos. En primer lugar comentaremos una cultura que a pesar de ser en su época una potencia militar, era mucho menos patriarcal que sus similares en el sur del continente europeo y permitía algunas relaciones no monógamas en beneficio de la estirpe y la comunidad: la cultura espartana.

Siendo una de las tres principales polis de la antigua Grecia junto con Tebas y Atenas, Esparta tenía la particularidad de darle una importancia mayor al principio de eugenesia que es la intención de aplicar "las leyes biológicas de la herencia orientados al perfeccionamiento de la especie humana".<sup>171</sup> Un relato revelador de cómo esto influía en sus relaciones sexo-afectivas es la explicación que da Licurgo de la importancia de separar el matrimonio de la procreación. El importante legislador de Esparta a quien se le atribuye la constitución conocida como la *Gran Retra*, criticaba a otros estados vecinos porque mientras tenían cuidado de que las yeguas fuesen montadas

---

<sup>169</sup> Agueda Gómez Suárez, *op. cit.*, pp. 80-83; Bron B. Ingoldsby, "Marital Structure", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 106-109, 110.

<sup>170</sup> Agueda Gómez Suárez, *op. cit.*, pp. 31, 75-76, 128-129.

<sup>171</sup> Real Academia de la Lengua Española, "Monógamo, ma", [en línea], Madrid, *Diccionario de la lengua española*, Dirección URL: <http://dle.rae.es/?id=H62NicC>, [consulta: 23 de agosto de 2016].

por los mejores machos, a las mujeres se las tenía bajo llave sin tener hijos más que de sus maridos, aunque fueran tontos, viejos o enfermos, sin darse cuenta que si salían como ellos, tontos o enfermos, ellos serán los primeros en aguantarlos.<sup>172</sup> Lo que procuraban los espartanos era que si un anciano estaba casado con una joven, se escogiera a un muchacho de buena presencia para que su esposa engendrara hijos "presentables" para él. Era una sociedad militar obsesionada con producir una mejor descendencia, y en el camino ofrecía a las mujeres la posibilidad de tener encuentros sexuales fuera de su matrimonio con hombres fuertes, altos y atractivos siempre que fuera con la anuencia del marido, pues si se consideraba adulterio le podía costar la vida. Además eran comunes los casos de poliandria fraternal, en la cual varios hermanos tomaban como esposa a la misma mujer y los hijos eran criados en común. Finalmente, algunos autores hablan de que existía también el intercambio de esposas y de que las mujeres durante la ausencia de su marido, tenían el derecho reconocido a tomar "maridos secundarios".<sup>173</sup> A todas estas posibilidades sexuales y matrimoniales que tenían las mujeres en Esparta debemos agregar que en general en todos aspectos tenían mucho más libertad que sus contemporáneas en Atenas, y hasta el propio Aristóteles, uno de los grandes pensadores de la Antigüedad para Occidente, criticaba a las mujeres espartanas por influir excesivamente en la esfera política.<sup>174</sup>

El problema fue que el modelo Espartano terminó diluyéndose y terminamos abrevando más directamente de un modelo ateniense que legó algunos principios básicos sobre el matrimonio, aunque la estricta monogamia sexual tampoco figuraba del todo, por lo menos no para los hombres. En un famoso dicho Demóstenes resume la verdadera naturaleza de las relaciones sexo-afectivas en Atenas en la Época Clásica (V-IV a. C): "A las heteras las tenemos para el placer; a las concubinas para el diario cuidado del cuerpo; a las esposas para tener hijos legítimos y una guardiana fiel del patrimonio"<sup>175</sup>. Algunos sugieren que la distinción entre esposa y concubinas sería un derivado de una poliginia que había existido en épocas anteriores y que a horas se asociaba con pueblos "bárbaros", y que en este nuevo arreglo las esposas secundarias adquirirían el rango de concubinas perdiendo la prerrogativa de engendrar hijos legítimos pues entre los griegos el matrimonio tenía la función fundamental de asegurar un heredero. De tal manera las concubinas habitaban en la misma casa y con ellas también se engendraban hijos, pero estos no podrían hacer ningún reclamo sobre el patrimonio que que daba siempre dentro de las familias dominantes que usualmente decidían los lazos matrimoniales.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Amalia González Suárez, "Mujeres y filosofía clásica", en Rubí De María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza & Valdés, 2001, pp. 45-46.

<sup>173</sup> Robert Briffault, *op. cit.*, p. 693.

<sup>174</sup> Bron B. Ingoldsby, "The History of Euro-Western Family", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, p. 44; Mariateresa Galaz Juárez, "Algunos aspectos de la sexualidad entre los griegos", en *Praesentia*, Venezuela, 1996, p. 130.

<sup>175</sup> Citado en Amalia González Suárez, *op. cit.*, p. 347, Robert Briffault, *op. cit.*, p. 342; Mariateresa Galaz Juárez, *op. cit.*, p. 133.

<sup>176</sup> Parece ser que el concubinato era una práctica mucho más recurrente con las extranjeras, pero también con atenienses cuya familia no podía proveer de la dote para casarse. Los matrimonios se daban por arreglo de las familias, idealmente cuando la mujer cumplía 14 años de edad, y estas eran instruidas exclusivamente para el cuidado y administración del hogar, del cual no podían salir sin el permiso del marido. Véase Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, pp. 43-44, Robert Briffault, *op. cit.*, pp. 334-335, Amalia González Suárez, *op. cit.*, p. 46).

Lo importante es que en estas circunstancias la sexualidad masculina no estaba restringida a una sola mujer, pues además de las concubinas, tenía la posibilidad de recurrir a las *heteras* según refiere Demóstenes, que no serían sino prostitutas sofisticadas, con instrucción en música, danza, y artes de seducción. También existían por supuesto las *pornai*, prostitutas de menor rango, para el desahogo de la sexualidad masculina de varones de status social y económico inferior. La prostitución tuvo tanta importancia en la Grecia Clásica que por iniciativa del legislador Solón se instauraron prostíbulos públicos, algo que fue reconocido por sus coetáneos porque servía de "sosiego de una ciudad poblada de jóvenes robustos, que sin tan sabia institución perseguirían con sus galanteos descarados a las mujeres de las clases principales"<sup>177</sup>. Gozaban todos los hombres de libertades y facilidades para expresar su sexualidad, incluso hasta con otros hombres, pues la homosexualidad tampoco era mal vista<sup>178</sup>, y la única restricción que tenían era no meterse con una mujer casada. Esta era la única posibilidad en que un hombre cometía un adulterio y podía llegar a pagarlo incluso con su vida. Y es que por el lado contrario la mujer casada tenía absolutamente prohibido tener cualquier tipo de relación fuera de su matrimonio. La castidad y la fidelidad eran consideradas virtudes pues eran una especie de certificado de legitimidad para los hijos. La transgresión a este principio, se consideraba en el caso de el la un acto criminal, la justificación inmediata para el divorcio y el desprestigio social que la convertía en una especie de paria. La mujer recibía la "muerte civil", se le excluía de la vida social para no "corromper mujeres honestas" y si alguien la encontraba en la calle debería desgarrarle las vestiduras y golpearla preparándole una vida insoportable. Estas estrictas medidas fueron la eventual respuesta a una realidad que ya imperaba desde entonces en occidente: el adulterio era y siguió siendo a pesar de todo, una práctica común.<sup>179</sup>

Avanzando un poco más en nuestra revisión histórica nos encontramos con los romanos. En cuanto a ejemplos de no monogamia se documenta al menos un caso de "préstamo" de esposa por parte de Cato a Quintus Hortensius durante de la República Romana, lo cual sería un remanente de una antigua costumbre de los romanos, que por cierto aún estaba vigente en los pueblos "bárbaros" del norte de Europa<sup>180</sup>. Sin embargo, para esta época de la República lo que realmente se consolida es una monogamia que, similar al caso de los griegos, permite al varón tener relaciones sexuales fuera del matrimonio, mientras que la mujer debe observar fidelidad a su esposo. El concepto de *univira* implicaba que el ideal para la mujer era conocer en su vida a un solo hombre, lo cual implicaba llegar virgen al matrimonio, permanecer fiel a su marido y no volverse a casar después de la muerte o separación de este último. Aunque se guardaba cierto reconocimiento para las mujeres

---

<sup>177</sup> Citado en Víctor Montoya, "La prostitución, veneno y alimento de un oficio antiguo", [en línea], *América latina en movimiento*, 5 de octubre de 2012, Agencia Latinoamericana de Información, Dirección URL: <http://www.alainet.org/es/active/58527>, [consulta: 5 de septiembre de 2016]; Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, p. 44; Mariateresa Galaz Juárez, *op. cit.*, p. 133.

<sup>178</sup> También eran recurrentes, sobre todo en las clases dominantes, los encuentros homosexuales con adolescentes. Véase Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, p. 45.

<sup>179</sup> Mariateresa Galaz Juárez, "Delitos sexuales en la Atenas Clásica", en D. F. Leao, L. Rossetti, M. do Ceu Fialho (coords.), *Nomos. Direito e Sociedade*, Madrid, U. de Coimbra, 2004, pp. 182, 188, 195, 196; Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, p. 45; Robert Briffault, *op. cit.*, p. 34.

<sup>180</sup> Por ejemplo entre los germanos fue una práctica legal que todavía se practicaba en la Edad Media. Véase Robert Briffault, *op. cit.*, p. 695.

que lo lograban (por medio de algún epitafio en su tumba por ejemplo), no era cumplido en la mayoría de los casos, pues el divorcio estaba permitido prácticamente por cualquier motivo, y era común entre las clases dominantes, arreglar segundos matrimonios para fortalecer vínculos y alianzas. Por otro lado eran comunes los casos de adulterio, en los cuales el esposo tendría el derecho de matar a la mujer si la encontraba con otro hombre, mientras ella no tiene el derecho de ponerle al hombre un dedo encima.<sup>181</sup>

Aunque las mujeres tenían una condición subordinada a los varones y en especial a la *paterfamilias* de cada hogar, su situación mejoró un poco con las Guerras Púnicas (264 a. C. y 146 a. C.) cuando tuvieron que asumir mayores responsabilidades, situación que se fue acrecentando también en la etapa del Imperio Romano (27aC - 325dC). Fue en esta época que la desintegración de numerosas familias promovió una mayor búsqueda de la sexualidad fuera del marco del matrimonio. Los bacanales que originalmente eran ritos dedicados a Baco, dios del vino (Dionisio en la tradición griega), se asocian cada vez más a las orgías romanas que llegaron a tener grandes dimensiones durante el periodo imperial. Los excesos sexuales son cometidos tanto por emperadores como por ciudadanos comunes, y participan tanto hombres como mujeres. Si empiezan a proliferar los burdeles también se da el caso de peculiares historias de mujeres de familias nobles que ejercieron la prostitución por puro placer, entre quienes destaca el caso de Julia (hija de Augusto) (39a.C.-14d.C.), Agripina (14a.C.-33d.C.) y Mesalina (esposa del emperador Claudio) (25d.C.-48d.C.). Para el siglo IV de la era cristiana el adulterio era tan común en Roma que los funcionarios comenzaron a multar a los transgresores y con los ingresos obtenidos construyeron un templo para honrar a Venus<sup>182</sup>. Paralelamente, y articulado en parte como respuesta a lo que ellos consideraban una etapa de decadencia moral, se empiezan a consolidar algunas corrientes que en cambio valoran la continencia y la abstinencia sexual. Maestros y filósofos de la época recuperan ideas platónicas y estoicas en torno a la superioridad de lo espiritual sobre el cuerpo, y otorgan importancia mayor a la negación de los placeres mundanos y carnales. Esta vertiente grecorromana de ascetismo de rivará finalmente en planteamientos que se volverán hegemónicos en el cristianismo, sobre la importancia de la continencia sexual, el celibato y una concepción completamente negativa de la sexualidad.<sup>183</sup>

Y es que por supuesto también debemos rastrear nuevos orígenes monógamos, en los principios de una tradición judeocristiana que en su momento suplantó otras tantas religiones y

---

<sup>181</sup> Robert Briffault, *op. cit.*, p. 349; Ingoldsby, *op. cit.*, pp. 45-46; Jane F. Gardner, "Mitos Romanos", [en línea], GoogleBooks, Dirección URL: <http://books.google.com.mx/books?id=MaQSzvrWYkMC&pg=PA63&lpg=PA63&dq=univira+romanos&source=bl&ots=IJJpBK2yNe&sig=M6UvhOOrE6SklnL76i19Sp3nOU&hl=es-419&sa=X&ei=Sks7U5igE67QsQSSyIDQCg&ved=0CDkQ6AEwAw#v=onepage&q=univira%20romanos&f=false>, [consulta: 20 de abril de 2014]; Jean-Rodolphe D'Arnay, "Vida privada de los romanos", [en línea], GoogleBooks, Dirección URL: <http://books.google.com.mx/books?id=M0jOcgYXJ84C&pg=PA299&lpg=PA299&dq=univira+romanos&source=bl&ots=f5vOZHymdT&sig=gHYDJczTc7FXWZHSenfz-lKmmqI&hl=es-419&sa=X&ei=Sks7U5igE67QsQSSyIDQCg&ved=0CEYQ6AEwBw#v=onepage&q=univira%20romanos&f=false>, [consulta: 20 de abril de 2014].

<sup>182</sup> Helen Fisher, *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, p. 315.

<sup>183</sup> Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, pp. 45-46; Helen Fisher, *op. cit.*, p. 79.

creencias en el mundo. Sin embargo, resulta que su historia tampoco fue siempre tan monógama como imaginamos. La fuente más directa sobre la sexualidad y la monogamia en los judíos es sin duda el Antiguo Testamento, en cuyos textos se puede rastrear una cultura profundamente patriarcal con esposas sumisas en donde el matrimonio es producto del arreglo entre familias, similar a lo que ocurre entre griegos y romanos. De acuerdo con el mandamiento del Génesis de "Ser fecundos y multiplicarse" consideraban una gran bendición tener familias grandes (Génesis 1, 28). En este contexto la poliginia está permitida y los hombres podían tener tantas esposas y concubinas como pudieran mantener, además de que podían tener relaciones sexuales con esclavas, prostitutas y mujeres viudas<sup>184</sup>. El más célebre caso es del Rey Salomón quien de acuerdo a la Biblia llegó a tener 700 esposas y 300 concubinas (I Reyes). Otros casos de personajes no monógamos que figuran en el Antiguo Testamento serían los de Lamec (2 esposas), Abraham (2 esposas, 1 esclava y concubinas), Esaú (3 esposas), Jacob (2 esposas y 2 esclavas), Gedeón ("muchas esposas" y al menos 1 concubina), David (8 esposas y al menos 10 concubinas), Roboam (18 esposas y 60 concubinas) y Abías (14 esposas). A pesar de todo esto existían algunas restricciones fuertes al despliegue de sexualidad de los judíos. En Levítico 18 se establece la pena de muerte para quien incurra en ciertas relaciones sexuales como algunas formas de incesto, homosexualidad, bestialidad y adulterio. Sin embargo, el adulterio en el caso del hombre casado sólo existía si se tenía relaciones con la esposa de algún prójimo. A la mujer en cambio se le pedía que llegara virgen al matrimonio y permaneciera fiel a su esposo toda su vida. Si se sospechaba que ella podía haber tenido algún encuentro sexual con alguien más existía una ordenanza para probar su inocencia. Debía beber aguas sagradas y si resultaba culpable su vientre se hincharía y su muslo se pudriría (Números, 5). Si después de tal prueba no sobreviven la muerte, o el sufrimiento, de cualquier forma la esposa cargaba con la vergüenza y el descrédito público porque su esposo había sospechado de ella<sup>185</sup>. Esto sucedía en los casos de meras sospechas porque si se tenía certeza de su adulterio tanto ella como su compañero debían morir (Levítico, XX, 10).<sup>186</sup>

El amplio abanico de posibilidades para el despliegue de la sexualidad masculina del hombre en el judaísmo se diluyó por completo con la llegada del cristianismo que apostó por un modelo más restrictivo en el caso de ambos sexos. A pesar de que Roma fue saqueado en el 410 d.C., el emperador Constantino casi un siglo antes ya había dejado un legado que trascendería estas épocas por muchos miles de años, al aliarse con el cristianismo que pasó de ser un culto perseguido, a una religión de Estado (o más bien de Imperio). Para entonces las corrientes ascéticas grecorromanas por un lado, y los postulados hebreos de que algunas formas de sexualidad eran pecado ante los ojos de Dios, terminaron por consolidar en el pensamiento de los líderes cristianos una visión completamente negativa del sexo. Se condena el placer sexual en todas sus expresiones entendiendo que el sexo sólo debe servir para procrear y siempre dentro del marco del matrimonio. Con ello se condenan los anticonceptivos, el sexo anal, el sexo oral, el sexo premarital, la masturbación, la

---

<sup>184</sup> Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, p. 42; Helen Fisher, *op. cit.*, p. 78.

<sup>185</sup> Leopoldo Hernández Lara, *La discriminación religiosa de las mujeres*, México, 2004, pp. 35-36.

<sup>186</sup> s/a, "Antiguo Testamento", [en línea], *Biblia Católica*, Dirección URL: <http://www.bibliacatolica.com.br/labbiblia-de-jerusalen>, [consulta: 6 de julio de 2014].

homosexualidad, el be stalismo, la desnudez y hasta los sueños eróticos y pol ucciones nocturnas, fueron considerados por monjas y monjes como manifestaciones de súcubos o de monios eróticos tratando de tentarlos. La censura tampoco se hace esperar, y son prohibidos los libros, las danzas y las canciones sugestivas que pu dieran de spertar el de seo. El sexo era considerado tan impuro y pecaminoso que algunos incluso recomendaron abstenerse por completo. Es el caso de Pablo cuyas ideas al respecto aparecen en el Nuevo Testamento, I Corintios, 7: "En cuanto a lo que me habéis escrito, bien le está al hombre abstenerse de mujer... digo a los célibes y a las viudas: Bien les está quedarse como yo."<sup>187</sup> Fue a partir de postulados como este que se empezó a fomentar el celibato para los oficiantes de la iglesia desde el siglo IV y se volvería definitivamente obligatorio en el siglo XI y la continencia sexual se llegó a considerar la más grande de todas las virtudes.<sup>188</sup>

Para el grueso de la población que no tendría la firmeza y el temple de evitar todo contacto o incluso pe nsamiento de t ipo s exual, Pablo l est iene una consideración: " Pero s i no pue den contenerse, que se casen; mejor es casarse que abrasarse" (I Corintios, 7). Se condena cualquier tipo de relación fuera de l m atrimonio, lo cual s ignificaría que l as relaciones con concubinas, con prostitutas, con esclavas, ya no tendrían cabida en esta historia. Y en la medida que también se condena la poliginia, las relaciones que no sean con la única mujer que se va a casar el hombre son también pros critas. Si el sexo no debe ocurrir fuera del matrimonio, y este debe ser estrictamente monógamo, por pri mera vez en el recorrido que hemos hecho hasta ahora en occidente coincide plenamente la prescripción de una monogamia social con una monogamia sexual tanto para hombres como para mujeres. Y si esto no resultaba suficiente escarmiento para la concupiscencia del ser humano, se prescribe de ahora en adelante que lo que en el matrimonio ha sido unido por Dios, que no lo separe nunca el hombre (Mateo, 19: 6). Contra la típica usanza de los romanos, el matrimonio ahora se vuelve indisoluble y si acaso a partir del siglo XVI se introduce un "divorcio eclesiástico" que además estaba muy estigmatizado, es sólo para permitir separar en la cohabitación a marido y mujer por s ituaciones de maltrato o adulterio, pero el ví nculo matrimonial no se disuelve<sup>189</sup>. De acuerdo con este principio sólo podías tener una pareja sexual toda la vida, la mujer o el hombre con el que te has unido en matrimonio, al punto que los que repudien a su mujer para casarse con otra, o las que repudien su marido para casarse con otro son de ahora en adelante también adúlteros (San Marcos, 10:11).<sup>190</sup>

La i mportancia histórica de l c ristianismo en esta re visión es que i guala el c oncepto de adulterio para hombres y mujeres aunque sea por el camino de la máxima restricción. Sin embargo, ahora veremos que en realidad estos preceptos nunca se cumplieron al pie de la letra, ni siquiera por

---

<sup>187</sup> s/a, "Nuevo Testamento", [en línea], *Biblia Católica*, Dirección URL: <http://www.bibliacatolica.com.br/labbiblia-de-jerusalen>, [consulta: 6 de julio de 2014].

<sup>188</sup> Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, p. 48, 56; Helen Fisher, *op. cit.*, p. 79; Robert Briffault, *op. cit.*, p. 372; Teresa Lozano Armendares, *No codiciarás a la mujer ajena, El adulterio en las comunidades domésticas novohispanas*, México, Siglo XVIII, México, UNAM-IIH, 2005, p. 136.

<sup>189</sup> Bron B. Ingoldsby, *op. cit.*, pp. 48-49; Leopoldo Hernández Lara, *En su nombre y representación*, México, Magno Central de Publicaciones, 1992, p. 86; Sergio Ortega Noriega, *El placer de pecar y el afán de normar*, México, Joaquín Moritz, 1988, p. 47.

<sup>190</sup> s/a, "Antiguo Testamento", [en línea], *Biblia Católica*, Dirección URL: <http://www.bibliacatolica.com.br/labbiblia-de-jerusalen>, [consulta: 6 de julio de 2014].

parte de los conquistadores que los traían como bandera. Por un lado se tienen datos de que las ciudades españolas alcanzaron los más altos índices de nacimientos ilegítimos de toda Europa antes y después de que ocurriera el "descubrimiento" de América<sup>191</sup>. Asimismo, la colonización de "Nuevo Mundo" propició que muchos españoles que tenían esposa en Europa, no desaprovecharan la oportunidad de involucrarse con mujeres de este lado del planeta, con algunas de las cuales incluso formaron familias. El caso más célebre es el del conquistador Hernán Cortés quien sostuvo relaciones no reguladas con la Malinche, con la hija de Moctezuma, y con otras indígenas así como con españolas, estableciendo una pauta que siguieron sus compañeros. Hay quienes incluso atribuyen a Cortés el mérito de inaugurar la vieja tradición mexicana conocida coloquialmente como la "casa chica", lo cual implica una doble vida doméstica: una formal y pública con la esposa legítima; otra, discreta con una segunda mujer con quien se mantenía una relación más o menos duradera y a veces alejada de la otra para guardar mayor discreción<sup>192</sup>. Esto se habría acentuado con el flujo posterior de españolas al territorio novohispano, pues muchos conquistadores se casaban con las recién llegadas sin renunciar a las relaciones que tenían con las locales. Por ello, cuando los indios oían que el misionero les recomendaría su vida de polígama, respondían que lo mismo hacían y vivían los españoles. De hecho así como se resistieron a abandonar el politeísmo, y mientras aceptaban el bautismo adoraban sus deidades de forma clandestina, también muchos nobles tuvieron que decidirse por una esposa legítima, pero no por ello renunciaron al trato con todas las demás con sus respectivas familias en otras tantas "casas chicas", que a veces estaban junto o dentro de la misma casa, aunque siempre guardando máxima discreción. También se sabe que los grandes señores españoles sostenían relaciones sexuales con sus esclavas negras y con muchas de las indígenas que les fueron entregadas por encomienda o repartimiento, algo que habrían emulado los mestizos y los criollos que a pesar de los límites de su poder y su fortuna, no dudaban en establecer vínculos con mujeres de castas inferiores.<sup>193</sup>

Otra contradicción evidente entre lo que se predicaba y lo que era la práctica cotidiana es la importancia que tiene el fenómeno de la prostitución, que llega incluso a ser avalado por las instituciones eclesiásticas. Si bien la Iglesia por una parte consideraba que las relaciones sexuales sólo eran permitidas dentro del matrimonio, mientras tuvieran como primera finalidad la procreación; por otra parte, reconocía como una práctica necesaria el ejercicio de la prostitución, pues impedía que el "mal de lascivia" se extendiera a todo el cuerpo social. Estas ideas reflejan en cierta manera el pensamiento de teólogos como Santo Tomás de Aquino, para quien la prostitución era un mal necesario. La Corona mantenía una actitud similar por lo que adoptó medidas prácticas para mantenerla bajo su control mediante la instauración de las "casas de mancebía". Para el caso de la Nueva España se autorizó la edificación de la primera de ellas en la ciudad de México según Real Cédula de 9 de agosto de 1538, promulgada en Valladolid por la reina consorte de Carlos I. Pero como las autoridades reales se tardaron en construirla, algunos habitantes de la Ciudad de México

---

<sup>191</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Familia y orden colonial*, México, COLMEX, 1998, p. 78.

<sup>192</sup> Magda Estrella Zúñiga Zenteno, *La casa chica en Chiapas. Una aproximación antropológica*, México, Juan Pablos Editor, 2013, pp. 155, 158.

<sup>193</sup> *Ibid*, pp. 147-151, 155, 158; Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, pp. 36-37, 295; José Luis Trueba Lara, *101 preguntas sobre el amor y el erotismo*, México, Editorial Grijalbo, 2009, pp. 223, 230-231.

improvisaron algunas casas de manera ilícita, como lo refiere Fray Juan de Zumárraga, quien se quejaba porque algunos sacerdotes eran clientes asiduos de ellas<sup>194</sup>. Para 1689 se estima que hay 2 mil prostitutas en la Ciudad de México, lo cual significaba que por cada 50 individuos había una prostituta, y se estiman también unos 25 mil clientes potenciales para este comercio.<sup>195</sup>

Que el marido acudiera con la amante o con la prostituta era una práctica que la esposa llegaba a tolerar. En cambio, si una mujer era infiel a su marido, estos podían pedir que se la encerrara en instituciones de reclusión e específicamente dirigidas a estos fines. Centros como el Recogimiento de la Misericordia originalmente servían para encerrar prostitutas que no vivían en las autorizadas casas de manebía y tenían vidas escandalosas. Sin embargo, para 1716 este Recogimiento se destina a "mujeres casadas discordes con sus maridos", que podían estar en un trámite de divorcio eclesiástico que permite la separación de la cohabitación, pero no del vínculo por tanto no hace posible otro matrimonio.<sup>196</sup> En realidad resultó que la mayoría de las mujeres casadas se encontraban ahí porque se les acusaba de haber cometido adulterio. Las señoras enclaustradas en dicho lugar quedaban aisladas del mundo exterior para su protección y la de sus maridos como castigo y con fines correccionales. Para cualquier mujer en la Nueva España, la sola entrada a ese lugar significaba la pérdida de la honra y de la estimación pública. Algo similar ocurre con el Recogimiento de Santa María Magdalena que también inicialmente empezó como recogimiento para prostitutas (1692), pero para mediados del siglo XVIII se convirtió en la institución penitenciaria más importante de la Nueva España, para mujeres cuyos principales delitos eran el adulterio, incontinencia, prostitución, unión libre, relaciones extramaritales, homicidio, robo, ebriedad, escándalo en la vía pública, robo de infante y sacrilegio. Mientras que las mujeres adúlteras recurrentemente terminaban en centros de reclusión como estos, el marido cuando llegaba a ser reprendido o se establecía un proceso en su contra, era al poco tiempo perdonado porque no tenían las mujeres quién las mantuviera y no era fácil sobrevivir con sus hijos sin el apoyo de un hombre. Bastaba con que estos prometiera no volverlo a hacer, aunque regularmente no cumplían sus promesas de enmienda y reincidían al poco tiempo con la misma o con otra mujer.<sup>197</sup>

Si en la época colonial a los hombres y mujeres comunes y corrientes les costó tanto trabajo observar los preceptos cristianos sobre la monogamia y la sexualidad, también al parecer a los

---

<sup>194</sup> Ana María Atondo Rodríguez, "Prostitutas, Alcahuetas y Mancebas, Siglo XVI", en *Familia y Sexualidad en Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 279-282.

<sup>195</sup> Ana María Atondo Rodríguez, *El Amor venal y la condición femenina en el México colonia*, México, INAH / Colección Divulgación, 1992, p. 181.

<sup>196</sup> Los cristianos van a tener a partir del 1500 aproximadamente un "divorcio eclesiástico" que les permite separarse en cuanto a la cohabitación en situaciones por ejemplo de crueldad o adulterio, pero el vínculo no se disuelve, por lo que no pueden volverse a casar. Las principales razones que llevaban a un juicio para un divorcio eclesiástico eran: En el caso de los varones: sevicia, malos tratos, amenazas de muerte, golpes, insultos, adulterio, vagancia, irresponsabilidad económica, abandono embriaguez y otros vicios como el juego. En el caso de la mujer serían adulterio, negación de hacer con ellos vida maridable, o abandono de sus deberes del hogar. Véase Josefina Muriel, *Los recogimientos de mujeres: respuesta a una problemática social novohispana*, México, IIH-UNAM, 1974, p. 64.

<sup>197</sup> *Ibid*, p p. 5 6-78, 1 10-144, Teresa Lozano Armenta, *op. cit.*, pp. 181, 237; Marcela Suárez Escobar, "Sexualidad, ilustración, religión y transgresión. Los bigamos, adúlteros y amancebados novohispanos", en Noemí Quezada (Coord.), *Religión y sexualidad en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1991, pp. 62-63.



propios predicadores religiosos les costó trabajo ceñirse a una completa abstinencia sexual. Algunos incluso al parecer utilizaron el sacramento de la confesión para manipular a algunas personas con la finalidad de satisfacer sus deseos sexuales. Estudios referen el uso de tácticas como negar la confesión o la absolución; ofrecer dinero, ropa, regalos, vestido y alimentos; o inclusive prometer remedios para recuperar la virginidad, para lograr los favores de las confesadas<sup>198</sup>. Algunos personajes históricos que participaron en la Guerra de Independencia, considerados héroes de la patria también son iustros ejemplo de clérigos que no pudieron con el celibato, pero a veces tampoco con la monogamia indisoluble que tanto se predicaba. De Miguel Hidalgo<sup>199</sup> se ha llegado a decir que tuvo 5 hijos con 3 mujeres distintas, mientras que el propio José María Morelos y Pavón<sup>200</sup> confesó en interrogatorios de la Inquisición que tuvo al menos 2 hijos con 2 mujeres diferentes, misma cifra para el caso de Mariano Matamoros<sup>201</sup>, aunque en su caso destaca que una de las mujeres era su prima. Sea como sea, a principios del siglo XIX tuvieron un papel decisivo para darnos una autonomía política con respecto a España, con lo cual favorecieron aún más la influencia de cierta ideología liberal que ya venía afectando la manera de llevar los asuntos públicos y privados en este lado del mundo tal como sucedía ya en el seno mismo de las culturas europeas dominantes.

Desde finales del siglo XVIII con las Reformas Borbónicas empezaron a llegar de la metrópoli influencias de tipo liberal que comenzaron a secularizar las instituciones y a mermar la participación de la Iglesia en los asuntos públicos. Después de la Independencia de México y de múltiples pugnas a lo largo del siglo XIX, estas influencias alcanzaron su máxima expresión con el triunfo de los liberales en la Guerra de Reforma (1857-1861). Sin embargo, a pesar de lo prometedor que sonaba el repliegue del clero de muchos asuntos de interés público y privado, las cosas no se modificaron mucho por lo menos en lo que respecta a la situación sexual y afectiva, y a lo mucho lo que era Ley divina se volvió Ley del Estado. Entre otras cosas se introdujo el "divorcio civil" en 1859 que en la práctica tenía el mismo alcance que el eclesiástico pues representaba una mera separación de cuerpos y no la posibilidad de contraer un nuevo matrimonio<sup>202</sup>. Oficialmente se seguía promoviendo una monogamia con tintes patriarcales, aunque ahora los grandes discursos no los daban religiosos en nombre de Dios, sino grandes pensadores liberales como Melchor Ocampo, quien en su famosa "Epístola" de 1859 señalaba que el matrimonio es el "único medio moral de

---

<sup>198</sup> Jorge René González Marmolejo, "Algunos grupos desviados en México colonial, Curas solicitantes durante el siglo XVIII", *Familia y sexualidad en Nueva España*, México, Fondo de Cultura económica, 1982, pp. 261, 265.

<sup>199</sup> Javier Sanchiz Ruiz & Juan Gómez Gallardo Latapí "Las falsas paternidades del Padre de la Patria", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, No. 44, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, Julio-Diciembre 2012, pp. 49-92.

<sup>200</sup> Genaro García, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, México, Editorial Porrúa, 1975, p. 260.

<sup>201</sup> Herrera Peña, José, "Proceso instruido en contra de don Mariano Matamoros", [en línea], *GoogleBooks*, 1964, Dirección URL:

<https://books.google.com.mx/books?id=L1OzTq9f0aEC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=mariano+matamoros+Catalina+Salazar&source=bl&ots=yaz-uaPllh&sig=qTLzeexv8dDTnlLILXCE4UnakxI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiap7CLn47PAhUn6IMKHd1TB1oQ6AEIHjAA#v=onepage&q=mariano%20matamoros%20Catalina%20Salazar&f=false>, [consulta: 14 de septiembre de 2016].

<sup>202</sup> Magda Estrella Zúñiga Zenteno, *op. cit.*, p. 171; Julia Tuñón Pablos, *Mujeres en México, una historia olvidada*, México, Grupo Editorial Planeta, 1987, p. 92.

fundar familia". Entre otras cosas en este texto que formaría parte de la Ley de Matrimonio Civil de 1863, afirmaba también que una de las principales dotes de la mujer era la "abnegación", "dar al marido obediencia" y "tratarlo siempre con veneración". En esta misma carta postulaba la importancia de que los dos guardaran "fidelidad", lo cual sugería que las cosas seguían más o menos iguales en cuanto a las recomendaciones oficiales se refiere.<sup>203</sup> Sin embargo en la práctica muchas de las recomendaciones tampoco eran observadas, y a ni siquiera por el propio Melchor Ocampo, quien a pesar de que nunca se casó, habría tenido 4 hijos con su nana y probablemente otro hijo con otra mujer<sup>204</sup>. Mientras tanto la prostitución siguió siendo una práctica frecuente para atender las necesidades sexuales masculinas, y para principios del siglo XX, la ciudad de México contaba ya con un total de 11,554 prostitutas registradas en el Departamento de Sanidad, 1 por cada 38 habitantes<sup>205</sup>.

Donde tal vez se modificó un poco fue en introducir algunas legislaciones concretas que manifestaban explícitamente la mayor consideración que se tenían a las infidelidades que los hombres seguían cometiendo. Un jurista de la época afirmaba que el "adulterio cometido por la mujer es contrario al buen orden de la sociedad civil, puesto que tiende a despojar a la familia, y a hacer pasar sus bienes a hijos adulterinos que le son extraños: al contrario, el adulterio, cometido por el marido, aunque muy criminal en sí, no tiene tan graves consecuencias"<sup>206</sup>. Esta forma de pensar finalmente se plasmó en una normatividad que establecía que para que el adulterio masculino fuera causal de divorcio, se requería que fuese acompañado de una de las siguientes tres circunstancias: que hubiese sido cometido en la casa conyugal, que fuera público y escandaloso, y que la concubina hubiera maltratado de palabra o acción a la esposa. Mientras a la mujer se le llenaba de trabas para increpar o reclamar a su marido por las infidelidades cometidas, el adulterio en el caso de la mujer era siempre causal de divorcio sin importar las circunstancias. Además se registra una tendencia cada vez menor de esposos que son detenidos o procesados por un caso de adulterio. Para la segunda mitad del siglo, el encierro de los esposos adúlteros, que aunque de breve duración tenía lugar durante la Colonia, desaparece ahora de la práctica judicial mexicana, y ante la insistencia de una esposa a gravada, mejor se procede contra la amante a quien se le puede obligar a abandonar la ciudad o se le puede encerrar en alguna institución como la de los Recogimientos de los que ya hemos hablado.<sup>207</sup>

Y es que en el México Independiente las instituciones dedicadas al encierro femenino tampoco habían desaparecido, tal vez sólo cambiado de lugar y de nombre. En el siglo XIX el Hospicio de Pobres se convierte en la institución ideal del encierro de las esposas gracias a que en 1806 se había creado dentro de sus instalaciones el Departamento de Partos Ocultos. El objetivo

---

<sup>203</sup> Véase María Martha Collignon Goribar & Zeyda Rodríguez Morales, "Amor y sexualidad en jóvenes mexicanos del siglo XX", en María Martha Collignon Goribar (coord.), *La vida amorosa, sexual y familiar en México. Herencias, discursos y prácticas*, Guadalajara, ITESO, 2010, p. 21.

<sup>204</sup> Francisco Martín Moreno, *Arrebatos Carnales III, Las pasiones que consumieron a los protagonistas de la Historia de México*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2014, pp. 165-236.

<sup>205</sup> Julia Tuñón Pablos, *op. cit.*, p. 118.

<sup>206</sup> Ana Lidia García Peña, *El fracaso de la moral: género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, México, COLMEX-UAEM, 2006, p. 181.

<sup>207</sup> *Ibid*, pp. 181-183.

inicial de dicho departamento fue dar protección a mujeres españolas "frágiles y livianas", quienes tuvieran embarazos ilegítimos y no pudieran parir en sus casas sin peligro de sus personas, de su estimación pública y de sus familias. Las puertas de acceso al lugar también serían discretas e independientes de las del resto de la institución y las internas podían incluso usar velos para cubrir su cara y que nadie supiera su identidad. El libro de registro también sería secreto y estaría guardado bajo llave y una vez verificado el parto, el niño o la niña pasaría a la Casa de Expósitos, aunque si la madre quisiera llevarse al niño con ella supuestamente se lo tendría permitido. Contrario a sus supuestos orígenes caritativos y de asistencia, el Departamento de Partos Ocultos fue usado para castigar a las esposas que tenían embarazos adulterinos como el caso de Feliciano Márquez, depositada en dicho lugar por la fuerza y a pedimento de su esposo pues tenía un embarazo ilegítimo, y se quería evitar que se fugara o intentara abortar. Cuando el niño nació se le arrebató y fue entregado a la casa de niños expósitos; Feliciano fue condenada a cumplir seis meses más como pena correccional en el mismo Hospicio y posteriormente fue trasladada a la Cárcel de la Diputación. Posteriormente cuando desapareció Partos Ocultos (1865), sus funciones fueron sustituidas por el Hospital de Maternidad e Infancia creado en 1861, cuyo edificio era contiguo al Hospicio de Pobres. La Casa fue dividida en dos departamentos, el de Reservados o Partos Ocultos y el de Partos Públicos, con lo cual se buscaba dar un doble carácter al establecimiento: por un lado de asistencia hospitalaria y, por el otro, el de moralidad, para guardar el sigilo y secreto de aquellas mujeres que ocultaban su identidad y que por ningún motivo debían ser objeto de estudio de los alumnos de la Escuela de Medicina. Algunos periódicos de la época, como la Orquesta, defendían este tipo de instituciones por ayudar a cubrir la debilidad de "mujeres frágiles"<sup>208</sup>. Así las cosas, los verdaderos cambios no se precipitarían sino hasta que el país empezara a agitarse con las revoluciones del siglo XX

## 2.5 El siglo XX y las alternativas a la monogamia

En el marco de esta exploración que estamos haciendo, hablar del siglo XX es hablar obligadamente de dos revoluciones que transformaron profundamente nuestras expectativas sobre la monogamia, la Revolución Mexicana y otra revolución menos violenta: la Revolución sexual de los años sesentas. En primer lugar la Revolución Mexicana es un eslabón necesario con relación a la revisión histórica que veníamos haciendo en el apartado pasado. Al igual que lo fue la Guerra de Independencia (1810-1910), la Guerra de Reforma (1857-1861), y otras tantas pugnas en la corta historia de México, el periodo revolucionario sacudió las estructuras familiares, se transgredieron visiblemente muchas prácticas, y se reorganizó la sociedad de distintas maneras que se alejaban de la pauta monógama aún prescrita oficialmente (aunque a hora con un carácter laico). Los revolucionarios de todo el país aprovecharon sus campañas militares para enamorar mujeres de diferentes localidades, y al mismo tiempo dejaban desprotegidos sus propios hogares para que otros llenaran esos huecos afectivos y sexuales. Los jefes y soldados zapatistas, gracias a la vida itinerante que llevaban así como al prestigio y el poder que les confería la Revolución, sostuvieron relaciones

---

<sup>208</sup> *Ibid*, pp. 191-192.

paralelas que atendieron con dedicación, dejando regados varios hijos a su paso<sup>209</sup>. Por su parte el revolucionario Francisco Villa se convirtió en el caso más célebre pues llegó a tener hasta 29 esposas, algo que por supuesto ni las autoridades eclesiásticas, ni las civiles permitían. El caudillo no reparó en tomar cuanta mujer que le gustaba en las diferentes localidades que visitaba, y para no ofender a la familia seguía el procedimiento completo. Para ello llegó incluso a disfrazar de juez o sacerdote a algunos de sus soldados, lo cual pone en duda la legitimidad del vínculo, pero no la efectividad de su práctica, pues habría procreado al menos 25 hijos con sus diferentes "esposas".<sup>210</sup>

El Ejército Constitucionalista, aunque también aprovecharía las oportunidades que ofrecían las campañas militares en ese sentido, supo sin embargo dejar un legado más duro que permaneció aún después de que se calmara la tormenta revolucionaria. El gran aporte de los carrancistas, además de dejar la Constitución de 1917 que aún sigue vigente, había sido la expedición en 1914 de la Ley de Divorcio que inaugura por primera vez en el país el "divorcio vincular", es decir, la posibilidad de disolver en absoluto el vínculo marital. Lo que en el fondo realmente implicaba esta iniciativa era permitir al hombre y a la mujer casados terminar una relación definitivamente con su cónyuge para contraer matrimonio con alguien más. Parece que algunos de los principales ideólogos carrancistas tendrían algún interés personal por impulsarla, Venustiano Carranza, Luis Cabrera y Félix Palavicini tenían problemas con sus esposas o figuraba ya otra mujer en su vida personal. Por ejemplo en el caso de Palavicini, célebre fundador del periódico *El Universal*, había sido encerrado en la cárcel durante el golpe de Estado de Victoriano Huerta para descubrir, al recobrar su libertad, que su esposa se había fugado con otro individuo. Inició entonces una averiguación penal pero no promovió el divorcio todavía pues sabía que en ese momento el matrimonio era indisoluble. Palavicini se separó a gusto de 1915 para separarse de su primera esposa, 8 meses después de que se instituyera el divorcio vincular, para poder casarse al poco tiempo con otra mujer<sup>211</sup>.

A pesar de esta modificación mayor que intenta contra la monogamia indisoluble aún predicada por el clero, en el periodo postrevolucionario y hasta los años sesenta va a predominar un estado de cosas que por lo demás es heredero de una tradición anterior. Se prescribe la monogamia estricta dentro del matrimonio, pues hay una exigencia de fidelidad absoluta entre los cónyuges, aunque de ser posible el énfasis se pone en el sexo femenino. Como en los textos publicados desde la Secretaría de Educación Pública a cargo de José Vasconcelos que con el título de *Lecturas para mujeres*, subrayan que ésta debe ser guardiana del hogar y que la fidelidad femenina es parte esencial de su ser. Alrededor del concepto de matrimonio se sigue construyendo el ideal de una familia nuclear de tipo patriarcal en la que la mujer debe estar subordinada al hombre. Ni siquiera el divorcio era tan recurrente, todavía permeado por un fuerte estigma social. Y el deseo sexual en el

---

<sup>209</sup> Magda Estrella Zúñiga Zenteno, *op. cit.*, p. 179.

<sup>210</sup> Francisco Martín Moreno, *Arrebatos Carnales, Las pasiones que consumieron a los protagonistas de la Historia de México*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2015, pp. 250-251, 270-271.

<sup>211</sup> Magda Estrella Zúñiga Zenteno, *op. cit.*, p. 172; Guadalupe Ríos de la Torre (coord.), *Curiosidades y Anécdotas de la Historia de México*, México, UAM Azcapotzalco, 2013, p. 88; Entrevista con Ana Lidia García Peña el día 22 de julio de 2014.

caso de él encuentra sus principales causas con proselitistas o en la admiración sublimada por bailarinas y cantantes de revistas.<sup>212</sup>

Para los años cincuenta sin embargo la situación empieza a cambiar. Culminado un primer proceso de industrialización, y con el crecimiento de las ciudades también favorecido por la migración, empieza a surgir una mayoría social urbana que, so pretexto de la "modernización", empieza a incorporar elementos de una potencia cultural dominante que ya no es francesa como a finales del siglo pasado, sino estadounidense<sup>213</sup>. Entonces se abrió paso a la difusión de modelos y figuras externas a la cultura nacional sobre todo de procedencia norteamericana. Expresiones como la literatura, la música, la filosofía y la moda, llegaron a México para ser consumidos y apropiados. En la poesía algunas corrientes exaltan la libertad sexual y los excesos. Libros, revistas femeninas, y fotonovelas se suman a la educación sentimental dejando atrás los manuales cristianos. También se introducen maneras de vestir más rebeldes y provocadoras y contra los modelos anticuados de los años cincuenta se introducen pantalones de mezclilla, y hasta minifaldas o bikini para el caso de las mujeres. La ideología de las ciudades urbanas empieza a ser moldeada cada vez más por las universidades, el consumismo, los medios de comunicación masiva, y menos susceptible a la influencia de la religión católica que aún permea fuertemente la conciencia social. En ese contexto empiezan a proliferar tendencias propensas a canalizar la religiosidad natural a través de la meditación, el yoga y las doctrinas orientales como el zen budismo, que se apartan de la influencia de los grandes cultos. También la crítica al gobierno y la reivindicación de posturas políticas de izquierda, de grupos tradicionalmente marginados, como la clase trabajadora, los afroamericanos, las mujeres y los homosexuales; así como movimientos contraculturales como la generación Beat de los años cincuenta y el hippiesmo en los sesenta con su recomendación de "hacer el amor y no la guerra", hicieron eco en los jóvenes mexicanos. A propósito de ello surgen espacios de socialización exclusivamente para que los jóvenes se encuentren, intercambien ideas, proclamen consignas, consuman todo tipo de drogas y también expresen su sexualidad en algún grado. Uno de los puntos culminantes de estos espacios de intercambio son los festivales masivos de rock, como el de Woodstock de 1969 en Estados Unidos, y posteriormente el de Avándaro de 1971 en México, al cual asistieron un total de 250 000 espectadores, y al que la prensa calificó de "colosal orgía" pues la sociedad se escandalizaba de ver a la juventud consumiendo alcohol, marihuana y algunas otras drogas y a algunas mujeres que se hicieron famosas por bailar semidesnudas entre las multitudes.<sup>214</sup>

Todas estas manifestaciones culturales complejas por su gradiente político y contestatario, de un sector de la sociedad que intenta romper con lo establecido, estaba permeado por un fuerte componente de sexualidad. Ello se debe a que acontecía paralelamente una verdadera revolución

---

<sup>212</sup> María Martha Collignon Goribar & Zeyda Rodríguez Morales, *op. cit.*, pp. 26, 70.

<sup>213</sup> Si bien después de la Segunda Guerra Mundial con la destrucción de Europa viene un periodo de polarización mundial en torno a dos grandes potencias, Estados Unidos y la URSS durante la Guerra Fría, nuestra mayor cercanía con los Estados Unidos determina una mayor receptividad a la influencia de este país sobre la cultura local, sobre todo en los centros urbanos.

<sup>214</sup> *Ibid*, pp. 26, 70; Héctor Aguilar Camín & Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana. Un ensayo de historia contemporánea de México: 1910-1989*, México, Cal y arena, 2002, pp. 305-306; José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2, La vida en México de 1970 a 1982*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2003 pp. 28-37.

sexual de las conciencias derivada de al menos tres cuestiones. En primer lugar los Informes de Alfred Kinsey (véase apartado 1) sobre la sexualidad humana de los años cincuenta ampliaron su difusión en los sesenta y setenta sobre todo en los estudiantes universitarios que conocieron y discutieron temas como la homosexualidad, la masturbación, la infidelidad y los placeres sexuales. Los grupos más conservadores defensores de las creencias católicas calificaron de inmorales esos tratados a los que calificaron de "falsamente científicos", tratando de socavar el interés que suscitaban. La influencia de Kinsey así como la presencia de la sexualidad en obras literarias y en canciones de rock, provocan que las cuestiones relacionadas con el cuerpo y la sexualidad se aborden de manera cada vez más libre.<sup>215</sup>

En segundo lugar, inspiradas en buena medida por el libro *El segundo sexo* (1949) de la escritora y filósofa francesa, Simone de Beauvoir, a floraron en los sesenta y setenta corrientes feminista que cuestionan el papel subordinado de la mujer en las sociedades modernas. Se fomenta el principio de igualdad entre los sexos, una mayor participación de la mujer en múltiples ámbitos de la vida social y laboral, una crítica al machismo y una mayor incidencia de la mujer en la vida pública. Así mismo empezaron a introducir una discusión sobre la libertad sexual, la opción sexual, el uso de anticonceptivos, la legalización de la abortos e impulsaron campañas relacionadas con el control de sus propios cuerpos. Para 1972 se constituyó legalmente en México el Movimiento Nacional de Mujeres, para dar eco a lo que eran las demandas de las mujeres en otros países del mundo, principalmente en Estados Unidos.<sup>216</sup>

Finalmente, el tercer elemento que vino a detonar esta revolución sexual de las prácticas y la conciencia, fue la invención de la pastilla anticonceptiva y la cada vez mayor aceptación de los anticonceptivos en general. La invención de la pastilla tiene lugar en 1951 aunque es casi diez años más tarde que se autoriza abiertamente su uso en Estados Unidos y es a lo largo de esa década de los años sesenta que se va introduciendo en el resto de occidente, con mayores resistencias en países conservadores con una fuerte tradición católica. En México el Código Sanitario prohibía la propaganda y venta de productos anticonceptivos hasta que fue modificado en 1973 y los jóvenes de este periodo fueron los primeros que tuvieron la posibilidad de acceder a ellos de forma legal. Por otro lado, en respuesta a la creciente explosión demográfica surgen en 1974 los programas de planificación familiar en México con lo cual se acelera el proceso de legitimación de la planificación sexual, la introducción de una educación sexual y el uso de los métodos anticonceptivos para evitar o espaciar embarazos. La píldora se convirtió en el principal método utilizado por las jóvenes mexicanas y la fecundidad de los jóvenes de los sesenta, setenta y ochenta disminuyó de forma importante. En medio de tensiones, en el nuevo contexto la sexualidad se podía desligar de la reproducción para seguir un camino independiente, lo cual escandalizó por supuesto a los grupos religiosos. Y aunque dentro de la propia educación sexual que se daba a los jóvenes a ún se promueve que las mujeres lleguen vírgenes al matrimonio, también cada vez es más común la vida sexual premarital.<sup>217</sup> Además para las mujeres tener relaciones sexuales premaritales o

---

<sup>215</sup> María Martha Collignon Goribar & Zeyda Rodríguez Morales, *op. cit.*, p. 43.

<sup>216</sup> *Idem*; José Luis Trueba Lara, *op. cit.*, p. 360.

<sup>217</sup> María Martha Collignon Goribar & Zeyda Rodríguez Morales, *op. cit.*, pp. 15, 37, 42, 44, 47-48, 50.

extramaritales y a no enfrentaba ne cesariamente el mismo riesgo de un posible embarazo, signo inequívoco de una transgresión moral (sexual) que debía ser sujeto al encierro y a otras prácticas correctivas. Finalmente los discurso de igualdad justificarían también cada vez más otras voces que reivindican el derecho de las mujeres de desplegar su sexualidad como lo hacían los hombres.

Un cuarto elemento, independiente de la revolución sexual pero que también tendrá un efecto estimulante en este proceso conforme nos acercamos a finales del siglo XX, es la cada vez mayor incorporación de las mujeres en el ámbito laboral. En la medida en que empiezan a tener un ingreso económico las mujeres adquieren una autonomía propia que les permite una mayor negociación dentro de la relación, e incluso, entienden que una posible separación del varón no es tan insostenible como lo era en otras épocas, pues ahora tienen la posibilidad de mantenerse con sus propios recursos. Algunos encuentran una relación proporcional entre la cantidad de mujeres que trabajan y el índice de divorcios. De acuerdo con algunos datos en Estados Unidos entre 1960 y 1983 se duplicó el número de mujeres que trabajan fuera de casa y lo mismo sucedió con los divorcios entre 1966 y 1976<sup>218</sup>. De manera similar en México a partir de 1980 con la entrada del neoliberalismo, aumentó la participación masiva de las mujeres en los centros de trabajo, mientras los hombres se enfrentaron al desempleo y reducción de salarios lo cual obligó a redefinir los roles al interior de las familias. Se empezaron a replantear aspectos como la autoridad masculina, el hecho de compartir la socialización y cuidado de los hijos, y aumentó la soltería, las separaciones y los divorcios. Algunas cifras indican que esta tendencia seguiría a la alza. De tal modo, mientras que en 1970, por cada 100 matrimonios hubo 3 divorcios; en 2003, esta cifra se elevó a 11 divorcios y para 2005 prácticamente hubo 12 divorcios por cada 100 matrimonios.<sup>219</sup> A esto tenemos que añadir que por cada pareja mexicana que se divorcia hay al menos otras cuatro que disuelven su matrimonio simplemente por medio de una separación de hecho.<sup>220</sup>

Ahora bien es importante reconocer que todas estas corrientes liberadoras no alcanzaron a todos por igual ni tampoco estuvieron todos tan receptivos a su influencia. En ámbitos semi-urbanos y rurales, entre jóvenes que no accedieron a la educación media o superior sigue existiendo un rezago respecto a estos temas, pero también dentro de las propias ciudades una buena parte de la población todavía sigue estigmatizando estas transgresiones al ideal de monogamia (divorcio), sexualidad (anticoncepción) y patriarcado (igualdad entre los sexos), conforme a una moral conservadora aún presente en el ámbito familiar. En muchos matrimonios el esposo sigue contratando el servicio de prostitutas, y muchos otros también optan como antaño por mantener una casa chica,

---

<sup>218</sup> Helen Fisher, *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, p. 289.

<sup>219</sup> Karina Berenice Bárcenas Barajas, "Matrimonio y familias en México: configuraciones histórico-sociales" en María Martha Collignon Goribar (coord.), *La vida amorosa, sexual y familiar en México. Herencias, discursos y prácticas*, Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2010 pp. 145, 165.

<sup>220</sup> Las cifras son tomadas de la Encuesta Mexicana de Fecundidad para 1976: separaciones de hecho 86.3%, y divorcios 13.7% y de la Encuesta Nacional de Salud Reproductiva (ENSAR) para 2003: separaciones de hecho 83.5% y divorcios 17%. Véase Norma Ojeda de la Peña, "Diversidad en la formación y en la disolución de las familias en México", en Susan Lerner y Lucía Melgar (Coords.), *Familias en el Siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas*, México, PUEG-UNAM, 2010, p. 141.

mientras la esposa se hace de la vista gorda "por el bien de los hijos".<sup>221</sup> Sin embargo también es cierto que algunas iniciativas empiezan a formular posibilidades sexo-afectivas que van más allá de la monogamia y de las formas tradicionalmente asumidas como válidas para conformar familias. Todas estas opciones nos revelan que en realidad las alternativas a la monogamia no sólo existen en el pasado o en otras culturas muy alejadas de nosotros, sino que ya están sucediendo en el seno mismo de las sociedades occidentales.

Un caso interesante aunque bastante patriarcal en su concepción por surgir aún dentro de los marcos de la tradición judeocristiana es el de La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días mejor conocidos simplemente como mormones. Su profeta Joseph Smith (1805-1844) habría señalado que recibió una revelación divina, para recuperar la práctica del matrimonio plural como parte de la restauración de prácticas antiguas, algo que le permitió adquirir a lo largo de su vida alrededor de 33 esposas. Otros mormones siguieron su ejemplo y la Iglesia oficialmente admitió la práctica de la poliginia en 1852, lo cual les ha acarreado desde sus orígenes una fuerte persecución de las autoridades, pero también de la gente conservadora que organizó turbas en su contra que incluso obraron violentas, como la del propio Smith en 1844. Después de varias décadas de persecución, el presidente de la Iglesia Wilford Woodruff para evitar la prisión y el embargo de propiedades declaró el final de la práctica en 1890, lo cual provocó que la Iglesia tuviera varias escisiones en esa época y en épocas posteriores de grupos de mormones que hasta la fecha, conforme a los preceptos de su profeta, permiten los matrimonios plurales tal como lo hacían los judíos en el Antiguo Testamento<sup>222</sup>. Uno de estos grupos o Iglesias fue fundada por Margarito Bautista Valencia en Ozumba, Estado de México en 1947, con el nombre de *El Reino de Dios en su Plenitud*, y el propio Bautista habría llegado a tener un total de 11 esposas lo cual también le hizo acreedor a múltiples detractores. A pesar de todo, la comunidad sobrevivió a su muerte y aún resiste a los prejuicios y la discriminación de los católicos y de los otros mormones Santos de los Últimos Días que viven alrededor de su colonia. Hoy en pleno siglo XXI, los principales líderes de la comunidad practican el matrimonio plural validado por su Iglesia, pero se guarda una mayor discreción al respecto para no ser perseguidos por las autoridades civiles locales como ocurrió ya décadas atrás con Bautista.<sup>223</sup>

Otro caso sería el de los *swingers* que proponen romper con el modelo tradicional de monogamia social en la medida en que son matrimonios o parejas estables, pero que se permiten tener intercambios sexuales con otras parejas. Algunos antecesores se remontan a la Segunda Guerra

---

<sup>221</sup> María Martha Collignon Goribar & Zeyda Rodríguez Morales, *op. cit.*, pp. 47-50.

<sup>222</sup> Bron B., Ingoldsby, "Religious Utopias and Family Structure", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 118-119.

<sup>223</sup> Hugo Cruz Varela, "Tres visiones del mormonismo en México", Tesis para obtener título de lic. en Historia por la UAM Iztapalapa, Marzo, 2001, 113 pp.; Thomas W. Murphy, "Stronger than ever": Remnants of the Third Convention", en *The Journal of Latter Day Saint History*, 1998, Vol. 10, pp. 1, 8-11; Jason H. Dormady, "Not Just a Better Mexico": Intentional Religious Community and the Mexican State, 1940-1964, 2007", [en línea], Dirección URL:

[https://books.google.com.mx/books?id=uO6rawFQbtgC&pg=PA237&lpg=PA237&dq=colonia+industrial+ozumba&source=bl&ots=JcUQh7ySgB&sig=0aLO71qlV-L8gIR\\_EneiTkFjdss&hl=es&sa=X&ei=\\_-0KU53IIK4yQGe7YHgCg&ved=0CFEQ6AEwCDgK#v=onepage&q=colonia%20industrial%20ozumba&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=uO6rawFQbtgC&pg=PA237&lpg=PA237&dq=colonia+industrial+ozumba&source=bl&ots=JcUQh7ySgB&sig=0aLO71qlV-L8gIR_EneiTkFjdss&hl=es&sa=X&ei=_-0KU53IIK4yQGe7YHgCg&ved=0CFEQ6AEwCDgK#v=onepage&q=colonia%20industrial%20ozumba&f=false)



Mundial y hasta la Guerra de Corea cuando ciertos pilotos norteamericanos hacían "intercambios de esposa" ante la inminente posibilidad de no regresar con vida de una misión. Este principio después conocido como *swinging* fue recuperado de nuevo en algunas localidades para dar lugar eventualmente durante la década de los sesentas al surgimiento de clubes en California, Chicago y Nueva York.<sup>224</sup> En México si bien algunas parejas ya se contactaban a través de revistas como *Club Swinger* y *Galería Erótica*, que circulaban en las principales ciudades del país, no es hasta 1993 que se abre el primer club de este tipo en el Distrito Federal. La aparición de otros clubes fue lenta tal vez porque mucha gente siguió prefiriendo hacer los intercambios en reuniones más privadas pues de acuerdo con datos de la Asociación Nacional de la Industria de Discotecas Bares y Centros de Espectáculos A. C. (ANIDICE), una década después apenas había dos clubes swingers en la Ciudad de México. Sin embargo, para 2013, gracias a la plataforma de internet para promocionarse y a una creciente demanda dentro de la población local, se habrían registrado un total de 45 clubes de este tipo, centros nocturnos que incluyen muchas veces shows en vivo, y por supuesto, un "cuarto oscuro" donde las parejas pueden intimar con otras parejas si así lo desean.<sup>225</sup> Son matrimonios heterosexuales a veces incluso con hijos<sup>226</sup>, una familia nuclear aparentemente normal, en donde sin embargo los integrantes se han compartido la inquietud de tener otras parejas sexuales, y han encontrado en estos intercambios dentro de clubes o a veces en reuniones más privadas una vía de salida. Es una alternativa que se puede considerar más honesta pues evitan recurrir al engaño de los otros "monógamos" que cometen infidelidades, pero además mucho más igualitaria en la medida que ofrece a la mujer y al hombre la misma posibilidad de desplegar su sexualidad con alguien más. Sin embargo, en algo son muy claros, no se permiten vincularse afectivamente con la otra parte en un afán de asegurar que no se ponga en riesgo la estructura de pareja, además de que guardan mucha discreción sobre este estilo de vida para no tener que lidiar con los prejuicios de la sociedad que les rodea. Justo en estos dos rubros se distinguen del último caso que queremos mencionar: el poliamor.

Los antecedentes del poliamor se deben rastrear mucho tiempo antes en lo que se conoce como amor libre que se desarrolló desde finales del siglo XIX. Ligado a las ideas anarquistas se planteaba como un rechazo a la institución tradicional del matrimonio como una intromisión de la Iglesia o el Estado en algo que pertenecía a la vida personal del individuo. El amor libre se plantea como un compromiso mutuo y voluntario que no puede ser motivo de contrato como los negocios, ni tampoco volverse opresivo. Durante los años sesentas se recuperó la idea del amor libre y basado en esa premisa surgieron algunas comunas donde las relaciones involucraron a varios individuos

---

<sup>224</sup> s/a, "The History and Definitions of Swinging which is couples only", 1997-2003, *Liberated Christians*, Dirección URL: <http://www.libchrist.com/swing/began.html>, [consulta: 19 de septiembre de 2013]; s/a, "Historia", Dirección URL: <http://swclub53.es.tl/historia.htm>, [consulta: 19 de septiembre de 2013].

<sup>225</sup> s/a, "Orígenes del swinger", Dirección URL: <http://www.deprimeranoticias.com/cultura/sociedad/145-cuando-el-deseo-va-mas-alla-de-la-moralidad>, [consulta: 19 de septiembre de 2013]; Agustín Velasco, "La pasión swinger se extiende en lo oscuro", [en línea], México, *Publímetro*, 12 de abril de 2013, Dirección URL: <http://www.publimetro.com.mx/noticias/la-pasion-swinger-se-extiende-en-lo-oscurito/mmdl!vwuCZJKVHefs/>, [consulta: 17 de septiembre de 2013].

<sup>226</sup> De acuerdo con estudios que se han hecho en México, de una muestra encuestada el 12% tendría un hijo; el 46% dos o tres hijos, 8% más de 3 hijos, y sólo el 33% son parejas sin hijos. Véase s/a, "Swingers: cambiemos de pareja", [en línea], México, *El Universal*, 23 de junio de 2009, Dirección URL: <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/swingers-cambiamos-pareja>, [consulta: 16 de septiembre de 2013].

tanto en el plano sexual como afectivo. La más célebre en esa época fue la comuna Kerista en San Francisco, cuyos miembros practicaron el matrimonio grupal durante 20 años (de 1971 a 1991) e inventaron los conceptos de *polifidelidad* (fidelidad a varios amantes) y *compersión* (opuesto a los celos, son sentimientos positivos en torno a las intimidades de la pareja con otras personas).<sup>227</sup> Finalmente, el concepto poliamor es popularizado en 1990 por Diana Moore, mejor conocida como Morning Glory, una sacerdotisa de una iglesia neopagana (Church of All Worlds) que lo definió en estos términos: “práctica, estado o habilidad para tener más de una relación amorosa, sexual, simultánea, con el pleno conocimiento y consentimiento de todos los involucrados”<sup>228</sup>. En México es hasta finales de 2004 que algunos jóvenes que acudían a un diplomado sobre diversidad sexual en el Instituto Mexicano de Sexología empiezan a discutir el alcance de este concepto y fundan el Colectivo Poliamor en México<sup>229</sup>. Es a partir de ese momento que Diana Marina Neri Arriaga y otros compañeros y compañeras del grupo empiezan con reuniones mensuales de cine debate y reflexión, seminarios, conversatorios y conferencias. También publican un manifiesto poliamoroso, organizan programas de radio como “La casa de los 1000 cuartos” o “Al carajo con el amor”, e incluso participan en entrevistas para reportajes y documentales de Proyecto 40, Nocturninos, CanalOnce, TVAzteca y National Geographic, todo lo cual ayuda a darle mayor visibilidad a todos estos planteamientos. No sólo comparten una crítica al concepto ideal de amor monógamo con la correspondiente propuesta de lo que imaginan funcionaría mejor, sino que sobre todo, nos narran ya desde su experiencia en relaciones de triéja, que efectivamente involucrarse simultáneamente con otros seres humanos en lo afectivo y en lo sexual es posible. No sólo eso, nos hacen entender que la clave radica en la comunicación, en los acuerdos y sobre todo en la honestidad. Poco a poco, estas inquietudes empiezan a replicarse con otros tantos colectivos en Morelos, Tijuana, Cancún, Guadalajara, Monterrey, Puebla, Guanajuato, Veracruz, al punto que en la actualidad difícilmente hay una ciudad en México donde no haya un grupo de jóvenes llevando a cabo ya en la práctica formas de vinculación que van mucho más allá de la monogamia, en configuraciones que tienden a ser mucho más igualitarias.

Estas tres historias de prácticas afectivas o sexuales distintas a la monogamia ponen sobre la mesa que ya está sucediendo dentro de sociedades occidentales como la de nosotros, la exploración de nuevos caminos o la recuperación de otros tantos, no necesariamente para sustituir lo anterior, o para postular el fin de la monogamia. En cambio surgen para abrir el panorama y que finalmente podamos asumir que la monogamia es una posibilidad entre varias, y que cada quien debe elegir el camino que más le acomoda en función de sus necesidades concretas. Lo que también es cierto es que en la revisión de estas tres historias encontramos una constante que es la fuerte resistencia y presión social que afecta el desenvolvimiento de estos grupos. En el caso de los mormones de Ozumba están suscritos a una pequeña colonia de unas 5 o 6 cuadras fuera de las cuáles ellos saben

---

<sup>227</sup> s/a, "History of the Kerista Commune", [en línea], *Kerista Village Handbook*, febrero de 1979, Dirección URL: <http://www.kerista.com/herstory.html>, [consulta: 10 de septiembre de 2016].

<sup>228</sup> Lizbeth Hernández, "Poliamor, una opción no convencional", [en línea], *Kaja Negra*, 14 de octubre de 2010, Dirección URL: <http://kajanegra.com/poliamor-una-opcion-no-convencional/>, [consulta: 10 de septiembre de 2016].

<sup>229</sup> Entrevista con Diana Marina Neri Arriaga el día 7 de enero de 2015.

que van a enfrentar prejuicios y discriminación, pero además de ben m antener su práctica de matrimonio plural en la secrecía so peligro de que las autoridades los quieran procesar por bigamia o adulterio. En el caso de los swingers, a sabiendas de la fuerte estigmatización que tiene la relación sexual fuera de la pareja monógama prefieren llevar una doble vida que les evite el señalamiento público. Finalmente en el caso de los poliamorosos nos hemos enterado que, a pesar de todo su entusiasmo por discutir y cuestionar la idea de amor, de monogamia y de fidelidad, mientras exploran otros caminos afectivos y sexuales, se han enfrentado a una sociedad que ejerce presión por medio del rechazo familiar (a Diana toda la familia de su padre le dejó de hablar), del insulto y el linchamiento mediático (Esteban Arce se ha re ferido a ellos como "degenerados sexuales" y "poliasquerosos")<sup>230</sup>, a sí como a la exclusión jurídica que no les reconoce derechos que a otros grupos antes discriminados ya les concede. Con relación a este último punto, por ejemplo parece que en las discusiones del proyecto de Sociedad de Convivencia en el Distrito Federal que reconoció en 2007 de rechos a la comunidad de la diversidad sexual (homosexuales, bisexuales, transexuales, etc.)<sup>231</sup> se había propuesto la posibilidad de que las sociedades pudieran ser comunitarias pero los legisladores se opusieron rotundamente y como parte de las negociaciones finales esto quedó fuera pues aún les escandalizaba demasiado lo que pudiera pasar.<sup>232</sup>

En cambio, nos hemos enterado que recientemente en la ciudad de Tupá en San Paulo, Brasil ya se ha establecido un precedente importante en Latinoamérica, puesto que en 2012 se ha reconocido en "unión civil" a un trío de amantes, basados en la premisa de que en la Constitución no existe el principio de "monogamia".<sup>233</sup> Sin embargo, es un caso todavía bastante aislado que en muchos países se considera todavía como una mera anécdota o curiosidad, cuando no un caso de escándalo público según las visiones más conservadoras. Nos cuestionamos qué tan lejos estamos nosotros de ese momento en que se pueda abrir un debate sobre estos temas sin los tabúes que les rodean. Tal vez por eso sea importante hacer un documental sobre esta temática, para que las resistencias empiecen a ceder terreno como lo hicieron ya en el reconocimiento de las uniones de personas del mismo sexo. Y es que en este proceso de reconocer las lecciones de lo otro como válidas, cada uno va a enriquecer su propia visión, para un día poder estar en condiciones de elegir sobre este punto y que deje de ser, como para mucho lo ha sido, una imposición externa que a la larga produce engaños, intrigas y dolor en las personas involucradas.

---

<sup>230</sup> s/a, "Hablando de el Poliamor en Genomamex de Matutino Express", [en línea], *YouTube*, Subido el 29 de noviembre de 2009, Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yrJvwxvrr9M>, [consulta: 1 de septiembre de 2014].

<sup>231</sup> Entre otros, se definió en ella el derecho a heredar, a la subrogación del arrendamiento, a recibir alimentos en caso de necesidad y a la tutela legítima.

<sup>232</sup> Rodolfo Millán Dena, "La sociedad de convivencia y los desafíos hacia la normalización", en Susan Lerner y Lucía Melgar (Coords.), *Familias en el Siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas*, México, P UEG-UNAM, 2010, pp. 310, 313, 316.

<sup>233</sup> s/a, "Reconocen en 'unión civil' a un trío de amantes", [en línea], Argentina, *Diario Clarín*, 26 de agosto de 2012, Dirección URL: [http://www.clarin.com/mundo/Reconocen-amantes-union-poliafectiva-legal\\_0\\_762523982.html](http://www.clarin.com/mundo/Reconocen-amantes-union-poliafectiva-legal_0_762523982.html), [consulta: 16 de septiembre de 2012].

### CAPÍTULO 3: UNA PROPUESTA DE DOCUMENTAL PERFORMATIVO DELEGADO

Una vez expuesta la modalidad performativa y la pertinencia narrativa de la variante que queremos introducir (utilizando un sustituto); y una vez también revisado los hallazgos más importantes en torno al tema por tratar en el documental (infidelidad y monogamia); llega el momento en este capítulo de desarrollar la propuesta para realizar la película, comentar nuestro proceso, y evaluar el alcance concreto que la propuesta efectivamente llegó a tener. A sistimos y damos testimonio de lo que resulta de dos colisiones contundentes entre forma, tratamiento o discurso y la realidad compleja que se resiste a ser tan fácilmente asimilada, explicada, narrada.

La primera de esas colisiones sucede durante la fase de **preproducción** y arroja sobre el papel la concepción del proyecto tal como fue por nosotros imaginado originalmente. La formulación buceante de una idea, madura lo suficiente como para permitirnos explicar la película por medio de una sinopsis, de una escaleta y de un guión en los que todas las inquietudes de subjetividad y narración están contemplados y articulados concretamente en torno al tema. Así mismo, como parte de la elaboración del proyecto, se desglosan tanto necesidades económicas (presupuestales) como humanas (talentos y equipo de producción), pero también se traza un plan de acción hipotético en forma de ruta crítica sobre la manera en que deben distribuirse los tiempos de producción para terminar la película. En esta etapa, partimos de una exhaustiva investigación documental y también nos basamos en nuestra experiencia como realizadores en proyectos anteriores. Sin embargo, en retrospectiva a hora reconocemos que al momento de la escritura del proyecto nos dejamos llevar por el entusiasmo que causaba hacer una película sobre un tema tan vibrante para nosotros de la manera más ingeniosa posible. No se calcularon algunos imprevistos y se asumió que si se requerían más recursos, los recursos eventualmente llegarían; si habían dudas en torno a un momento de la historia o sus contenidos, esas dudas pronto se disiparían; se asumía que poco a poco todo encajaría en su lugar por cuenta propia y que la realidad cooperaría para estos fines en todo momento, algo que no necesariamente ocurriría.

Es entonces al encarar la **producción** que sucede la segunda colisión entre la forma y el principio de realidad. Y si la primera tuvo lugar sobre el papel en blanco, esta se dio sobre (y contra) un proyecto ya articulado, que consideramos era ideal para abordar eficazmente el dilema de la monogamia a partir del performance de legado. Por eso esta segunda colisión tuvo efectos mucho más desgastantes desde un punto de vista emocional por las constantes frustraciones al momento de intentar conseguir los distintos materiales contemplados. La realidad al momento de ser abordada durante la realización, obligó al proyecto a reescribirse reiteradamente, al punto que muchas veces incluso dudamos que este pudiera llevar a un buen puerto o incluso pudiera terminarse. En este espacio incorporaremos un comentario puntual de los principales elementos que obligaron a reformular nuestro planteamiento hasta consolidar el documental que hemos concluido, que a final de cuentas es el testimonio más fiel del proceso global. Finalmente, en un último apartado haremos la reflexión sobre el alcance que tuvo nuestra propia propuesta con relación a los principios que motivaron inicialmente este proyecto. Sopesamos hasta qué punto se alcanza a materializar la propuesta performativa delegada y hasta qué punto sirve efectivamente para dotar al texto de una dimensión narrativa bien articulada según lo planeado.

### **3.1 Proceso de preproducción y proyecto escrito**

A continuación presento el proyecto de carpeta de producción tal como fue concebido y posteriormente tal vez afinado para su presentación, pero que corresponde directamente con el plan de acción que articulamos en los meses de mayo y junio de 2013 para poder encaminar al proceso de producción que estaba programado arrancar en julio y agosto de ese año. Constituye en sí mismo la formulación de la propuesta de realización de un documental performativo delegado que versara sobre el tema de la infidelidad y la monogamia en las sociedades modernas

# **“EL AMOR ES UN TABÚ”**

**-largometraje documental-**

**PRODUCTOR:** Demian Javier Saldaña Sifuentes

**DATOS DE CONTACTO:**

Dirección: Butacarís Mz. 13, Lt. 8, Col. El Caracol, Coyoacán.

Teléfono: 55 54 96 07 82

E-mail: demiansaldaana@gmail.com

## **RESUMEN EJECUTIVO**

### **Currículum del productor**

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM; actualmente estudia una maestría en Cine Documental impartida por la Escuela Nacional de Artes Plásticas y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Codirector y productor del largometraje documental *Mujer Guerrilla* (2008). Productor y realizador de video-reportajes para la página de Internet de Journal-IVIDEM (2008). Asistente de producción para las series “Las políticas de cohesión social en México: éxitos y fracasos” y “Gobierno y crisis. ¿Cuál salida?” coproducidas por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia (2010-2011). Profesor de la asignatura *Discurso Audiovisual* de la Carrera Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM (2012-2014). Productor audiovisual en Yerik – Agencia de Marketing y Comunicación Integral (2012-2014) y en Nova Graphitex de México (2015-2017).

### **Descripción del proyecto**

Título: El amor es un tabú.

Género: Documental

Formato de filmación: Video Digital (Full HD 1920 x 1080)

Duración: 1 hora 25 minutos

Virtudes del proyecto: Se realizará un documental que recurra al humor para atraer la atención de público joven, explotando las posibilidades que al respecto ofrece el tema de la infidelidad así como el potencial de nuestro personaje protagonista en este relato de catarsis y búsqueda.

### **Sinopsis condensada**

Bruno se repone de un traumático caso de infidelidad mientras intenta responder a la pregunta de por qué a los seres humanos nos cuesta tanto trabajo ser estrictamente monógamos.

### **Costo estimado total del proyecto**

Desarrollo y Preproducción:	\$125,866.00
Producción y Rodaje	\$388,215.00
Postproducción:	\$108,400.00
TOTAL:	\$622,481.00

### **Fuentes de financiamiento**

Productor ejecutivo (efectivo y especie)	\$248,992.40	40%
Crowdfunding (efectivo)	\$124,496.20	20%
Otras coproductoras y donantes (efectivo y especie)	\$155,560.25	25%

Apoyos para postproducción (efectivo y especie)	\$93,372.15	15%
GRAN TOTAL	\$560,000.00	100%

### **Talento clave**

Personaje principal: BRUNO MESTRI

SEMBLANZA

ACTOR - 33 AÑOS

Egresado de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la U.N.A.M. Generación 2002-2006.

Tel. 044-55-1082-3575 E-Mail: brunomestries@hotmail.com

Correspondencia No. 10 Col. Postal, C.P.03410. Del. Benito Juárez, México, D.F.

EXPERIENCIA PROFESIONAL RELEVANTE

- Actuación en televisión en las series Bienes Raíces (Dir. W. Duener) en Canal 11 y Último Día de MTV (W. Duener), La Patrona, Señora de Acero, Están Entre Nosotros, entre otras.
- Comerciales para Chevrolet, Teletón (Dir. Mario Muñoz), Nescafé (Dir. Jorge Aguilera).
- Actuación en Teatro: Los huéspedes reales (Dir. Aldo Gracilazo / Autor: Luisa Josefina Hernández), Las Nictalopez (Dir. Otto Minera, Autor: Tomás Espinoza), Romeo y Julieta (Dir. Manuel Álvarez, Autor: William Shakespeare), Mictlán y Lentes de lluvia (Dir. Marco Novelo, Autor: Marco Novelo), Con vista a la bahía (Dir. Maruxa Vilalta, Autor: Maruxa Vilalta), El fantasma de Canterville (Dir. David Trillo, Autor: Oscar Wilde), El nacimiento de Dionisos (Dir. Esperanza Salazar, Autor: Pedro Henríquez Ureña), 9 días de guerra en Facebook (Dir. Martín Acosta, Autor: Luis Mario Moncada), La cena del Bicentenario (Dir. Antón Araiza, Autor: Héctor Zagal), Fidelio (Ópera) (Dir. Mauricio García Lozano, Autor: Beethoven), Amor es más laberinto (Dir. Marco Novelo, Autor: Sor Juana Inés de la Cruz), Salomé (Dir. Ofelia Córdova, Autor: Oscar Wilde)

### **Ruta crítica y tiempo de entrega de la película terminada**

Fecha de inicio y final del proyecto: agosto de 2012-julio de 2014

Fecha de inicio y final de rodaje: julio de 2013-marzo de 2014

Fecha de inicio y final de la postproducción: marzo de 2014-agosto de 2014

Fecha para entrega de la película completamente terminada: agosto de 2014

Fecha tentativa de estreno: septiembre de 2014

### **SINOPSIS LARGA**

Después de haber vivido en carne propia una traumática experiencias de infidelidad, Bruno Mestri se arroja en una búsqueda para resolver una serie de interrogantes sobre la vigencia de la monogamia en el México de principios del siglo XXI. Cinco psicólogos, un psiquiatra, un genetista, un sexólogo y hasta un detective privado, todos coinciden en que los índices de infidelidad están muy por encima de lo sospechado, al punto que Bruno se pregunta si la monogamia será algo natural en los seres humanos. La posterior evidencia biológica y primatológica apunta a que la monogamia

no sólo es excepcional en el diverso mundo de los primates, sino que incluso la estricta monogamia sexual que se prescribe en nuestra sociedad, es algo excepcional en prácticamente todas las especies del mundo animal, incluyendo a las aves, a las cuáles nos otros habíamos convertido en símbolos imbatibles de la fidelidad.

La posterior búsqueda de Bruno en la antropología y en la experiencia de otras culturas pone al descubierto que también la monogamia como único modelo posible, es algo marginal en el conjunto de las diversas sociedades que han habitado y que habitan este mundo. Por otro lado, la interlocución con historiadoras ayudará a reconstruir un recorrido de cientos de años donde la monogamia tampoco parece haber sido siempre tan estricta dentro de Occidente, y cuyas válvulas de escape tampoco desaparecieron del todo cuando triunfó el cristianismo y sus prescripciones de celibato y monogamia. El último tramo del viaje permitirá a Bruno explorar en la experiencia de mormones, swingers y poliamorosos, otras formas de vinculación afectiva y amorosa diferentes a la monogamia que ya muchas personas están ejerciendo dentro de las propias sociedades occidentales, incluyendo el México del siglo XXI.

## GUIÓN

### Escaleta temática

**BLOQUE 1: Presentación del tema, el personaje, su conflicto (de infidelidad) y la búsqueda que se propone**

**BLOQUE 2: La infidelidad y sus derivados**

- Incidencia de la infidelidad más allá de las apariencias (un problema recurrente).
- Las diferencias según el género (tan presente en hombres como en mujeres).
- Problemáticas asociadas: El fraude parental / Las enfermedades de transmisión sexual / La celotipia y la violencia de pareja.

**BLOQUE 3: Separaciones y divorcios**

- Tolerancia a la infidelidad.
- Índices de separaciones-divorcios en aumento.
- Monogamia seriada vs monogamia utópica.

**BLOQUE 4: Evidencia biológica y primatológica contra la monogamia**

- Índices de monogamia e infidelidad en el reino animal, en los mamíferos y en los primates.
- El caso de los bonobos.
- Explicación neurobiológica de vínculo de monogamia en roedores y la incidencia de infidelidad en estos casos.

**BLOQUE 5: Evidencia antropológica contra la monogamia**

- Índice de monogamia e infidelidad en las distintas culturas del mundo.
- Casos ilustrativos de no-monogamia en otras sociedades.
- El origen histórico-cultural de la monogamia.



**BLOQUE 6: El universo no monogámico que irrumpe en Occidente**

- La vía de los mormones.
- La vía de los swingers.
- La vía del poliamor.

**BLOQUE 7: La resistencia al cambio**

- Lo religioso y lo moral.
- Lo jurídico.

**BLOQUE 8: El final de la búsqueda y las conclusiones del personaje****Guión preliminar**

# Bloque	Descripción Banda imagen (v)	Descripción Banda sonido (s)
Bloque 1 -Introducción- <div style="background-color: yellow; padding: 5px; display: inline-block; transform: rotate(-90deg); transform-origin: left top;">Presentación del personaje y su búsqueda</div>	<p>MAT. ARCHIVO: Películas de ficción: secuencias de finales felices.</p> <p>RODAJE. Aparece mi rostro y mi cuerpo nervioso y titubeante frente a la cámara.</p> <p>TEXTO EN PANTALLA APARECE PUNTO POR PUNTO JUNTO CON LA VOZ.</p> <p>"1. Haber estado en una relación larga de noviazgo que terminara por una infidelidad.</p> <p>2. Empezar una búsqueda para comprender el "problema" de esa infidelidad.</p> <p>3. Que tuviera carisma."</p>	<p>VOZ OFF. "Así es como normalmente termina una película, ¿no? Pocas veces se nos muestra qué es lo que sigue a ese momento culminante en que un hombre y una mujer se dan el beso y se prometen amor infinito. Si. A veces vienen secuelas...Presentan un conflicto que pone en riesgo la estabilidad de esa pareja, pero al final, todo vuelve a la normalidad para que el espectador pueda salir con una sonrisa del cine. Sin embargo, en el mundo real no todo es tan afortunado. Las historias de amor no suelen terminar así. No terminé así la mía.</p> <p>VOZ DEL DIRECTOR A CUADRO. Por eso decidí hacer este un documental. Ahora, un documental como toda película puede necesitar de un buen protagonista. Ok. Se puede decir que la historia es la mía, pero siendo sinceros, yo no tengo madera de actor, menos de héroe romántico. De tal forma, no sobreviví al casting ni de mi propia película.</p> <p>VOZ OFF. Necesitaba encontrar a alguien más... Sólo tendría que cumplir 3 condiciones:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tenía (como yo) que haber estado en una relación larga de noviazgo que un día se colapsara debido a un acto de infidelidad.</li> <li>2. Debía observar una inquietud por entender lo qué había pasado, y estar dispuesto a emprender una búsqueda para llegar al fondo del asunto.</li> <li>3. Debía tener un cierto carisma, el que definitivamente a mí me faltaba.</li> </ol>

	<p>RODAJE: Yo hablando con varias personas (víctimas de infidelidad). Personas posando para la cámara o contando sus historias.</p> <p>MAT. ARCHIVO: Bruno en video de boda gesticulando para la cámara de forma absurda.</p> <p>ENTREVISTA: Bruno explica a la cámara el episodio con Jimena. Jimena explica en otra toma ella cómo lo vivió. Se intercalan sus intervenciones en el montaje con fragmentos cada vez más cortos según se acerca el clímax de su relato. Sólo después se revela que están uno frente al otro cuando en la plática empiezan a interrumpirse o discutir (la única indicación a Bruno es que trate de aguantar el intercambio verbal casi al final de la entrevista). Cuando ya están los dos callados se hará un TRAVELLING AROUND de ellos sentados de frente en una mesa.</p> <p>RODAJE: En una imagen similar a aquella con la que cerramos la ENTREVISTA de Bruno y Jimena, aparecemos Bruno y yo sentados en torno a una mesa discutiendo los pormenores de la película.</p> <p>MAT. ARCHIVO: Bruno interpretando papeles de obras en que ha participado, y en sus labores dentro del buffet. Luego haciendo caras ridículas a la cámara.</p> <p>FADE OUT</p>	<p>Entonces empezó el casting con conocidos y no tan conocidos.</p> <p>SONIDO DIRECTO ("CASTING")</p> <p>VOZ OFF. Hasta que un día llegó a nuestras manos un material bastante peculiar.</p> <p>SONIDO DIRECTO (BRUNO BODA)</p> <p>VOZ OFF. Quién era esa extraña criatura cuyo comportamiento parecía desatado por fuerzas sobrenaturales...¿Acaso cumplía con el perfil?...El carisma sin duda lo tenía. Y por lo menos también tenía una buena historia que contar.</p> <p>SONIDO ENTREVISTA (Bruno-Jimena)</p> <p>VOZ OFF. Finalmente, estaba dispuesto también a hacer suya esta búsqueda, nada raro si se considera su vocación histriónica. En efecto, Bruno Mestríes, que había ejercido como actor y abogado, estaba doblemente entrenado en las artes del disimulo y el engaño. ¿Podríamos construir una película sincera que abordara el tema a profundidad sin tratar de tomarle el pelo al espectador? Quién mejor que el propio espectador para juzgarlo: ustedes tendrán la última palabra.</p>
Bloque 2	<p>TEXTO EN PANTALLA (TÍTULO): "EL AMOR ES UN TABÚ"</p> <p>TEXTO EN PANTALLA-NOMBRE DEL BLOQUE</p> <p>RODAJE: Bruno en un auto se desplaza al consultorio de un psicólogo.</p>	<p>VOZ OFF. Di hola Bruno.</p> <p>BRUNO-OFF: Hola. Aquí empieza mi viaje, nuestro viaje. Soy el conejillo de indias de un experimento social. Este es el mapa que han trazado para mí... La primera parada será...ya se lo pueden imaginar:</p>

ENTREVISTA: Bruno y el psicólogo platicando su caso en el consultorio.

MAT. ARCHIVO- Montaje de escenas de infidelidad en películas de ficción: tipos entrando a cuarto y cara de sorpresa!

ENTREVISTA: El psicólogo da cifras sobre incidencia.

RODAJE: Bruno saluda de mano o de beso a varios psicólogos.

MONTAJE: Reiterativo, intercala fragmentos cortos de las entrevistas.

ENTREVISTA: Otros psicólogos enseguida contestan la misma pregunta.

GRÁFICAS: (para enfatizar las cifras, índices en el mundo y en México)

ENTREVISTA: Bruno con uno de los psicólogos anteriores.

ENTREVISTA: Respuestas alternadas de los entrevistados.

MONTAJE: Reiterativo, intercala fragmentos cortos de las entrevistas.

RODAJE: Bruno en una banca de Coyoacán observa a las parejas que están por ahí. De forma paródica se pone a buscar alguna pista con una lupa y se esconde tras los arbustos para oír la conversación de alguna pareja.

ENCUESTA: Bruno se dirige a hombre y mujeres de la plaza solitarios o en pareja para efectuar una encuesta sobre sus episodios infieles. Las respuestas que ofrece la gente tienden a ser bastante elusivas.

ENTREVISTA: Bruno de nuevo con los psicólogos

el psicólogo.

BRUNO (ENTREVISTA): Bruno platica su caso con el psicólogo y después suelta las preguntas: ¿Acaso es posible salvar una relación de una experiencia como la mía? ¿Tiene algún sentido? ¿Cuántos casos como el mío tienes?

SONIDO ENTREVISTA

SONIDO ENTREVISTA EN OFF

SONIDO ENTREVISTA

VOZ OFF: Bruno sintió que le podrían estar tomando el pelo así que acudió a otros psicólogos...

SONIDO ENTREVISTA

EFFECTOS DE SONIDO PARA GRÁFICA

BRUNO (ENTREVISTA): Me conflictúa que en mi caso fue la mujer la que cometió la infidelidad contra lo que supuestamente suele ocurrir.

¿Son más infieles las mujeres o los hombres?

¿Son las mismas razones las que los llevan a involucrarse con una tercera persona (infidelidad sexual vs infidelidad afectiva)?

SONIDO ENTREVISTA

BRUNO (ENCUESTA): Por lo menos la mitad de esas parejitas que se ven felizmente compartiendo un helado o paseando de la mano, seguro ha sufrido un problema similar al mío, y han continuado con su vida y su noviazgo. ¿Quiénes son los sospechosos?

SONIDO ENCUESTA

BRUNO (ENTREVISTA): ¿Por qué la gente no

<p style="text-align: center;">ETS v Prostitución</p> <p style="text-align: center;">Fraude paternal</p>	<p>platicando sobre el disimulo que guardan hombres y mujeres al respecto. Hablan sobre la celotipia y la violencia de pareja.</p> <p>RODAJE: Bruno en auto. GRÁFICA: Animación de mapita sobre Tlalpan.</p> <p>ENTREVISTA: Bruno sube a una prostituta a su coche para efectuarle una entrevista.</p> <p>GRÁFICA: Una lámina ofrece datos duros.</p> <p>ENTREVISTA: Bruno de nuevo con los psicólogos.</p> <p>RODAJE: Bruno viaja a Monterrey. ENTREVISTA: Bruno con genetista.</p> <p>RODAJE: De vuelta en México-Bruno en su casa empieza a sospechar de sus propios padre. Se somete a una prueba. Construir el drama (paródico) de su espera. Sus divagaciones sobre lo que puede cambiar en su vida. Entrevista a su madre sobre el asunto!! Que busque evidencia visual sobre el parentesco.</p>	<p>admite su infidelidad?¿Qué tan problemático puede ser eso? ¿Hasta dónde pueden derivar los celos? ¿Cómo se relaciona con la violencia de pareja? ¿Sobre quiénes recae la violencia (víctima, victimario (s))? ¿Con quiénes se practica las infidelidades y qué tanto provoca una mayor violencia?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA (mención al final de las prostitutas y el riesgo de contagio de Enfermedades de Transmisión Sexual)</p> <p>VOZ OFF: A Bruno le queda la inquietud por saber qué tan común es que las sexoservidoras ofrezcan su servicio a hombres casados y decide entrevistarse a una experta en la materia.</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA):¿Con que frecuencia vienen hombres casados contigo? ¿Cómo sabes que son casados?</p> <p>EFFECTOS DE SONIDO PARA GRÁFICA</p> <p>VOZ OFF: Aún los psicólogos tenían otras historias perturbadoras que compartir.</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Ha escuchado hablar del fraude paternal? ¿Ha tenido casos en su consultorio?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuál es la incidencia de la no paternidad en el norte del país y cómo llegó a estas cifras?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>VOZ OFF: Estas revelaciones generan en nuestro protagonista sus propias dudas.</p> <p>BRUNO:¿Será acaso que mi padre no es mi verdadero padre? No encuentro suficiente parentesco en estas fotos....</p>
<p>Bloque 3</p>	<p>TEXTO EN PANTALLA-NOMBRE DEL BLOQUE</p> <p>ENTREVISTA: Bruno visita a un anciano que cuenta de sus mujeres y sus múltiples casas y familias.</p>	<p>BRUNO (ENTREVISTA): Entre otros dramas familiares está también el de la casa chica: ¿Nos puede contar cuántas mujeres tiene y cuántas familias producto de estas relaciones? ¿Cómo lo hizo?</p>

ENTREVISTA: Bruno de nuevo con los psicólogos y algunos sociólogos.

ENCUESTA: Bruno se aproxima a parejitas en un parque y las atiborra de preguntas

MONTAJE: Puede intercalar lo del anciano con lo de los expertos y con la encuesta.

ENTREVISTA: Bruno charla con psicólogos y sociólogos sobre la menor tolerancia que existe a este comportamiento y la relación con un gradual empoderamiento económico de la mujer.

RODAJE: Bruno visita el registro civil para constatar el aumento tendencial de divorcios.

GRÁFICAS: Índices de divorcio.

ENTREVISTA: Bruno charla con psicólogos y sociólogos sobre monogamia utópica y seriada.

ENTREVISTA : Bruno visita a mi tía Gloria u otro caso de persona que se han casado múltiples veces.

SONIDO ENTREVISTA

BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cómo se explica este fenómeno? ¿Antes había mayor tolerancia a la casa chica?

SONIDO ENTREVISTA

BRUNO (ENCUESTA): Cuántos tiempo llevan de novios? ¿Tolerarías que tu pareja saliera con otra persona? ¿Si te lo dijera? ¿Si no te lo dijera? ¿Tolerarías que se acostara con alguien más? ¿Que mantuviera una familia paralela? ¿Qué sería peor, que se enamorara de otra chica o que se acostara con otra chica? ¿Tolerarías que se besara con alguien más? ¿Depende del beso? ¿Si es nada más un kiko sin lengua? ¿En qué terrenos del cuerpo se permite que lo besen o él bese? ¿Bajo ciertas circunstancias? ¿Bajo efecto de alguna droga? Tenemos evidencia de que tu novio estuvo saliendo con otra persona. (enseña un video de puras siluetas borrosas)... No es cierto, este soy yo cambiando una llanta.

SONIDO ENCUESTA

BRUNO (ENTREVISTA): ¿Habría una menor tolerancia a la infidelidad ahora que antes y con qué se relaciona? ¿Imposibilidad de vivir felices para siempre? ¿Para siempre no es mucho tiempo? ¿Crisis del matrimonio?

EFFECTOS DE SONIDO PARA GRÁFICA

BRUNO (ENTREVISTA): ¿En qué consiste la monogamia seriada o sucesiva?

VOZ OFF: Ahora Bruno se aventura a indagar sobre los matrimonios tipo Hollywood como el de mi tía Gloria.

SONIDO ENTREVISTA

BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuántas veces usted se ha casado? ¿Será que no ha encontrado la persona correcta? ¿Existe la persona correcta? ¿Es posible cumplir las expectativas? ¿Estará en nuestra naturaleza andar picando en todos lados?

		SONIDO ENTREVISTA
<p>Bloque 4</p> <p>Evidencia biológica y primatológica</p>	<p>TEXTO EN PANTALLA-NOMBRE DEL BLOQUE</p> <p>RODAJE: Visita a Africam Safari para contemplar comportamiento (promiscuo) de varias especies, y termina con los chimpancés.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con un cuidador.</p> <p>RODAJE: Viaje de Bruno a Veracruz para visitar al primatólogo.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con primatólogo.</p> <p>GRÁFICA: Índices de monogamia en el reino animal.</p> <p>RODAJE: Viaje de Bruno a Juriquilla para visitar a neurobiólogos.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con neurobiólogos.</p>	<p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Por lo que usted ha podido ver, qué tan monógamos son estos parientes nuestros los chimpancés?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuáles son los índices de monogamia e infidelidad dentro del reino animal, en mamíferos y en primates? ¿Qué pasa con los bonobos, que son el pariente vivo más cercano a los humanos? ¿Por qué habrían optado por la poliginandria, las relaciones sexuales abundantes y la no conformación de relaciones de pareja?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>VOZ OFF: Bruno queda decepcionado de los primates pero espera encontrarse alguna luz de esperanza al estudiar unos topillos que sin importar su pertenencia al promiscuo mundo de los roedores han optado por la monogamia.</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuál es la justificación biológica para la monogamia? ¿Cuál es la distinción entre monogamia social y monogamia sexual? ¿Especies tan monógamas como los topillos y las aves también cometen infidelidades? ¿Cuál es la justificación biológica para las infidelidades?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p>
<p>Bloque 5</p> <p>Evidencia antropológica</p>	<p>TEXTO EN PANTALLA-NOMBRE DEL BLOQUE</p> <p>ENTREVISTA: Charla con antropólogo.</p> <p>GRÁFICA: Índices de monogamia en las culturas humanas.</p> <p>MATERIAL DE ARCHIVO: Imágenes de otras culturas en el mundo.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con antropólogo.</p> <p>ANIMACIÓN: Repaso de 3 casos vistosos en el mundo (hospitalidad sexual entre los esquimales, de</p>	<p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuál es la presencia que tiene la monogamia en las diferentes culturas del mundo?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>SONIDO ENTREVISTA (EN OFF)</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿La monogamia siempre implica exclusividad sexual?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>SONIDO ENTREVISTA (EN OFF)</p>

	<p>intercambio de pareja entre los Gaddang o las relaciones privilegiadas entre los Siriono de Bolivia) y luego Sex ratio, de cómo si se emparejan todos los hombres y las mujeres de una sociedad y salen de cuadro, y al final quedan sobrando muchas sin pareja que se ponen a llorar.</p> <p>RODAJE: Viaje de Bruno a comunidad indígena.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con huicholes.</p> <p>ENCUESTA: Bruno se acerca a personas en el parque para platicarles de las formas de amor en otras culturas y si estarían dispuestas a intentarlo.</p> <p>ENTREVISTA: Bruno y el antropólogo comentan expansión del modelo de occidente y el origen de ese modelo (lo religioso, lo político, lo económico)</p> <p>ANIMACIÓN: Expansión de occidente.</p>	<p>VOZ OFF: Bruno queda sorprendido ante estas posibilidades y además sospecha que permitir casarse con más de una persona pudiera evitar que algunos estuvieran condenados a quedarse solos como en la monogamia. Decide entonces hacer un viaje a la Sierra Madre Occidental para explorar como otras culturas en México se permiten matrimonios polígamos.</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuántas esposas pueden tener ustedes? ¿Qué tan recurrentes son los casos de varias esposas en una familia? ¿Cómo viven estas familias?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>BRUNO (ENCUESTA): En algunas culturas hay monogamia pero se permiten tener relaciones sexuales fuera de la pareja en ciertas circunstancias, ¿ustedes se lo permitirían? Hay otras culturas donde existen familias con un esposo y varias esposas, ¿ustedes lo intentarían? ¿No les parece buena idea? Por ejemplo: imagina que tu hermano...</p> <p>SONIDO ENCUESTA</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): Si había tantas culturas y formas de expresión sexuales y afectivas porque predomina en tantos países la monogamia?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p>
Bloque 6	<p>TEXTO EN PANTALLA-NOMBRE DEL BLOQUE</p> <p>RODAJE: Viaje de Bruno a Ozumba, Estado de México. Visita con familia mormona la comunidad.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con líder mormón sobre el matrimonio plural.</p> <p>RODAJE: Regreso a México.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con un sociólogo sobre hippies y comunas de los años sesenta.</p>	<p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿En qué consiste el "matrimonio plural celestial"? ¿Cuáles son las reglas de convivencia? ¿A qué problemas se enfrentan por vivir en una sociedad donde las relaciones monógamas son la norma?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): Además del caso de los mormones, ¿Cuáles son los antecedentes de casos importantes de prácticas no monógamas en el</p>

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">El universo no monógamo que irrumpe en occidente</p>	<p>MAT. ARCHIVO: Revolución sexual años sesentas, hippies y comunas.</p> <p>RODAJE: Bruno visita un club swinger y convive con una pareja.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con una pareja que practica el estilo de vida swinger.</p> <p>GRÁFICA: Incidencia de los swingers en México.</p> <p>RODAJE: Bruno visita de nuevo a sus psicólogos.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con psicólogos.</p> <p>RODAJE: Bruno visita una familia de poliamorosos.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con poliamorosos.</p>	<p>mundo occidental moderno?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuáles son las ventajas que tú encuentras al introducir en tu relación la posibilidad del intercambio de pareja? ¿Cómo ha beneficiado o perjudicado tu relación? ¿Existen los celos? ¿Cuáles son los problemas a los cuales se enfrentan por vivir en una sociedad donde las relaciones monógamas heterosexuales son la norma? ¿Qué es lo que se necesita para participar? ¿Dónde me inscribo?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>VOZ EN OFF: Bruno decide regresar a terapia para obtener orientación de los profesionales.</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Es posible tener una relación con más de una persona al mismo tiempo? ¿Qué pasa con los celos?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cómo son los vínculos afectivos y sexuales con sus distintas parejas? ¿Existen los celos? ¿Cuáles son los problemas a los cuales te enfrentas por vivir en una sociedad donde las relaciones monógamas son la norma?</p>
<p>Bloque 7</p> <p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">La resistencia al cambio</p> <p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Moral y religioso</p>	<p>TEXTO EN PANTALLA-NOMBRE DEL BLOQUE</p> <p>RODAJE: Bruno regresa con el sociólogo.</p> <p>ENTREVISTA: Charla con sociólogo sobre las principales resistencias jurídicas, religiosas y morales.</p> <p>ENTREVISTA: Bruno visita a un cura con visión conservadora sobre la importancia del amor en el mundo.</p> <p>MATERIAL DE ARCHIVO DE TELEVISIÓN Y RADIO: Fragmentos de opiniones adversas a todas las formas</p>	<p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Cuáles son las principales resistencias al cambio?</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>BRUNO (ENTREVISTA): ¿Por qué ustedes censuran con tanta severidad toda relación que no sea estrictamente heterosexual y monógama? ¿Si el amor es algo tan noble, no deberíamos fomentarlo en lugar de restringirlo? Tal vez reduzca los índices de violencia como en los bonobos.</p> <p>SONIDO ENTREVISTA</p> <p>VOZ EN OFF: Bruno descubre muy pronto que las ideas conservadoras de este padrecito se replican en</p>



<p style="text-align: center;">Jurídico</p>	<p>no monógamicas comentadas.          RODAJE: Bruno visita a un abogado.          ENTREVISTA: Charla con abogado sobre las resistencias jurídicas y el no reconocimiento de derechos.</p>	<p>discursos hostiles en los medios de comunicación.          BRUNO (ENTREVISTA): ¿Es cierto que hay algunos países donde se reconoce legalmente la conformación de un trío por ejemplo? ¿Es cierto que en México se intentó que las Sociedades de Convivencia fueran comunitarias pero que los legisladores se opusieron rotundamente? ¿El no reconocimiento de estas otras formas de familia sería un tipo de discriminación?          SONIDO ENTREVISTA</p>
<p>Bloque 8          -Desenlace-          El final de la búsqueda</p>	<p>TEXTO EN PANTALLA-NOMBRE DEL BLOQUE          ENTREVISTA: Bruno en una segunda confrontación con Jimena discute sobre los hallazgos que ha hecho.          RODAJE: Bruno preparando su maleta y de repente voltea a la cámara para dar sus conclusiones. Una vez que termina se va caminando mientras se aleja al horizonte, entonces la cámara panea lentamente y descubrimos al director mientras graba la voz en off que estamos escuchando en una grabadora de sonido portátil, entonces este se levanta y empieza a caminar en la dirección contraria mientras la cámara lo ve también alejarse al horizonte.</p>	<p>SONIDO ENTREVISTA (Bruno-Jimena)          VOZ OFF. Este es el momento en que Bruno se despide. Cuéntanos tus conclusiones y di adiós Bruno.          BRUNO: Conclusiones abiertas.          VOZ OFF. Sobre si pasó o no la prueba nuestro protagonista ustedes tendrán la mejor opinión. Por lo pronto para Bruno vinieron otros traumas que atender, otras crisis que resolver, otros nudos que desbaratar, pero eso ya es otra película. Por mi parte, yo elaboro también mis propias conclusiones. Más allá de cualquier cálculo científico no podrá nadie nunca señalar que las necesidades de todos los seres humanos son las mismas en lo que respecta al amor. Pues incluso para una misma persona a lo largo de su vida esas necesidades se van modificando según las experiencias y las personas que conozca. De lo que se trata entonces es que cada uno manifieste lo que quiere y lo que busca para que nadie se tope con sorpresas. Pues lo importante es no andarse con cuentos, que para cuentos, uno mejor acude al cine.</p>
<p>Créditos</p>	<p>TEXTO EN PANTALLA-Créditos</p>	<p>Música para créditos finales</p>

## DEFINICIÓN DEL PROYECTO POR PARTE DEL DIRECTOR

### Síntesis

A partir de la búsqueda personal de Bruno se llega a cuestionar la vigencia que tienen las relaciones monógamas (como único modelo posible de amor) en las sociedades modernas.

### Propuesta de realización

En términos generales el tratamiento de la película “El amor es un tabú” puede ser caracterizado como narrativo, intimista, catalizador y humorístico. Consideramos que cada uno de estos adjetivos constituyen pilares que no debemos perder de vista en nuestra aproximación al tema en aras de lograr un producto audiovisual que logre conectar con el público al cual estamos dirigidos: Jóvenes (20-30 años) de clase media, originarios de la Ciudad de México. La fórmula en términos generales es aquella propia del sujeto-investigador que narra en primera persona su indagación en torno a un tema que le intriga o que le afecta, en el tenor de muchos documentales estadounidenses que han logrado llamar la atención de públicos no especializados (*Roger & Me*, *Bowling for Columbine*, *Super Size Me*), aunque con la variante a qué de que el realizador ha "contratado" a un tercero para hacer el recorrido frente a la cámara, sin embargo, conservando la prerrogativa de la narración desde la voz en off.

**Narrativo:** Nos parece fundamental dotar al documental de una dimensión narrativa pues consideramos que mucha gente cuando va al cine de cartelera comercial lo que quiere es seguirle los pasos a ciertos personajes con los cuales pueda más o menos identificarse, y también, asistir a una historia concreta con sus conflictos, sus tensiones y sus peripecias. Como ya se adelantó, el principal hilo conductor de nuestro documental será un personaje que haga las veces de sujeto-investigador. Para entender la importancia narrativa de este actor social, basta ubicar el punto de partida de la película, pues establece el conflicto principal y la posible ruta y resolución posterior de la historia. Bruno Mestri ha sufrido un episodio bastante traumático de infidelidad que ha marcado profundamente su vida, afectando la manera en que a hora se aproxima y construye desde la incertidumbre sus relaciones amorosas. A partir de este momento de crisis el personaje inicia un recorrido llevado por la necesidad de comprender lo que pasó, para recuperar su confianza y estar nuevamente en condiciones de relacionarse afectivamente con otras personas. La búsqueda de respuestas en el documental estará motivada por los conflictos internos del personaje, y en ese sentido, los distintos hallazgos deben entenderse como pistas que lo guían en un largo viaje que le permita llegar a un punto donde por fin supere el tolladero inicial. Para ello la búsqueda de respuestas en torno al fenómeno de la infidelidad, se convierte eventualmente en un viaje, donde la metáfora del desplazamiento físico es desplazamiento afectivo y epistémico, pero no sólo para el protagonista, sino también para el espectador que lo acompaña a lo largo del tiempo que dura la película. Si el viaje inicia con las terapias es porque también y sobre todo para el protagonista (y el director) es un proceso de curación y saneamiento. La película inicia con un momento traumático y el viaje le permitirá al personaje situarse en un nuevo momento de equilibrio al final, en una posición de ventaja que corresponde a quien mira el problema de las infidelidades desde una perspectiva totalmente distinta, en la que ya no pueda ser más lastimado.

**Intimista:** Una aproximación honesta del documental al abordar un tema correspondería a explicitar desde el principio que es un ser humano desde un locus particular el que nos habla en torno a ese tema y no una voz omnipresente y sabia que parece saberlo todo al respecto. No sólo eso, sino que es un ser humano que si ha decidido indagar sobre el asunto es porque algo le ha sucedido, algo lo ha marcado, algo se ha roto en su ámbito interno, y en otro arranque de honestidad, ha decidido también compartir ese trasfondo con nosotros. En el presente proyecto fílmico como en muchas otras películas se arranca con una confesión, del propio documentalista, que al explicar un problema personal, la infidelidad que sufrió en carne propia, justifica el interés por hacer el recorrido que a continuación sobreviene. Esta confesión la podemos encontrar en muchos documentales de carácter intimista que aprovechan la narración en primera persona para introducir un despliegue de subjetividad que si antes estaba proscrito del documental, en los últimos tiempos ya se ha naturalizado. Es en definitiva una vía mucho más directa hacia la identificación personaje-espectador, lo cual permite de manera más eficiente lograr que este pueda compartir el punto de vista del documental (expresado por el personaje-realizador) conforme transcurre la película. Aquí quizá lo único que varía con respecto a otros planteamientos intimistas es que el director ha decidido recurrir a un sustituto, a pesar de lo cual su voz narradora no desaparece y sin importar que sea otro cuerpo el que miremos a cuadro, atraviesa la película ese aire de subjetividad, confesionalidad e intimismo tan claro en este tipo de películas. Otra ventaja que ofrece este tipo de tratamientos y que también será aprovechado es la posibilidad de emplear una infinidad de recursos, soluciones formales, tonos, y giros, que simplemente estén justificados como elucubraciones del personaje, en esa exploración personal del tema. Asimismo permitirá modificaciones inesperadas en el recorrido de la argumentación, toda vez que puedan corresponder a las inquietudes del propio personaje y a las rutas que él decida tomar para avanzar a su destino. Finalmente, el personaje podrá impregnar todo el documental con su estilo personal de narrar, que en este caso corresponde sobre todo a otras dos variables de nuestra aproximación al tema: sus posibilidades catalizadoras y humorísticas.

**Catalizador:** El principio catalizador se refiere al papel que asume el director para provocar los eventos que han de ser material fundamental de su documental. Esto no debe confundirse con la ficción en donde el realizador tiene un control total sobre los elementos situados frente a cámara. En los filmes de no ficción, el realizador puede en cambio controlar algunos de esos elementos, y el documentalista catalizador dispondrá de esos elementos para provocar una reacción que, si bien puede ser más o menos anticipada, en última instancia es impredecible en sus resultados finales. La punta de lanza de este principio será el propio Bruno quien deberá asumir un rol detonador capaz de arrancarle a la realidad algunas respuestas elocuentes. En el mismo tenor de los realizadores estadounidenses que siguen las enseñanzas del *cinema verité*, el personaje, a partir de los lineamientos acordados previamente con el equipo de producción, tendrá un papel de instigador, que sin llegar a la provocación inherente de figuras como Michael Moore o Nick Broomfield, permitirá generar encuentros reveladores o construir experimentos sociales interesantes por la información que arrojen, así como por su efecto humorístico. En ese sentido, la personalidad inherente del personaje protagonista deberá mostrar un arrojo, una iniciativa y una capacidad de improvisación tales que le permitan decir o actuar para dinamizar la película momento a momento. Si nosotros elegimos a los

actores, y después moldeamos las situaciones, el resultado del experimento es incierto y justo en eso es distinto el documental de la ficción. Se convierte en un riesgo sí, pero al mismo tiempo en una oportunidad, en un factor dinámico que obliga a estar pendiente de la propia evolución de la película, pre parados incluso a asumir cambios inesperados dentro de la propia evolución del documental.

**Humorístico:** El humor será un componente fundamental que atravesará toda la película por ser un recurso indispensable para aproximarse a nuestro público objetivo, además de proporcionar una vía adecuada para tratar nuestro tema. El discurso en su totalidad estará impregnado de un tono irónico en la medida en que dentro de la propia forma novelada, la infidelidad, no asumirá un carácter trágico, sino al contrario, la catarsis en buena medida será posible porque podemos reírnos de nosotros mismos. Para ello empezamos la película como un juego, con la búsqueda un tanto absurda de alguien que pueda sustituirnos, y a partir de ese momento todo será posible, el juego ha iniciado y las ocurrencias tienen valor tanto por lo reveladoras, por lo provocadoras, pero también por ser potencialmente cómicas. Todo entonces pasará entonces por el mismo filtro que el protagonista a quien se ha elegido según planteamos por tener un carácter, que pueda acercarlo a realizadores como Michael Moore o en menor medida un Morgan Spurlock. La expectativa es que la propia personalidad de Bruno, y sus desplantes frente a cámara durante su recorrido de búsqueda y en las interacciones con otros actores sociales, ofrecerán un valor agregado por la dosis de humor que pueden aportar. Complementando lo que de cómico puede tener el personaje, vendrá el despliegue de muchos recursos de música, fotografía, material de archivo, efectos sonoros, animaciones, pero también la elección de ejemplos comentados, la selección de casos o de expertos, que también a veces responden a la inquietud recurrente de robarle al menos una sonrisa al espectador.

Consideramos que estos cuatro componentes (lo narrativo, lo intimista, lo catalizador y lo humorístico) ayudarán a construir un documental alejado de los cánones de sobriedad presentes en muchos documentales expositivos, y lograrán eficazmente dotar a la película de un aire mucho más interesante y ligero, sin necesariamente minar la solidez y credibilidad de la argumentación, algo que posibilita de manera afortunada el documental performativo tal como lo demuestran algunos éxitos documentales de los últimos veinte años.

### **Recursos a utilizar en propuesta visual y sonora**

Con la inquietud de dirigirnos a un público joven que ha sido formado en buena medida por la industria del entretenimiento norteamericana, hemos optado por un despliegue de recursos lo más variado y vistoso posible. Ante este tono parco y gris de muchos informativos tradicionales, se propone un llamativo por su ingenio, por su humor y por su irreverencia no sólo gracias al personaje y a la peculiar búsqueda que realiza, sino también empleando una diversidad de imágenes y sonidos de distinta procedencia que sirvan para esos fines.

**Rodaje de acción:** Se efectuarán meros registros visuales o también a veces imágenes acompañadas del sonido directo que estará a cargo de un sonidista con un micrófono boom que seguirá de cerca los movimientos de Bruno aunque siempre fuera de cuadro. Predominantemente

corresponderá el material al seguimiento del personaje en su recorrido de búsqueda, pero también a interacciones con animales u objetos relevantes para la historia que encuentre en su camino. Para ello se empleará un trabajo de cámara en mano que permita seguir a Bruno por medio de travellings, paneos, sesgos y de más posibilidades. Por su puesto también la cámara acompañará al personaje sobre lanchas, aviones, autos, y demás vehículos que enfatizen la sensación del viaje. Además de esto, se pretende utilizar unos lentes con cámara integrada para obtener registros en lugares que demandan mayor discreción, como en la avenida de Tlalpan para el acercamiento inicial con prostitutas, e entre otras posibilidades. Este recurso permitirá establecer mayores vínculos de proximidad e identificación con respecto al espectador de la película, a quien se le invita a efectuar ese viaje a la par que al protagonista.

**Entrevistas:** Es el principal medio para obtener información dura sobre el tópico en cuestión, pero también desde el punto de vista narrativo corresponde al encuentro de Bruno con los distintos donantes que le ayudan a entender su problemática desde una perspectiva más amplia, para posteriormente salir del atolladero en que se encuentra. Para las entrevistas con estos expertos se grabarán algunos planos generales sobre la llegada o la preparación del encuentro que por un lado nos ubique en el contexto particular en que se desenvuelve normalmente el personaje en cuestión, además de proporcionar información adicional sobre la interacción entre ambos. El intercambio propiamente de la entrevista se pretende cubrir con dos cámaras una para Bruno y otra para el entrevistado, en aras de tener registro de todas las reacciones e intervenciones a cuadro y que nada valioso de este encuentro irrepetible se pueda perder. El registro será predominantemente en planos medios, con ángulo normal y deberá también dar la sensación de cámara en mano acorde con el estilo del resto del documental. En cuanto al sonido, si bien nuevamente se registrará todo el encuentro por medio del micrófono boom fuera de cuadro, también se colocará un micrófono lavalier a cada uno de los participantes para tener un mejor registro de las voces y prevenir que algún eventual ruido pudiera hacer ininteligible alguna participación, arruinando el material. Ambos registros después podrán utilizarse para la banda sonora previa mezcla que integre un sonido más ambiental del boom, con la claridad de las voces fundamental para la información y la narrativa. Posteriormente también ya en el montaje el encuentro entre ambos personajes podrá presentarse de manera dinámica a partir de intercalar la imagen de entrevistador y la del entrevistado, como una conversación tipo plano-contraplano.

**Encuestas:** Se utilizarán encuestas como una variante que pueda darle frescura al viaje de Bruno por permitir insertar en un fragmento corto una pluralidad de rostros y voces ofreciendo su opinión sobre alguno de los temas abordados. Se pretende también tener un indicador sobre el grado de apertura que puede tener la gente de esta ciudad para comentar estos aspectos que atañen directamente a su vida privada (infidelidades, apertura a formas no monógamas, etc.). Presenta amplias oportunidades para intercambios juguetones, provocadores o humorísticos con otros actores sociales. La estrategia de registro será para estos casos únicamente de una cámara en mano que procure mantener a cuadro todo el tiempo a Bruno, y que simplemente al aproximarse este con otros individuos encuadre a todos en un plano conjunto. Para la cuestión sonora igual que con las

entrevistas se utilizarán los lavalier para tener un mejor registro sobre las voces, sobre todo considerando que en exteriores se está mucho más expuesto a ruidos inesperados.

**Material de archivo:** Se recurrirá también al material de archivo y otros materiales en préstamo como fotografías, mapas, recortes de periódico y dibujos, que sirvan para ejemplificar alguna cuestión abordada, pero también para emplearlos con fines humorísticos. Asimismo existe una gran gama de materiales de ficción que podrían usarse con fines irónicos a lo largo de lo documental, sin embargo la cuestión de los derechos nos disuade de considerarlos como una fuente primaria, y más bien se contemplan la posibilidad de usar materiales de manera puntual en segmentos estratégicos del documental.

**Explicaciones visuales:** Se usarán algunos gráficos y pequeñas animaciones, no demasiado elaboradas, pero que sirvan para presentar de manera sencilla y atractiva datos reveladores sobre los distintos temas (por ejemplo los índices de infidelidad y de divorcio). Por otro lado, los mapas animados tendrán una función fundamental para subrayar la **sensación de viaje**, en términos de desplazamientos y de ubicación de nuestro personaje a lo largo de su recorrido.

**Rótulos:** Se usarán intertítulos para enfatizar la dimensión del documental por bloques temáticos. Se pretende que el texto no sólo identifique los tópicos que serán abordados en ese bloque sino también que ofrezca la información de tal manera que recuerde que se está relatando el viaje o búsqueda de un personaje. Este estilo novelado podrá adquirir un tono irónico en la medida en que la estructuración de tipo narrativa puede estar parodiando un sinnúmero de películas de ficción que forman parte de los referentes del espectador.

**Voz en off:** Se utilizará la voz en off para introducir al público al planteamiento narrativo que servirá como eje articulador, así como para avanzar de a vez un punto de vista informativo. También servirá para hacer de cuando en cuando comentarios sarcásticos o humorísticos y para acenar la reflexividad de la película, recordándonos que ese personaje que vemos está representando a un director que no se ha salido por completo de la película y que mantiene una presencia por medio de la voz.

**Música:** Se contempla utilizar también música instrumental que pueda ser compuesta expresamente en el marco de este proyecto para enfatizar sutilmente algunos estados emocionales o atmósferas que apoyen la narración. Por otro lado, hay mucho material disponible que por las letras de las canciones pueden enriquecer un documental con una temática como la que abordaremos, enfatizando el carácter cómico, ligero y juguetón que predomina en la película. Lo único que falta resolver serán las cuestiones relacionadas con los derechos de autor, asunto que puede influir en la delimitación de los temas que serán utilizados.

## **PERSONAL DE PRODUCCIÓN, TÉCNICO Y ARTÍSTICO**

Personaje principal: Bruno Mestri

Personaje secundario: Demian Saldaña

Dirección: Demian Saldaña

Guión: Demian Saldaña

Producción: Demian Saldaña

Asistente de producción: Yeden Montiel

Investigación: Demian Saldaña

Asistente de investigación: Mariana Valeria Cruz Sánchez & Arizbeth Becerril Rojas

Cinefoto: Mauricio Celis

Sonido directo: Demian Saldaña, Iliana Sánchez, Yeden Montiel

Edición: Demian Saldaña

Postproducción de sonido: Encoresound

Corrección de color: Ittac Films

Musicalización: Erick Reza y César Ramírez

## RUTA CRÍTICA

Mes	Actividad
-2013- Enero-Marzo	-Investigación complementaria sobre la infidelidad y la monogamia. Fase 1: Investigación documental sobre temáticas como infidelidad, distinción entre pasión/ enamoramamiento/amor-apego, celos, violencia de pareja
Abril	-Investigación complementaria sobre la infidelidad y la monogamia. Fase 2: investigación de campo para entrar en contacto con posibles actores sociales que pudieran participar en el proyecto.
Mayo	-Escritura del guión. -Elaboración de carpeta de producción
Junio	-Solicitud de equipo y materiales (recursos técnicos) -Conformación del equipo de trabajo (recursos humanos): -Scouting locación foránea Bloque 4: Veracruz, Juriquilla y Africam Safari
Julio	-Scouting de primeras locaciones en el DF y contacto con personajes -Inicio de rodaje -Rodaje del Bloque 1 (Presentación) -Rodaje del Bloque 2 (La infidelidad y sus derivados)
Agosto	-Scouting locación foránea Bloque 2: Monterrey -Rodaje locación foránea Bloque 2: Monterrey -Concluir rodaje del Bloque 2 (La infidelidad y sus derivados)
Septiembre	-Scouting locación foránea Bloque 5: Por definir (comunidad indígena en Sierra Madre Occidental) -Rodaje del Bloque 3 (Divorcios y separaciones)
Octubre	-Rodaje del Bloque 4 (Evidencia biológica y primatológica contra la monogamia) -Rodaje en locación foránea Bloque 4: Africam Safari -Rodaje en locación foránea Bloque 4: Veracruz

-2014-		-Rodaje en locación foránea Bloque 4: <b>Juriquilla</b>
	Noviembre	-Rodaje del Bloque 5 (Evidencia antropológica contra la monogamia) -Rodaje en locación foránea Bloque 5: <b>Por definir</b>
	Diciembre	-Scouting locación foránea B-6: <b>Ozumba, Estado de México</b> -Rodaje del Bloque 6 (El universo no monógamo que irrumpe en occidente) -Rodaje en locación foránea B-6: <b>Ozumba, Estado de México</b>
	Enero	-Rodaje del Bloque 7 (La resistencia al cambio)
	Febrero	-Rodaje del Bloque 8 (El final de la búsqueda) -Rodajes complementarios
	Marzo	-Final del rodaje -Edición
	Abril	-Grabación en frío de voces en off -Edición
	Mayo	-Diseño de animaciones, gráficas y demás complementos visuales (1) -Edición
	Junio	-Diseño de animaciones, gráficas y demás complementos visuales (2) -Edición
	Julio	-Corrección de color -Musicalización -Edición complementaria
	Agosto	-Mezcla de sonido -Diseño de título y créditos
	Septiembre	-Estreno



### 3.2 Proceso de producción, contratiempos y resultado final

Si bien teníamos en claro hacia dónde dirigir los esfuerzos para traducir poco a poco la propuesta sobre el papel en un producto audiovisual, lo cierto es que a la hora de la ejecución los resultados obtenidos no fueron siempre los esperados, pero mucho más importante resultó que ciertos imprevistos lograron por su naturaleza trastocar algunos cimientos de la propuesta misma. Las circunstancias y la realidad objeto de nuestro estudio, a veces para bien, o a veces para mal, nos obligaron a reescribir el proyecto de manera sustancial tal como se aparecía en el producto audiovisual terminado. Finalmente fueron varios los factores que influyeron en ese sentido para introducir al menos tres modificaciones significativas al documental:

a) La cada vez más sistemática incorporación de reacciones y preguntas de Bruno ya no contenidas en el marco espontáneo de la interacción (como originalmente se tenía previsto), sino como producto de la solicitud expresa que le hacíamos una vez terminado el encuentro, para tener fragmentos con los cuales montar la entrevista (registros que hemos considerado desde el principio como un incómodo acercamiento a la puesta en escena).

b) El inesperado regreso de mi personaje a la película para salvar una entrevista en Monterrey, mismo que modificaría en adelante la lógica de búsqueda que ya no sería sólo de Bruno en mi representación, sino de ambos.

c) La gradual introducción de una perspectiva de género que vino a enriquecer la argumentación, pero que al mismo tiempo obligó a modificar la estructura del documental incorporando un nuevo bloque, a la par que desplazaba otros contenidos que ya no parecían ser tan relevantes.

En su momento se evaluará con mayor detalle estas modificaciones que afectan a la forma y la estructura a la luz de los objetivos iniciales planteados. Por lo pronto en este espacio comentaremos los pormenores del proceso de producción, sobre todo los diversos factores que nos obligaron a introducir las modificaciones mencionadas y otras más que no se habían contemplado.

### CONTRATIEMPOS Y DESCUBRIMIENTOS QUE MODIFICARON EL DOCUMENTAL

#### Limitaciones presupuestales

Nuestra propuesta de documental fue desde su concepción sobre el papel un proyecto ambicioso que demandaba para su elaboración una considerable cantidad de recursos tal como se infiere desde el guión. Ahora bien, al momento de arrancar la producción no teníamos aseguradas todas las aportaciones conforme al plan de financiamiento. El tope que teníamos de efectivo para ese momento nos hizo depender desde entonces sustantivamente de las aportaciones en especie propias y de terceros. Esta lógica sin embargo nos trajo un sinnúmero de complicaciones desde el primer hasta el último día de rodaje, complicaciones que afectaron significativamente todo el proceso de realización pues nos vimos obligados a resolver lo planeado con menos recursos técnicos de los necesarios y con un equipo de trabajo sumamente reducido.

Desde la primera entrevista, muy a pesar de nosotros, por falta de equipo y de personal, nos vimos obligados a cubrir el encuentro con una sola cámara y no con dos como se tenía previsto. Si posteriormente tuvimos que hacer lo mismo en otras entrevistas era porque seguía resultando un lujo contar con dos cámaras, pero además porque no teníamos quién las operara. El punto es que ese

método de trabajo introdujo una delicada complicación, pues el camarógrafo permanecía a algunos momentos con el entrevistado y otros con el entrevistador para obtener planos de reacción o fragmentos de preguntas cesarios para el montaje, por lo que por momentos se perdía alguna intervención importante de ambos a cuadro. Como consecuencia de esta situación hubo algunas entrevistas de los primeros meses que se malograron y el problema sólo se fue corrigiendo (ya resignados a no poder trabajar a dos cámaras) conforme se decidió que la cámara se quedara con el entrevistado y se repitieran las preguntas y reacciones de Bruno al final. Esta aproximación al encuentro de intercambio entre paciente y terapeutas (entrevistador y entrevistado), minó uno de los principales prerrogativas de nuestra concepción original que era la espontaneidad de ambos, y al fomentar la repetición mucho más controlada de las preguntas y reacciones de Bruno, se cruzó por algunos momentos al terreno sospechoso de la puesta en escena.<sup>234</sup>

Las limitaciones presupuestales afectaron la forma de la película no sólo por condicionar el tipo y cantidad de recursos técnicos, sino también humanos con los que podíamos contar. La aportación en especie más importante a lo largo de todo el proyecto fue sin duda la colaboración desinteresada de las personas que hicieron posible este proyecto. Hay muchos nombres esporádicos, que ayudaron con la investigación, con el sonido, con la cámara o con la producción. A todos ellos se les agradece porque si bien pudo haber algún pago simbólico, la mayoría lo hizo por solidaridad con el director o con el documental. Sin embargo, el principal problema de no poder pagar un sueldo o no poder retribuir considerablemente la colaboración, es que no necesariamente éramos la prioridad cuando había otros proyectos mejor remunerados que debían atender. Los entrevistados de manera natural entran en una lógica similar y buscan un espacio que no afecte sus demás actividades laborales y demás compromisos. Una de las consecuencias nocivas de las constantes negociaciones con los tiempos de todos los involucrados fue que los tiempos de producción se alargaron exponencialmente. La otra consecuencia fue que para poder avanzar (pues se contemplaba un largo camino por delante) se decidiera resolver con el mínimo necesario de gente, de tal modo que llegó un momento en que me conformé con la disponibilidad sólo del entrevistado, del Bruno y del camarógrafo para concretar un encuentro; y cada vez más me fui encargando yo mismo del sonido si nadie más de confianza podía acudir al llamado. Una de las consecuencias en estos casos o afortunadas desde el punto de vista de la historia (aunque no necesariamente desde el punto de vista del registro sonoro), es que eventualmente mi personaje de director se fue complementando (o complejizando) con mi personaje sonidista que terminó funcionando también como un homenaje a Nick Bromfield cuando definitivamente se decidió que yo permaneciera "dentro" de la película (con el boom a cuadro).

---

<sup>234</sup> Con Mauricio Célis se exploró después otra posibilidad complementaria que consistía en situar la cámara justo en un eje que permitiera palear sobre un tripie rápidamente de la pregunta de Bruno a la respuesta del entrevistado y viceversa. Algunos registros espontáneos en la entrevista de Leopoldo Hernández Lara responden a este método. Sin embargo, no todos los encuentros facilitaban esta solución ya porque el espacio no lo permitía para colocar la cámara a una adecuada distancia, ya por la propia disposición en la que quedaban entrevistador y entrevistado.

## Uno propone y la realidad dispone

El segundo gran contratiempo que reinventó la película fue por supuesto la propia realidad. Como todo documentalista uno se aproxima con una cierta expectativa y lo que consigues o es más pobre o es más revelador, pero nunca es exactamente como lo pensabas. Incluso lo más riesgoso es cuando recibes de vuelta algo profundamente distinto, algo que pone en jaque el propio fundamento de tu película, y entonces debes decidir si reinventarla y reinventarte con ella o seguir por el camino trazado ignorando ese evento perturbador. Esas modificaciones a veces afectan principalmente al fondo y otras tantas mucho más la forma, aunque a final de cuentas es raro que no afecte en alguna medida a ambas.

Son varios los ejemplos de cómo puntualmente se sabotearon escenas completas tal como se habían imaginado, e incluso se intentó concretarlas en la realización. Un ejemplo que en su momento también nos contrarió bastante, se refiere a las entrevistas del Bloque 6 (El universo no monógamo que irrumpe en occidente), en las que las personas en cuestión no se prestaran al "tipo de entrevista" que nosotros habíamos imaginado. Nuestra idea era poner énfasis en los modos de relacionarse que van más allá de la monogamia, mostrando momentos cotidianos de interacción: cómo convivía normalmente una trija poliamorosa, cómo se organizaba una familia mormona que practica el matrimonio plural celestial, cómo es la vida de una pareja swinger en el día a día y cómo se modifica de acuerdo a los códigos del intercambio de pareja. En cambio nos topamos con que los swingers no ofrecían entrevistas o a lo mucho participarían si su rostro permanecía en la penumbra. Los mormones tampoco estaban cómodos con la presencia de la cámara en su comunidad y a lo mucho sería el líder local acompañado de sus allegados cercanos el que ofrecería el paseo por el lugar y daría todas las explicaciones. Finalmente, la famosa trija de poliamorosos que habíamos visto en tantas entrevistas ahora en cambio se había disuelto, y Diana nos comentaba que tampoco se sentía ya tan cómoda de dar entrevistas desde que su mamá le había reclamado por cómo afectaban esas participaciones en su vida personal. El común denominador nos parecía justo el que en los tres casos la gente se veía orillada a guardar discreción debido a la censura social que puede existir sobre ellos. El énfasis que dimos sobre este aspecto y lo resolvimos finalmente mediante una entrevista con Diana, en el mismo estilo que todas las anteriores, donde ella nos confesara esa parte que no le habíamos escuchado en ninguna otra participación en medios, y que lograba resumir un sinnúmero de otras tantas historias de personas que vivían las relaciones sexo afectivas de manera diferente, pero que temían padecer o ya padecían el señalamiento social. Y en la medida en que era una voz femenina la que lo relataba podía reforzar también la perspectiva feminista que se venía articulando desde el bloque histórico que le antecedía.

Si los entrevistados pueden poner límites a las concepciones originales y sabotear para bien o mal las escenas imaginadas, la realidad, tiene otras tantas maneras de sabotear al momento de la producción. Hay ejemplos sutiles de los cuales la gente nunca se enterará al ver la película y tal vez tampoco afectan tanto a su desarrollo. Sin embargo, entre todas las sutilezas que no hicieron cambiar de planes, hubo un incidente inesperado ajeno a nuestro control que terminó transformando profundamente la historia de la película. El día 29 de julio de 2013, justo un día antes de que tomáramos Bruno y yo un vuelo a Monterrey para la entrevista con el geoneta, a Bruno lo

internaron en el Hospital por una complicación relacionada con una úlcera en el colon. Fue en su momento una gran calamidad a la que intentamos reaccionar cambiando el vuelo para después retrasar la entrevista, sin embargo, resulta que por políticas de la aerolínea salía igual de caro cambiar los boletos para otra fecha que volverlos a comprar. Mi lógica fue que si de todas formas iba a pagar por otros boletos, a provecharía de una vez y haría y o mismo la entrevista a ver qué resultaba. Entonces lo que intuitivamente me pareció muy valioso era contar con un registro sobre la estancia de Bruno en el hospital un día antes del vuelo a Monterrey. Los registros los hicimos con los lentes-cámara que pudimos introducir sin problema y así logramos una imagen que justificará no sólo mi entrevista al genetista en Monterrey sino que justificaría el repentino giro en la película. Igual de absurdo que el ingreso de Bruno al documental es mi regreso también, sólo que esta vez no lo hemos planeado, simplemente sucedió y nosotros quisimos a provecharlo. De todas las transformaciones que acaso se podrían comentar en este espacio esta es la más significativa para nuestro estudio pues se transformó el sustento narrativo según veremos más adelante, pues lo que iba a ser el recorrido de un solo personaje narrado desde el off por un director al que sustituye, ahora es un recorrido de búsqueda de ambos.

### **Uno propone y Bruno dispone**

Si a Bruno lo internaron en el hospital de emergencia, no es algo sobre lo que él pudiera decidir aportarle o no a la película, sino simplemente le sucedió. Sin embargo hay otras varias cuestiones en las que el resultado final dependía de que Bruno tuviera la disposición y las competencias para cumplir con las expectativas que se tenían de él. En este espacio hacemos una confesión sobre la selección del personaje. Bruno es en efecto actor de formación y es en efecto un tipo al que en algún momento le pusieron el cuerno (¡3 veces!). Yo sabía su historia desde mucho antes de hacer la película porque era un amigo de un compañero de la universidad al que había yo conocido en fiestas. De tal modo, el casting sólo era un juego para introducir a un protagonista al que hemos elegido previamente, lo cual se vislumbra desde el guión en donde ya aparece el nombre de Bruno en los bloques posteriores. Lo que nos había llevado a la elección de Bruno, además de su carácter cornudo (el cual compartía con nosotros) y su formación teatral (la cual le daría tablas para las interacciones frente a cámara), era que tenía un gran potencial humorístico capaz de convertirlo en un verdadero anclaje para la película. No se elegía a alguien que lo pudiera hacer un poco mejor que yo, por su dicción o por su presencia a cuadro, sino que se le elegía porque consideramos que tenía un talante humorístico que recordaba a Tom Green o al propio Michael Moore. El video de la boda es un ejemplo claro del tipo de despliegues absurdos que solía hacer en situaciones festivas como esa. Sin embargo una de las más grandes frustraciones de la película fue que el personaje irreverente, ingenioso y absurdo se desdibujó por completo en cada uno de los encuentros. Aún no me queda claro qué tanto es todo debido a la "formalidad" que asu mía por saberse en una entrevista o en un documental, o a que su verdadero potencial humorístico lo desplegaba sólo en el contexto de estar entre amigos bajo el influjo del alcohol. Lo que sí es un hecho es que la película tuvo una sensible pérdida en cuanto al humor que le podía aportar su personaje protagónico, y ello nos

obligó a tratar de compensarlo sin mucho éxito por medio de otros recursos como el uso de la animación, la música o los textos, y al final la comicidad de Bruno se desprende mucho más de la relación que tiene conmigo en esta empresa un poco absurda de hacer la película juntos.

Por otro lado, si bien tenemos que reconocer una disposición mayúscula por parte de Bruno de colocarse en infinidad de situaciones conforme a las necesidades de la película, hubo un par de acotaciones que me hizo varias semanas antes de que iniciáramos el rodaje cuando le enseñé el guión previsto para la película. Me dejó muy en claro que si bien él podía hacer cualquier cosa de las que estaban contempladas, no podía meter en la película ni a sus papás ni a Jimena<sup>235</sup>, la exnovia que le puso el cuerno. Lo de los papás tal vez no era tan grave pues sólo afectaba un pequeño gag relacionado con el tema de fraude parental en donde Bruno tendría que "sospechar" que algo similar hubiera ocurrido en su propia familia. Lo único que implicaba era hacer un pequeño recorte en el guión o tal vez sustituirlo por otro gag diferente. En el caso de Jimena, Bruno nos comentaba que en parte no tenía ya su contacto, y en parte no le gustaría involucrarla por la relación de noviazgo que tenía él en ese momento con otra persona. Sin embargo, la solicitud de dejarla fuera sí podía impactar más sensiblemente la estructura de la película. Y es que no sólo era parte sustantiva del gancho al arranque del documental, sino que también, aunque no figuraba explícitamente en el guión, nosotros suponíamos podría ayudar en su clausura si no se sostenía la película hacia el final, mediante una segunda "confrontación" de los personajes. Llegamos a considerar que la salida de Jimena haría que al documental le faltara una posible presencia femenina como contrapeso para Bruno en ciertos momentos claves y la perspectiva que sobre la infidelidad y la monogamia llegara a tener. Esta pequeña frustración narrativa nos llevó en algún momento a intentar introducir más adelante a otra mujer cuando llegamos al tema de los sitios web para infieles y quisimos hacer un segundo casting. Esta opción fue abortada porque las mujeres con las que entramos en contrato desde varios portales con un perfil falso de Bruno, se mostraron elusivas desde el principio. Conforme emergió una perspectiva de género después del encuentro con Francesca Gargallo, el contrapeso a Bruno entonces lo fuimos dando por medio de la selección de los entrevistados que fueron para la segunda mitad de la película cada vez más mujeres que hombres.

### **La perspectiva de género**

La perspectiva de género recién comentada fue otro de los cambios significativos que sufrió la película en su concreción como consecuencia de la conversación que tuvimos con algunas mujeres. Incluso alguna vez una huichola nos llegó a cuestionar por qué hacíamos tantas preguntas sobre su familia y sobre la práctica de poliginia en su pueblo, y sugirió que era porque tal vez queríamos irnos a su pueblo a casarnos con varias mujeres. Me di cuenta que el énfasis al hablar de poligamia siempre estaba sobre la posibilidad de un hombre a tener varias mujeres, pero no se comentaban casos inversos. La entrevista de Francesca Gargallo arrojó información que no habíamos previsto y lo dejó todo muy claro. Parecía que el asunto de la monogamia, y la condena a

---

<sup>235</sup> Esta Jimena no se debe confundir con la Ximena (Yukai) huichola con la que se efectuó una entrevista en el mercado de artesanías.

la infidelidad, tenía que ver desde tiempos remotos con formas sutiles de controlar la sexualidad femenina. No tardamos en confirmar en diferentes culturas que el común de nominador era una mayor permisividad para el despliegue de sexualidad masculinas y que incluso en Occidente es a había sido la norma desde los griegos hasta la época moderna. El concepto de adulterio había estado sobre todo definido como el contacto sexual entre una mujer casada y un hombre diestro de l marido, mientras que el esposo tenía acceso a concubinas, esclavas y prostitutas. A hí e ntonces cambiamos el enfoque y la película puso un énfasis mayor en este doble estándar que se aplica según el género.

Como consecuencia de este nuevo enfoque, a pesar de que nos encontrábamos cercanos a la parte de las alternativas a la monogamia, y por tanto cercanos al final, decidimos introducir un bloque que no estaba contemplado en el guión. Este bloque "histórico" serviría para subrayar esa disparidad confirmada una y otra vez con cada uno de los especialistas con los que tuvimos oportunidad de conversar. De repente lo más interesante de cada uno de esos encuentros era lo que nos contaban sobre cómo en esta época de terminada era castigada la mujer sin piedad por haber cometido "terrible" falta, mientras el hombre disfrutaba de las válvulas de escape que la propia sociedad auspiciaba. Nos parecía que esta perspectiva de género constituía un valor agregado al documental porque era algo inesperado para nosotros tal como habíamos concebido el documental, y también inesperado para el espectador. Por otro lado, nos parecía que resolvíamos el dilema de tener que encontrar un contrapunto a nuestra propia visión masculina del tema, y de la victimización inicial recalcada al principio del documental en el casting. Ya no hacía falta la voz de Jimena (la exnovia de Bruno), pues los entrevistados nos daban el contrapeso en las explicaciones. Esto afectó según comentamos también la selección de los entrevistados que intentamos fueran en su mayoría mujeres, que justamente eran las que habían ya escrito textos donde tocaban este asunto en las respectivas épocas abordadas (la única excepción fue para comentar la tradición judeocristiana, pues no encontramos una posible entrevistada que pudiera hablarnos del tema como lo hizo Leopoldo Hernández Lara, quien había publicado en 1998 el libro titulado *La discriminación religiosa a las mujeres*)<sup>236</sup>. Finalmente, otra consecuencia que tuvo este cambio de perspectiva hacia el cierre del documental fue que decidimos dejar fuera a los mormones puesto que ejemplificaban un tipo de concepción patriarcal que implicaba un retroceso conforme a la nueva progresión de nuevas argumentaciones. Si el recorrido histórico sugería una historia obscura y encierros, castigos y condenas, la luz sólo podría aparecer cuando esas relaciones sexo-afectivas empezaran a cuestionar sus propios cimientos. El curso natural de la argumentación demandaba hablar de la revolución sexual, y de ahí pasara a las nuevas relaciones que florecieron como consecuencia de ello como el poliamor.

### **La cantidad desbordante de información sobre el tema**

Lo que apenas comentamos de Francesca y la perspectiva que introdujo en la película es sintomático de que la investigación sin duda concluyó en la fase de reproducción cuando elaboró originalmente la propuesta de guión. Fueron muchos los hallazgos que se desprendieron de

---

<sup>236</sup> Leopoldo Hernández Lara, *La discriminación religiosa de las mujeres*, México, s/e, 2004, 204pp. (1998)

cada encuentro con los entrevistados. No sólo por la revelación inesperada que nos compartían en alguna respuesta, sino también por el libro que nos obsequiaban o recomendaban, por la mención esporádica de algún autor, por la narración de un caso o de una historia desconocida, por la refutación de algo que damos por cierto, todo lo cual nos obligaba a ponernos a indagar inmediatamente de que concluía ese encuentro. Esto sin duda nos llevó una y otra vez a una pugna entre los nuevos hallazgos y lo que se tenía contemplado a bordar inicialmente. Sabíamos que no podíamos incluirlo todo en la película y si entraba algo nuevo probablemente era en sustitución de algo más. Esto sucedió con respecto a lo que comentamos recién de la perspectiva de género, pues como consecuencia de la integración del bloque histórico se decidió dejar fuera otros bloques menos sustanciosos como el bloque 3 que hablaría sobre los divorcios. Este bloque en realidad no parecía ofrecer demasiada información desde la investigación y tal vez sólo significaría una demora para las explicaciones. Parecía que era más importante pasar de las infidelidades, a la evidencia biológica, de ahí al relativismo cultural y de ahí al cuestionamiento profundo de la inequidad que subyace detrás de la prescripción de monogamia y de las relaciones de pareja en occidente para que toda la parte final de la película tuviera ese matiz.

Esto que sucedió con el bloque de divorcios no es el único caso en que una información previamente contemplada terminó por darse fuera. También el bloque 7 denominado "Las resistencias al cambio" terminó por ser inutilizado de la película. Esto en parte se debía a que sentíamos que Giovanna resumía varios puntos que expresaban a tinadamente la postura de lo documental y que meter otra entrevista posterior a ella podría ser contraproducente toda vez que ahí ya estaba pautado de una manera inmejorable el terreno para nuestra clausura. Sin embargo también tuvo que ver por supuesto con la necesidad de discriminar información en un discurso que de por sí ya era bastante largo. Este principio, también tuvo repercusiones al interior de cada bloque. Por ejemplo nos dimos cuenta que abordar cabalmente todo lo referente a las explicaciones biológicas podría a largar sustantivamente este segmento de la película en detrimento de todo lo demás. Decidimos que darnos sobre todo con la evidencia contundente de relaciones extrapareja en tantas especies consideradas monógamas y en explorar la distinción entre monogamia social y monogamia sexual que sería recuperada en otros bloques, y en cambio la distinción entre pasión, enamoramiento y amor a pego, y su explicación sociobiológica, como la propia explicación sociobiológica de la infidelidad se tuvo que quedar fuera de la película. Información referente a eso y otros temas la hemos incluido en el segundo capítulo, pues son parte sustantiva de lo que finalmente respalda la argumentación aunque al final por un principio de síntesis no pudo toda ella figurar explícitamente en el documental.

Antes de pasar a las reflexiones finales sobre el alcance de nuestra propuesta, y sobre si estas modificaciones afectaron la naturalidad performativa o narrativa de lo documental, incluimos a continuación la escaleta final que da testimonio de cómo que dieron los bloques, y cómo que se redefinió la estructura debido a la incorporación de la perspectiva de género (con el bloque histórico) y a la discriminación que efectuamos para suprimir otras informaciones que no resultaban tan relevantes.

**Escaleta final**

BLOQUE	ENTREVISTA	DURACIÓN
Intro	<b>Total: 4:15 min</b>	
	Presentación mía, casting, presentación Bruno	4:15 min
Infidelidad por todos lados A	<b>Total: 9:20 min</b>	
	Terapeutas	4:30 min
	Psiquiatra en total	1:45 min
	Encuesta 1	1:20 min
	Encuesta 2	1:45 min
Infidelidad por todos lados B	<b>Total: 4:00 min</b>	
	Hospital	0:20 min
	Genetista	1:30 m
	Detective, hotelero, vocero web	1:10 m
	Sexólogo	1:00 m
Evidencia biológica	<b>Total: 16:10 min</b>	
	Primatóloga 1	3:10 m
	Primatóloga 2	4:05 m
	Neurobióloga	4:45 m
	Ornitólogo	4:10 m
Evidencia antropológica	<b>Total: 12:50 min</b>	
	Antropólogo	4:10 min
	Filósofa en total	3:30 min
	Huicholas	4:10 min
	Animación	1:00 min
Evidencia histórica	<b>Total: 18:30 min</b>	
	Griegos	2:30 min
	Judeocristianos	5:20 min
	Colonia	2:50 min
	México S. XIX	4:10 min
	México S. XX	3:40 min
Alternativas a la monogamia	<b>Total: 13:20 min</b>	
	Poliamor 1	5:00 min
	Poliamor 2	6:20 min
	Campaña	2:00 min
Conclusiones	<b>Total: 4:10 min</b>	
	Prostitutas, Estéticas masculinas, Woman's Club, Conclusiones	4:10 min

TOTAL: 83 min



### 3.3 Reflexiones sobre el alcance de la investigación-producción

-SOBRE LA MODALIDAD DE REPRESENTACIÓN PREDOMINANTE-

#### Status performativo de nuestro documental

Un documental performativo sobre la infidelidad y la monogamia pudo adquirir distintas formas a ún de ntro de l a t radición di arística c on pot encial na rrativo e n l a que nos queríamos suscribir. Incluso partiendo de la misma situación inicial, se nos había sugerido en pláticas sobre el proyecto darle mayor peso a los personajes y a sus transformaciones de la que tenían en el guión. Un énfasis más personal podría entonces buscar las respuestas en amigos, amigas, exnovias o tal vez incluso aproximarse a alguna mujer desconocida para establecer un vínculo sobre la base de algo distinto (cercano al estilo de McElwee). Otra posibilidad es que se hubieran buscado las respuestas en la propia historia personal de la víctima y el victimario (en este caso la infiel), formulando preguntas hacia el propio pasado de pareja o hacia lo que escondían uno del otro. Tal vez se pudo haber construido entonces la película a partir del misterio con enigmas que se van resolviendo en torno a uno o ambos personajes (cercano al estilo de Broomfield). Sin embargo, esa otra posibilidad tampoco era el tipo de película que nos interesaba hacer. Nuestra película que ría partir sí de la experiencia traumática personal, y desde la voz e específicamente subjetiva, pero para hacer la pregunta en un ámbito de mayor alcance. Se trataba entonces de hacer un documental mucho más cercano al performativo de Moore en donde la pregunta de por qué ocurrió la *Masacre en Columbine* no busca las respuestas en un estudio psicológico de los asesinos, sino en un entorno social en donde las masacres escolares y los asesinatos por parte de menores de edad son posibles y recurrentes. No importaba tanto conseguir respuestas que fueran particulares de una historia, sino respuestas universales respecto al tema. Por eso dimos tanto énfasis en la primera parte de l documental a subrayar que esto que le ocurre al protagonista es algo que ocurre todo el tiempo a un sinnúmero de personas. De ahí podíamos pasar a las entrevistas con expertos de diferentes disciplinas para responder concretamente sobre lo que hay detrás de ese fenómeno de la infidelidad. Echaríamos mano entonces de otros recursos como gráficos, animaciones, cifras en pantalla, voz en off, material de archivo, fotografías, y otras evidencias que soportaran argumentaciones que desde la biología, la antropología o la historia cuestionaban contundentemente nuestras nociones sobre infidelidad y monogamia. Al igual que en Moore por tanto el gradiente informativo y de argumentación tendría una importancia mayor. ¿Pero en qué grado este énfasis podría poner en riesgo la forma performativa que tenía inicialmente la propuesta?

Primero debemos notar que existe como en todo documental performativo un fuerte despliegue de subjetividad innegable. No sólo se plantea desde el principio un evento personal que le ha ocurrido al director, sino que al mismo tiempo por medio de ese acto se confiesa por qué el tema le interesa profundamente. Enseguida también se externa qué no se considera un personaje interesante para su propia película razón por la que decide buscar un alter ego que hiciera el recorrido por él. Esto sin duda no sólo es un desplante profundamente performativo, sino que además constituye un guiño paródico a todos los demás documentales performativos que conoce el espectador sobre directores que van a la búsqueda de respuestas. Justo en ese momento de la película, una aparición del director frente a cámara, ofrece también su cuerpo como elemento de

anclaje de una subjetividad desde la cual se narra y se estará narrando este documental. Pronto nos daremos cuenta que este cuerpo no va a abandonar del todo el filme como se lo había propuesto y sus apariciones esporádicas a veces a cuadro y otras tantas por medio del recurso de la animación, nos van a recordar quién es la entidad que en última instancia construye el discurso al que estamos asistiendo. La voz en off será otro elemento fundamental de la performatividad de este documental por sus recurrentes participaciones, pues servirá no sólo para ofrecer algún dato relevante sobre el tema que se está tocando en ese momento, sino también para hacer otras tantas confesiones sobre lo que ocurre con el propio director y sus inquietudes íntimas sobre el proceso de realizar esta película. Otra confesión importante por ejemplo se hace cuando, como consecuencia de la interacción con las huicholas, el director refiere que "en este momento nuestro plan secreto por promover la poliginia se viene a bajo", lo cual en un despliegue de reflexividad, recuerda que el curso de un documental puede responder a intencionalidades ocultas que no siempre se reconocen frente al espectador, y que esas intencionalidades se pueden transformar en el propio curso de hacer la película. Este tipo de confesiones van a permear el discurso del documental para recordarnos que es la voz de un sujeto social concreto la que nos habla y no una voz objetiva y anónima (como una voz de Dios) la que nos expone un tema como en el expositivo. Al final de la película también tendremos consecuentemente la oportunidad de escuchar la voz del realizador que nos comparte con Bruno sus reflexiones finales en torno al tema.

Además de la manera en que los recursos se emplean para desplegar una cierta subjetividad, es importante reflexionar sobre la postura epistémica de la película. Para resolver esta cuestión habría que regresar a la distinción propuesta por Nichols entre hablar "acerca del mundo" del expositivo y hablar "en torno al mundo" del performativo, entre el explicar o argumentar y el sugerir o insinuar. En ese sentido la representación del propio cineasta en estas películas suele ser más la de alguien ávido de respuestas que la de una gran autoridad sobre el tema del documental expositivo, en el cual la situación de búsqueda de respuestas no es presentada al espectador, tanto como las propias respuestas obtenidas. El énfasis en cambio parece invertido en el documental performativo que hace explícito el recorrido de búsqueda del realizador, recordándonos que ese conocimiento que se ofrece, no pretende ser en esta modalidad algo transhistórico e inmutable, sino algo que puede transmitir el realizador según el momento en que se ubica dentro de su propia investigación. Esta es quizá la otra característica fundamental del performativo, presente notablemente en nuestro propio documental, ya que si el conocimiento es producto de un proceso por medio del cual es adquirido, acá se pone en evidencia ese proceso. Es cierto que por medio del montaje y de la mayor presencia a cuadro de algunos expertos, o la continuidad de algunos argumentos se transmite una postura sólida en torno a ciertas discusiones, sin embargo, todo es parte de una búsqueda, y nuestra voz incluso al final, no presume de saberlo todo en torno al tema y tampoco prescribe la manera en que ha de vincularse sexo-afectivamente el espectador. La última palabra sobre esta cuestión también la tendrá el espectador, en la medida en que tampoco a priori una forma de relacionarse es mejor que otra como abiertamente lo señala la última de nuestras entrevistadas Giovanna Mota. El documental al final termina siendo un cuestionamiento hacia la

deshonestidad que atraviesa las relaciones de pareja, y no tanto una prescripción sobre el número de personas con las que deberíamos involucrarnos sexual y/o afectivamente.

### **Despliegue de recursos de otras modalidades y registros ficcionales**

Es cierto que nuestro documental abreva de diferentes recursos típicos de otras modalidades de realización lo cual pueda provocar alguna confusión en quienes no están tan familiarizados con la clasificación de Bill Nichols<sup>237</sup>. Esto no es privativo de la presente película y según comentamos en el capítulo 1 es una prerrogativa del performativo echar mano de los recursos de otras modalidades sin poner en riesgo su pertenencia a esta modalidad en particular. En este caso específico encontramos sí montajes probatorios en los que a algún mapa, algunas fotografías o recortes de periódico sirven como pruebas que respaldan lo que alguna voz explica (la voz del antropólogo que habla de los Nayar, o de la socióloga cuando habla de la Revolución Sexual de los años sesentas); y también se usa la voz en off para aportar información complementaria (como cuando se explican las relaciones de orangutanes, gorilas y chimpancés) tal como lo haría un documental **expositivo**, lo cual podría suscitar alguna confusión. Pero así mismo se ha recuperado de la modalidad **interactiva** el recurso de la entrevista entre Bruno y los diferentes expertos, así como el recurso fundamental de la encuesta de calle, con personas comunes y corrientes, hui choles, o incluso prostitutas. Todos estos intercambios son valiosos no sólo por la información que puedan aportar las personas en cuestión, sino por lo que revela la propia interacción al momento de desplegarse frente a la cámara. La propia provocación que implica preguntar directamente a la gente si ha sido infiel, es valiosa no por la respuesta negativa que dan las personas, sino tal vez por la pausa, el titubeo o la mueca que sugieren que están mintiendo. Por otro lado también podemos hablar de registros que sugieren la pura observación por ejemplo el material de los monogamos en la isla de Agaltepec, o en los registros de los topillos monógamos en el laboratorio de Juriquilla. Quizá lo que los hace distintos del típico documental **de observación** es que sobre el sonido directo se va montado el off de la entrevista de los expertos que veremos un momento después, y esto porque nos vemos obligados a avanzar simultáneamente sobre la argumentación o sobre la narrativa por la cantidad de información que aún queremos compartir con el espectador en esta película. Este interés de avanzar sobre las explicaciones o sobre la historia quizá nos haya disuadido de construir algún momento lírico o **poético** so pretexto de establecer una pausa demasiado riesgosa para la película.

Finalmente, la otra modalidad de la que sí abreva bastante nuestro documental es de la modalidad **reflexiva**. Esto sea tal vez otra diferencia **significativa** con respecto al expositivo que si bien también suele echar mano de otras modalidades, rehúye considerablemente a la modalidad reflexiva para no poner en riesgo su propia credibilidad como voz de autoridad. En cambio nuestra película como todo documental performativo se plantea como la investigación personal de un director concreto en torno a un tema que le interesa. Los lapsos de reflexividad aquí tal vez adquieren una mayor relevancia que en otras películas performativas puesto que no se trata sólo de investigar sobre un tema, sino también de cómo el director se empeña neciamente en concretar un ejercicio fílmico a partir de la ocurrencia de haber convocado a un sustituto. Aún deviene más

---

<sup>237</sup> Véase el capítulo 1.

reflexivo cuando el propio director se vuelve el sonidista por falta de recursos, lo cual justifica momentos como los del sync que hace Bruno por medio del aplauso, pero sobre todo el seguimiento que el director hace con audífonos y micrófono en mano del propio personaje (motivo que también se traslada a la animación). Por todo ello es que sutilmente la película se convierte en un amplio compendio explícito de las cuestiones y dilemas que afronta cualquier realizador a la hora de hacer un documental: ¿Cómo elegir un buen personaje que sirva de hilo conductor a la película?, ¿Qué hacer si el personaje resulta indisponible para efectuar una entrevista?, ¿Cómo cubrir el registro sonoro para un encuentro específico?, ¿Qué hacer si los nuevos hallazgos empujan a la película hacia un lugar distinto del originalmente planeado?, ¿Se trabaja la entrevista con luz natural o se colocan algunos rebotes?, ¿Se repite la pregunta para tener a algún mejor registro?, ¿Se reubican algunos elementos de la escena para que el cuadro ofrezca esta u otra información?

Esta reflexividad a la larga resultó invaluable por volverse el fundamento mismo de la dimensión narrativa de la película según veremos más adelante, pero además permitió resolver el conflicto interno que generaban algunos registros con respecto a la postura de su realizador. Habíamos comentado en el capítulo 1 de esta investigación que en las entrevistas a veces podía llegar a haber mayor control por parte del director de algunos elementos de la puesta en escena como la iluminación, el escenario y la caracterización de los entrevistados sin que necesariamente se le considerara un registro ficcional. Se señaló que lo definitorio en esos casos sería el posible grado de control que se tuviera sobre el cuarto elemento de la puesta en escena: la interpretación de los actores sociales a cuadro. No importaba al final cuanta manipulación se efectuaba en lo profílmico si la materia principal era un cuerpo humano sobre el cual el realizador tenía una muy limitada injerencia. En el caso de nuestro documental es cierto que en muchas entrevistas utilizamos recursos de iluminación complementaria a la que proporcionaban las fuentes disponibles, y también es cierto que varias veces sacábamos al algún elemento de la escena o reacomodábamos los que estaban ahí, por lo que podían connotar en el marco de la entrevista. Sin embargo, en lo que se refiere la interpretación, sabíamos que era un terreno sobre el que apenas podíamos influir con la formulación de las preguntas o la solicitud recurrente de la repetición de alguna respuesta. A final de cuentas cada entrevistado respondió en sus propios términos como cada situación de la película respondió conforme a los propios designios de la realidad que a veces nos devolvía justo lo contrario a lo que nosotros necesitábamos. Fue algo con lo que tuvimos que resignarnos a trabajar por la propia naturaleza documental del proyecto y los propios principios que establecimos para encararlo pues nos habíamos propuesto estar abiertos a los "accidentes" y "eventualidades" que introdujera la realidad y los sujetos históricos que la habitan, lo cual incluso llegó a reformular el planteamiento narrativo cuando Bruno no pudo viajar a Monterrey. Nosotros proponíamos y la realidad disponía y en general esto fue lo que procuramos y lo que se convirtió en norma salvo por una excepción que ahora comentaremos.

Hemos señalado que debido a las limitaciones presupuestales para encarar este proyecto no pudimos utilizar las dos cámaras que necesitábamos para registrar el espontáneo devenir de participaciones y reacciones para entrevistador y entrevistado en cada uno de los encuentros. El carácter conversacional que se quería dar a estas entrevistas por medio de planos y contraplanos

en el montaje, sin poner en riesgo alguna participación elocuente del entrevistado nos llevó a grabar de nuevo las preguntas y los planos de reacción de Bruno según comentamos previamente. Este ejercicio resultó ser bastante común entre los realizadores de documental, pero no por ello nos dejó de parecer menos deshonesto con respecto a las expectativas que podría tener el espectador con relación a nuestros registros. Incomodaba bastante el presentar estas situaciones "ficcionalizadas" como algo genuino que simplemente sucedió frente a la cámara. Si sentíamos que existía algo deshonesto en cuanto a nuestro método de realización, la manera de compensarlo era sobre esas cuestiones específicas o ofrecer al espectador revelaciones reflexivas en torno cómo a veces en el documental se preparan los encuentros, las entradas y las conversaciones. Por eso son valiosos los sonidos e imágenes que corresponden al inicio de los encuentros con las poliamorosas, en una de las cuales se escuchaba que dice Bruno "como si actuáramos que voy llegando". Y es que con ello se sugiere cómo podía haber sido también la preparación para todas las escenas de terapeutas que vimos al principio de la película, escenas "sospechosas" porque el realizador estaba aparentemente ausente. Aún más importante fue el fragmento inicial de la entrevista a María Teresa Galaz sobre la monogamia en la época de la Grecia Clásica, en el cual se alude ya directamente a la necesidad de repetir una pregunta porque algún elemento no correspondía en términos de continuidad para poder pasar del plano general al plano medio de la entrevistada. Aunque a algunos espectadores no les quede claro este detalle y sus implicaciones, tal vez por estar sufriendo otras cosas más importantes a nivel de argumentación en la película, nosotros descargamos en ese momento la inconformidad con un método que nos vimos obligados a utilizar, y el malestar que nos generaba ciertas situaciones de puesta en escena conforme a los lineamientos trazados en el primer capítulo.

De esta revisión autocrítica sobre algunos métodos utilizados en la realización a veces más por necesidad que por gusto, podemos concluir dos cosas. Así como utilizamos recursos y métodos de otras modalidades de representación documental, también es cierto que recurrimos a registros ficcionales, pero estos estrictamente corresponden a algunas (no todas) preguntas de Bruno, y a algunos planos de reacción que se grabaron una vez concluidas las respectivas entrevistas. Sin embargo estos registros son aislados y se compensan porque que da sugerido explícitamente en la película que hay una cierta puesta en escena por parte del realizador. Excluyendo estos casos específicos, no podía existir mayor control sobre las interpretaciones de los entrevistados, pero tampoco se pretendió tener un control estricto sobre el propio Bruno, a quien se le indicaban las preguntas que debía formular o hacia donde debía conducir la dinámica de interacción, pero conservando la prerrogativa de comportarse y llevar cada encuentro de acuerdo a sus propios términos. Por ello en conjunto puede aún considerarse por nosotros un documental en este caso performativo que utiliza sólo puntualmente algunas puestas ficcionales.

### **Un experimento de performativo delegado**

Hasta ahora la revisión de la película con relación a algunos conceptos expuestos en el primer capítulo ha permitido esclarecer dos puntos fundamentales. En primer término, la función vocacional informativa que nos motivaba a hacer el documental no terminó minando su carácter

performativo, y los rasgos expositivos que llega a tener (como sucede con recintos de otras modalidades) que dan contenidos dentro de un marco más amplio de subjetividad y búsqueda que permean todo el documental. Por otro lado, el riesgo latente que corría el proyecto de cruzar al sospechoso terreno de la ficción, por introducir un dispositivo en el cual un actor fungiera como alter ego del director de acuerdo a sus propios designios, pudo ser revertido por incontables maneras que tuvo la realidad para complicarnos el control sobre los acontecimientos más básicos, así como por la propia reflexividad que permitió compartir al espectador algunas cuestiones sobre la preparación de las escenas. Ahora atenderemos a otra pregunta importante antes de pasar al análisis narrativo, y es responder a la pregunta de hasta qué punto el resultado obtenido se puede considerar todavía un ejemplo de performance delegado de acuerdo a lo propuesto.

Cuando concluíamos el primer capítulo señalábamos tres principios que debía contemplar la película para que el proyecto "pudiera ser viable". El primero de ellos se relacionaba con los necesarios límites que debían existir para el control del actor social que nos iba a sustituir, para no situarnos todavía en los terrenos de la ficción, algo que acabamos de comentar. El segundo principio se relacionaba en cambio con los criterios de selección de ese actor social que nos debía sustituir, mientras el tercero refería qué pasaría con la presencia del director una vez que se introducía a dicho sustituto. ¿En qué medida se cumplen el segundo y tercer requisito a la luz de los contratiempos no contemplados que terminaron afectando la forma a la película?

En cuanto a la selección del protagonista se había sugerido que si bien era importante considerar cuestiones como las competencias para desempeñar un rol catalizador para encauzar la película hacia donde interesa, o los rasgos distintivos que lo convirtieran en anclaje para el público, esto no afectaría que el documental deviniera o no en un ejemplo de performance delegado. Son tal vez cuestiones en las que Bruno que doía deber de acuerdo a las expectativas previstas pero el experimento del performance delegado no se puso en riesgo pues la elección idónea no pasaba por las competencias del personaje o su rango actoral. **Y es que lo verdaderamente nodal era que el sujeto elegido compartiera las mismas inquietudes del realizador en torno a la infidelidad, que hiciera suya la problemática por abordar, y estuviera dispuesto a hacer el recorrido de búsqueda en lugar de nosotros.** En este rubro definitivamente no nos equivocamos. Bruno había sufrido no hace tanto tiempo una experiencia de infidelidad bastante traumática y nosotros lo sabíamos porque él mismo nos lo había contado alguna vez. Si después resultó que en realidad fueron tres las infidelidades, esta revelación se convirtió en un valor agregado inesperado para el documental, pero lo que era un hecho es que había una experiencia en común que compartíamos ambos. En lo que se refiere al pasado, una historia (la mía) podía ser más o menos sustituida por otra historia similar (la de él), para lo cual bastaría sólo con sustituir algunos nombres y circunstancias. Faltaba en lo que respecta al presente evaluar si como consecuencia de esa experiencia Bruno podría compartir nuestra inquietud de responder a la pregunta de por qué había pasado, y aún más tener la disposición de hacer el viaje correspondiente para responderlo. De las pláticas que tuvimos Bruno y yo durante el primer semestre de 2013 se pudo concluir que Bruno podría hacer suya esa inquietud y luego se le vió para sustituirme por completo frente a la cámara, algo que efectivamente le interesaba tomando en cuenta su formación como actor. Más allá de un eventual contrato y los

compromisos de palabra a la distancia de bien conocer que no importa cuánto tiempo tardó este proyecto en culminarse, a Bruno nunca le faltó la disposición y pudo recorrer el viaje hasta el final. En ese aspecto también fue un reflejo del director pues a pesar del cansancio y de desesperación que implicaba trabajar en un proyecto aparentemente interminable, siguió intuitivamente picando piedra aunque el avance fuera lento.

El segundo requisito tendría que ver con el tipo de presencia que debería tener el realizador en su película una vez elegido trabajar con ese sustituto. Señalamos que lo fundamental consistía en que después de introducir ese cuerpo ajeno al del realizador, **este debía inscribir su propia presencia por medio de una voz en off que hiciera explícito el acuerdo entre ambos actores sociales en términos del curso que tomaría película.** Tal cual eso fue lo que ocurrió en el documental en su arranque pues desde el principio se hizo explícito al espectador que se elegiría un alter ego a partir de un casting basado en los requisitos de "ser cornudo", "ser curioso y aventurero" y "ser carismático". El "ser cornudo" y "ser curioso/aventurero" referían justamente a los requisitos fundamentales para que sirviera auténticamente como sustituto, de tal modo que el espectador también estaba avisado de la naturaleza específica de nuestro "contrato". El papel protagónico de la película se había confiado a alguien autorizado para desempeñarlo por el trasfondo de su historia y por sus inquietudes presentes y ahora comenzaba el viaje.

Podría existir cierta ambigüedad en torno a si después de esa presentación inicial la voz en off del realizador debía también desaparecer. Estas dudas se despejan en el propio guión que contempla reiteradas participaciones del propio director en tanto narrador. Esto también queda fundamentado en una explicación anterior sobre la importancia de contar con las confesiones en primera persona del realizador para conservar el estatus performativo del documental. Sin embargo en el guión también se contemplaba que el realizador desapareciera de cuadro pues para eso había buscado a un sustituto. Esto sin embargo nunca ocurriría como consecuencia del giro inesperado que dio el documental cuando Bruno fue internado en el hospital. Ante la imposibilidad de posponer el viaje a Monterrey (o más bien por el doble costo que implicaba cambiar los boletos de avión), se decidió que el propio director efectuara la entrevista con el genetista. Desde entonces revoloteó una y otra vez en nuestra cabeza lo absurdo del evento: Demian que había elegido a Bruno para que lo sustituyera, tenía ahora que sustituir a Bruno por que este estaba indisponible. Tal vez sea que nos aferramos a esa entrevista y buscamos la manera de justificar su inclusión, o tal vez efectivamente la situación podría tener algo de cómico como entonces lo suponíamos. El hecho fue que decidimos utilizar de pretexto ese momento para "regresar a la película".

Esto nos ha hecho llegar a pensar que el proyecto de lograr un documental performativo delegado se había frustrado por completo pero queríamos llevar el proyecto con ese nuevo giro hasta sus últimas consecuencias. En efecto la película adquirió una forma diferente pero a hora consideramos que no falló en su concepción en tanto performativo delegado. Bruno representaba la sustitución de un cuerpo que interactuara con la gente frente a cuadro y que encausara el viaje en cada momento sin tomar por completo las riendas del documental, pues para eso estaba el director por medio de la voz en off. Y si bien la presencia de Bruno al interior y centro de cada escena, se esfumó en la entrevista del genetista por necesidad, para el resto de la película las apariciones del

director como sonidista en los márgenes de la interacción no contaminaron ni obstaculizaron el rol que se había concebido para el personaje. De todo lo anterior queremos concluir que no se fracasó en construir lo que denominamos un documental performativo delegado, sólo se introdujeron algunas variantes que hicieron un poco más complejo el experimento, tal vez suponemos en algunas cuestiones un poco más cómico, tal vez un poco más reflexivo, pero aun no que da claro si más o menos narrativo asunto que comentaremos ahora sí en el siguiente espacio.

-SOBRE LA DIMENSIÓN NARRATIVA-

### **La narrativa dentro de nuestro documental**

Preguntarse sobre el estatus narrativo de nuestro documental es formular directamente la pregunta de si hay o no en su interior una historia que se cuenta y cuál es su alcance. Para discernir sobre esta cuestión echamos mano de algunas categorías que se desprenden del primer capítulo. Como punto de partida diremos que por principio de focalización si hubiera a caso un personaje principal en esta película, este debía ser Bruno. Y es que aunque en cada entrevista los que mayor presencia a cuadro tienen son los entrevistados, usualmente ellos tienen una existencia acotada a algún momento de la película y ya no vuelven a aparecer. En cambio Bruno es la presencia recurrente que segmento tras segmento regresa a pantalla para sostener otro viaje u otro encuentro. Se cumple también el criterio anagráfico según el cual la mayor importancia de un existente con respecto a los demás depende también de que el discurso nos dé a conocer su nombre. Efectivamente la voz del director justo después del casting se pregunta si la persona a cuadro estaría dispuesta a hacer la travesía y señala que "aparentemente Bruno lo estuvo", a partir de lo cual a través de su voz o las voz de los entrevistados el director nos recordará en distintos puntos el nombre del personaje. En cambio los otros existentes que circulan en la película, incluyendo los entrevistados, no son identificados ni siquiera con un texto en pantalla, de acuerdo a una decisión que se tomó para alejarnos un poco de los documentales expositivos, y sugerir mucho más la idea de un viaje y de un encuentro entre personajes. Finalmente el criterio de relevancia nos hace reparar en que mientras que se pueden suprimir a los entrevistados sin alterar la historia (aunque sí la argumentación), en cambio no se puede eliminar a Bruno pues se anularía en este caso sí la historia misma que sirve de hilo conductor. ¿Pero entonces cuál es tal historia?

Una historia, refferíamos antes, se compone por una trama conformada por acciones y transformaciones articuladas lógicamente de acuerdo a un principio causal y motivacional relacionado con EL PERSONAJE. En este caso el punto de partida de la historia, similar a lo que ocurre con otros documentales performativos es un momento de crisis que detona el movimiento del personaje hacia una búsqueda por restablecer el equilibrio inicial. Bruno como otros tantos, ha sido víctima de un (o unos) episodio (s) de infidelidad y para curarse de esa traumática experiencia ahora se debe "arrojar en una búsqueda para comprender por qué había pasado", según refiere la voz en off. Se convierte entonces en un viaje de sanación donde el objeto de deseo es la información que le permitirá al final superar su atolladero. Los sucesos, en su mayoría acciones del protagonista o de los personajes con los que se encuentra, se articulan en buena medida de acuerdo al principio de causa-efecto. El trauma es la causa y provoca el suceso de terapia. Las múltiples terapias



transforman al personaje que ahora indaga y constata que las infidelidades son realmente algo recurrente. Esto y otros encuentros conducen a la revelación de que la monogamia no es natural en el ser humano, lo cual provoca el suceso posterior del viaje a Catemaco y la indagación biológica. Como consecuencia de esta cadena de sucesos el personaje puede llegar a un estado final en el cual, una vez superado el trauma, puede establecer nuevas relaciones ahora bajo distintos supuestos.

Si conforme al principio motivacional la trama está impulsada por el objeto de deseo que es la información, tal como sucede en las películas de Moore o Broomfield, los principales donantes serán los propios entrevistados, expertos en la materia, quienes desde su experiencia o a partir de compartir su conocimiento le dan herramientas al personaje para reconstruirse poco a poco. Ahora bien es cierto que tratando de completar el cuadro actual de Greimas y a menudo encontramos una ausencia importante en esta historia. Si bien existe un sujeto (Bruno), un objeto de deseo (información que le permita sanarse), donante (entrevistados) y destinatario (es el propio Bruno que recibe poco a poco el objeto deseado), y tal vez forzando un poco las definiciones un ayudante (en la figura del director que le acompaña), no encontramos plenamente la figura de un villano. Se puede suponer todavía en el guión que ese papel lo habría llenado de manera natural Jimena, la exnovia que cometió la infidelidad. Sin embargo, esta posibilidad no fue explorada en la película, ya por la solicitud de Bruno de no involucrarla, o por el rechazo de otras posibles candidatas para sustituirla. Otra posibilidad de introducir un "villano", mucho mejor integrada con el curso de los temas tratados, estaba más explícitamente contemplada dentro del guión para el Bloque 7 sobre las resistencias al cambio. Se estableció que en ese bloque ocurriría una entrevista con un sacerdote cuyos puntos de vista fueran adversos a la postura que el documental transmitía hilvanando a los distintos especialistas. Entonces como contrapunto a las aportaciones luminosas de expertos que permitían sanar y liberar, se introducía a un personaje cuya opinión conservadora sobre los temas intentara regresar al personaje sobre sus pasos. Tal vez se hubiera construido entonces discursivamente un momento climático en la confrontación entre un héroe que ha adquirido las competencias necesarias (mediante la información) para encarar a su contraparte negativa y derrotarla mediante argumentos. Hubiera sin duda constituido un pertinente homenaje al encuentro ríspido de *Masacre en Columbine*, entre un crítico Michael Moore y un insensible Charlton Heston. Sin embargo, este camino tampoco fue explorado, en parte porque en realidad Bruno nunca demostró tener las tablas para tener un encuentro tan provocador, y en parte porque de nuevo la cantidad desbordante de información, nos obligó a acotar los contenidos también hacia el final.

Esta simple ausencia y otros giros de la película tendrían mayores repercusiones narrativas de las calculadas. Y es que a pesar de que es innegable la existencia de una historia que se narra de principio a fin en el documental, y de que se le puede considerar un ejemplo narrativo porque esa historia se convierte en el "principio organizativo dominante" del discurso, se tiene que admitir también que no se pudo explotar del todo, el potencial que tenía el proyecto para convertirse en un ejemplo de *narración fuerte*<sup>238</sup>. Según se comentó en el primer capítulo este régimen de narración tendría que cumplir con ciertas características que se fueron diluyendo a lo largo del proyecto. Por

---

<sup>238</sup> Véase Francesco Casetti & Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, pp. 182-192.

ejemplo se mencionaba que los personajes tenían valores específicos y bien definidos fundados en oposiciones maniqueas (bueno / malo). Ahora bien en este caso si no hay una contraparte como personaje al cual se le puede asociar valores negativos para darle un estatus de villano, en parte también ocurre que tampoco a Bruno se le puede dar unívocamente y sin problema el estatus de "el bueno". El giro que dio la película al introducir una perspectiva de género tuvo como consecuencia que además del simple devenir de una víctima en un sujeto pleno que ha superado el trauma, fuera posible efectuar una lectura que reconociera en Bruno una cierta transformación de víctima también en victimario. Esto se dio en la medida en que sobre la segunda mitad de la película en el intercambio conversacional con tantas entrevistas sobre la permisividad a las infidelidades masculinas y el castigo severo para las féminas, Bruno era también la representación y encarnación en escena del género masculino que auspiciaba, fomentaba y se volvía cómplice de esa inequidad. La complejidad moral que adquiere el personaje es sintomática de la propia complejidad de un tema que también al realizador le llevó a cambiar la perspectiva y rumbo de las argumentaciones, y que sin dudar lo tuvo sus propias implicaciones narrativas (o *contranarrativas*). En parte ello explica también algunas similitudes con lo que se ha denominado el régimen de *narración débil* como el sugerir un final un tanto indeterminado, en este caso con respecto a lo que será el futuro del protagonista, o porque algún enigma no quedó completamente resuelto, o justamente porque las axiologías maniqueas ceden su lugar a una cierta complejidad de caracteres. Sin embargo, tampoco encaja la película plenamente en este otro régimen sin problema. No se cumple por ejemplo que las dudas y los miedos de los personajes constituyan lo nodal de su comportamiento, que las situaciones se relacionen de modo incompleto o que al final se llegara a una situación que nada tiene que ver con el punto de partida. Si ambos regímenes son "tipos ideales" consideramos que la película en cambio fluctúa entre estos dos polos y ello se debe a que una original concepción narrativa de la película se ha visto socavada por varias estrategias de contranarrativa que algunas veces más y otras menos minan la "fortaleza" de esta historia.

### **Las estrategias de contranarrativa que socavaron el relato**

Habíamos señalado en el primer capítulo la necesidad de evitar que alguna de las siete estrategias de contranarrativa de Peter Wollen, se filtraran en la propia película, so pena de poner en riesgo su dimensión narrativa. Sin embargo, la revisión sobre el producto audiovisual a hora terminado, parece sugerir que la mayoría de ellas llegó efectivamente a manifestarse, a veces más y a veces menos, a veces por decisión o a veces por necesidad, y si en ocasiones también pudo afectar nula o mínimamente la configuración de la historia, en otros casos llegó a alterarla profundamente para modificar la factura del resultado final.

1) *Intransitividad narrativa*: Según vimos anteriormente las construcciones episódicas y digresiones pueden minar un poco el entramado narrativo. En el caso de nuestra película aunque consideramos que no es algo tan crítico como para no permitir reconocer la historia que se desarrolla, si es cierto que la vocación informativa que subyace en nuestras intenciones tiene como resultado que por momentos se proporcione una cantidad de ejemplos y datos duros que nos alejan un poco del seguimiento narrativo del personaje. Esto es evidente mucho más si se aplica

nuevamente el criterio de focalización para descubrir que el tiempo en pantalla de nuestro personaje, si bien es mayor que el de todos los demás existentes considerados de manera individual, es significativamente menor que el que tendría en una película de ficción o incluso en otro tipo de documental. Aquí la mostración de su rostro, sus acciones o sus preguntas, se intercala con otros rostros, fotografías, material de archivo, gráficos, y un cúmulo de evidencias visuales que se ponen no necesariamente al servicio de la historia sino sobre todo al servicio de las intencionalidades informativas del director. Aún más tenemos que comentar, que si bien señalamos que ciertos rasgos de causalidad y motivación encaminan el desarrollo del discurso y ayudan a articular ciertos bloques (por ejemplo la presentación del problema de infidelidad con el acudir a terapia para obtener ayuda), también es cierto que a veces el encuentro entre un entrevistado y el siguiente no se vinculan de acuerdo a un principio necesario de causa y efecto, tanto como a una ocurrencia que en el fondo responde a justificaciones más de tipo retóricas que narrativas. A veces el enlace entre un encuentro y otro puede parecer que resulta posible sobre todo por la especulación o derivación mental del director expresada por medio de su voz en off en el bloque biológico ("aún no nos resistimos a aceptar nuestra condición libidinoso. ¿Cabe la posibilidad de que nosotros pudiéramos ser una excepción dentro del grupo? Eso ocurre exactamente con unos pequeños topillos"), o de acuerdo a una progresión cronológica como sucede en el bloque de la evidencia histórica. Ambos son ejemplos en donde se privilegia la argumentación velada que subyace en el discurso en el primer caso para explorar otra especie donde la monogamia estricta no existe (reforzando su carácter antinatural), y en el otro caso para reforzar el argumento de que el común denominador a lo largo de la historia es el castigo femenino y la permisividad masculina en lo que a infidelidades se refiere. Tanto la presencia sonora y visual de elementos distintos al protagonista, como algunos principios de construcción discursiva distintos a los de causalidad-motivación de la trama<sup>239</sup>, son digresiones a la historia, que van minando el potencial narrativo, aunque al final es cierto, sí quedan aún contenidos todos los elementos dentro de un marco narrativo conforme al diseño del director.

2) *Alejamiento (extrañamiento)*: De todas las posibilidades que implica este tipo de estrategia, la que más nos interesa comentar porque afecta significativamente a nuestro relato, es aquella relacionada con las operaciones discursivas que minan **la identificación del espectador con el personaje** por la incorporación de personajes múltiples o divididos. Y es que eso es exactamente lo que sucede desde el mismo momento en que el director aparece a plantear que elegirá a al guien para que lo sustituya en este viaje. Esta primera confusión se complejiza cuando el director abandona la banda de imagen, pero no así la banda de sonido, pues permanece su voz como narradora. Aún se complejiza más cuando Bruno es internado en el hospital y el cuerpo del director regresa a la película. Todos estos juegos discursivos tienen consecuencias narrativas mayúsculas en la medida en que llega a provocar una confusión en torno a cuál es el personaje verdaderamente focal de la película. Si las apariciones de Bruno son reiteradas en la banda de la imagen como ya se comentó, las apariciones a cuadro (reales y en animación) de Demian también son recurrentes. Y si bien estas apariciones son menores a las de Bruno, se compensan con una mayor presencia sonora de su voz por narrar, muchas veces en primera persona este singular recorrido. Un segundo análisis

---

239

actancial podría sugerir que el **sujeto** del relato no es Bruno, sino Demian, y su **objeto de deseo** no es tanto encontrar la respuesta a por qué había pasado la infidelidad, sino conseguir realizar esta película a partir del experimento de la inclusión de Bruno. En este esquema actancial, el **ayudante** sería el propio Bruno quien presta su cuerpo y su voz para hacer las entrevistas e interactuar en otro tipo de dinámicas. Los donantes serían sí los entrevistados, pero también los demás actores sociales que aparecen, pero no por lo que pueden informar al respecto del tema de la infidelidad, sino por su disposición por participar en este experimento filmico (de ahí el valor de ciertas mostraciones sobre cómo somos recibidos Bruno y yo por ellos). Finalmente se puede decir que como sucede en el cuadro actancial anterior aquí también falta una figura de villano, aunque más explícitamente son las propias circunstancias las que conforman una fuerza contraria que a veces le impiden al protagonista acercarse a la consecución de su objeto de deseo (como cuando Bruno termina en el hospital). Esta paradójica situación de una coexistencia de dos historias (la de Bruno y la de Demian) de entrada mina la posibilidad de articular el documental en torno a una única dimensión narrativa bien articulada. Y sus efectos contranarrativos tienen que ver con que si bien ambas historias se complementan, también pueden entrar en disputa, fomentar algunas fisuras, proporcionar objetivos múltiples, y sobre todo de dibujar a cada uno de los personajes como claro e indiscutible protagonista.

3) *Explicitación (reflexividad)*: De todas las estrategias de contranarrativa si hay una que ya hemos comentado bastante es la reflexividad. En películas de ficción poner en evidencia los mecanismos de construcción del propio texto atenta contra la suspensión de incredulidad del espectador, de sentir que asiste directamente a una historia sin mediación, como en un documental expositivo puede poner en evidencia que de trás de ese discurso aparentemente "objetivo" hay un sujeto de enunciación con ciertas intencionalidades. A nosotros no nos preocupaban esas cuestiones porque era un recurso válido dentro del documental performativo donde un sujeto singular confiesa lo que le ocurrió que le hace ahora querer investigar el asunto. Sin embargo, en el ejemplo concreto de nuestra película es cierto que esa reflexividad cobra tanta importancia que se convierte en el asunto nodal de una de las dos historias aparentes que se cuentan. Es una película que trata sobre la propia empresa necia y un tanto absurda de hacer esa película recurriendo a un alter ego. Por ello es hasta cierto punto natural que se pongan en evidencia situaciones estrictamente reflexivas como las que se han comentado, desde elegir a los protagonistas o registrar el sonido de un encuentro, hasta preparar la escena o mostrarse frente a una isla de edición. Podría considerarse que estos ejemplos en este caso en específico soportan la narrativa de la película en tanto que son acciones efectuadas por el protagonista para alcanzar su objeto de deseo que es la culminación del ejercicio filmico. Hasta ahí el carácter reflexivo de estas mostraciones tendría un carácter mucho menos contranarrativo que el que tendría estas mostraciones en las películas de ficción o en los documentales expositivos mencionados. Sin embargo, lo que en este caso termina por minar la dimensión narrativa del documental se relaciona sobre todo con que estas presencias del director frente a cuadro en sus intentos por hacer la película, disputan el protagonismo a Bruno en sus intentos por resolver la pregunta de por qué sucedió la infidelidad según comentamos.

4) *Diégesis múltiple*: La construcción de mundos heterogéneos no nos parece que sea una estrategia recurrente para esta película o que sirva para minar su dimensión narrativa. Si bien hay elementos extradiegéticos como la música, esta tiene un carácter epático con las situaciones mostradas muy en el tenor en el que lo hace en las películas de ficción para reforzar un momento de la narrativa, o aquí también un momento de humor. La voz no es extradiegética, pues es la voz del propio director quien recurrentemente se suma al cuadro y por lo tanto sabemos que comparte mundo con Bruno y con los entrevistados con los que a veces también lo vemos interactuar. Por otra parte si bien en algunas de nuestras fotografías de otros personajes y ambientes, como en la evidencia antropológica donde se comparte al espectador algunas imágenes de otras culturas, asumimos sin embargo que todas existen o han existido en ese mundo histórico en el cual se mueven y sobre el cual reflexionan los personajes. Es por todo esto que consideramos que si hay al menos una estrategia contranarrativa que definitivamente no desfavorece la historia de nuestra película es esta de la *diégesis múltiple*.

5) *Apertura*: La citación y otras formas de intertextualidad también se hacen presentes en nuestro documental. La película establece y a algunos homenajes a directores de la modalidad performativa como a Michael Moore por su vocación informativa o el uso recurrente del humor, o a Nick Broomfield por la aparición de un personaje-director-sonidista caracterizado con audífonos y micrófono en mano. A ún más evidente son las inserciones literales de fragmentos de otros documentales a los que se ha querido también rendir homenaje. Es el caso de *Crónica de un Verano* (Jean Rouch & Edgar Morin, 1961) de la cual se recupera la música para el principio de la película, e inclusive la concepción de la escena para las reflexiones finales de Bruno y Demian en el Museo de Antropología. También en el bloque antropológico se recuperan fotogramas de *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) considerado el primer documental en la historia del cine, a propósito de lo que Alfredo Genis comenta de la hospitalidad sexual en los esquimales. De igual manera, cerca del final del bloque histórico, se insertan fotogramas de *Woodstock: 3 días de paz y música* (Michael Wadleigh, 1970), cuando Zeyda Rodríguez habla de la revolución sexual de los años sesenta. Otras formas de intertextualidad la encontramos en la música por ejemplo con un tema de Mussorgsky (*Night on Bald Mountain*), en los recortes de periódico, los dibujos, las fotografías, el material de archivo, y hasta la grabación de una boda en la que parece Bruno haciendo desmanes. En síntesis son muchos los textos que son de alguna manera recuperados para la configuración de este documental, sin embargo ninguno de ellos trata de llamar la atención sobre de sí mismo más allá de su función como evidencia o soporte tanto para la argumentación como para la narración. Concluimos por tanto que en la medida en que no fungen abiertamente como distractores de esta historia estos lapsos de intertextualidad no socavan el fundamento narrativo de la película.

6) *Desavenencia*: Lo que nos interesa recuperar de la desavenencia como estrategia contranarrativa es la posibilidad de truncar las expectativas del espectador sobre eventos específicos de la historia. Estas frustraciones narrativas aparecen en el documental en el momento y a varias veces comentado en que Bruno no puede hacer el viaje a Monterrey y el director regresa a la película. Hasta ese punto existía un contrato entre el director y el espectador formulado explícitamente en la presentación, según el cual, él cedería su lugar a un tercero llamado Bruno. Eso

es justo lo que se confirmaba en las escenas correspondientes a los terapeutas donde incluso parecía que asistíamos a una especie de ficción donde el personaje acudía a terapia y de paso les hacía algunas preguntas a los psicólogos. Sin embargo, después del psiquiatra y de las encuestas de calle se nos ofrece una imagen de Bruno y Demian en el hospital. En este momento la expectativa de continuar sobre los códigos establecidos anteriormente para el relato se colapsa radicalmente y la película empieza a ser otra. Esto no sólo pudo tener consecuencias negativas para la historia "principal" que se narra, sino que además pudo afectar la actitud del espectador ante la película que estaba visionando por sentirse defraudado. Incluso la película, con este acontecimiento que se volvió nodal para su posterior desarrollo, empezó a adquirir una cierta "estética del fracaso" presente en otros documentales performativos. Efectivamente Demian como *Broomfield* se proponía un objetivo que muy pronto era saboteado por la propia realidad. Después de este evento, las propias limitaciones presupuestas y de producción, y algunas decisiones sobre la marcha refuerzan la estética del fracaso por la factura un poco improvisada que se ofrece al espectador como parte inherente de este recorrido. Sin embargo todos estos rasgos empezando por supuesto con la estadia de Bruno en el hospital fueron incluidos en el documental por el potencial humor que podía aportar. Todas estas licencias y juegos si bien pudieron convertirse en un valor agregado dentro del documental, sin embargo sí constituyen una estrategia de contranarrativa por frustrar las expectativas del espectador en torno a la historia que se venía contando.

7) *Principio de realidad*: Según comentamos desde el primer capítulo, esta última estrategia de contranarrativa no era recuperada por Bill Nichols<sup>240</sup> para aplicar al ámbito del cine documental toda vez que se refería a la manera en que los filmes de ficción podían contaminarse por elementos y prácticas que provinieran de la no ficción y que pusieran en cuestión el asunto de la representación, el engaño y la ilusión. Solamente diremos que nos ocurrió justamente lo contrario. Nuestra práctica como realizadores de no ficción, de acuerdo con los principios que habíamos trazado para encarar este proyecto, se vieron "contaminados" con prácticas que consideramos específicas de la ficción. Justamente el incurrir en algunas repeticiones de preguntas y reacciones de Bruno nos hizo cruzar la frontera hacia los terrenos sospechosos de la cabal puesta en escena. Esto y el posterior recurso de la reflexividad para purgar culpas, sin duda pone sobre la mesa frente al espectador una reflexión sobre el estatus de las representaciones documentales como una posible ilusión o engaño sobre lo que aparentan efectivamente ser. Si la cabal puesta en escena es una práctica que se ha legitimado por la recurrencia en que se utiliza en programas de televisión y películas documentales, no por eso deja de ser menos honesta y por eso también quisimos desmontar algunos de sus procedimientos, aquellos que en nuestro propio trabajo se fueron infiltrando de bido a las limitaciones de nuestra producción. Aunque no es un asunto protagónico dentro de la película, si es que estos lapsos llegaran a generar sospechas en torno a la autenticidad de otros registros de Bruno (como el del hospital), se convertiría entonces en una variable que mina la dimensión narrativa de nuestro documental por restarle credibilidad.

---

<sup>240</sup> Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, p. 318-321.

Nos parece que con esta revisión final de las estrategias de contranarrativas de Peter Wollen hemos llegado a agotar cualquier cuestión que quedara pendiente con respecto a nuestro documental, no sólo en cuanto a la alcance performativo del proyecto, sino también en cuanto a las manifestaciones concretas de algunos recursos de otras modalidades, pero sobre todo en cuanto a su potencial narrativo. Como conclusión de todo este recorrido diremos que el documental sí es un claro ejemplo de performativo, sí logra concretarse la propuesta de hacerlo delegado, y sí adquiere una forma narrativa que atraviesa la película y le sirve como hilo conductor. Sin embargo, cuestiones específicas de este proyecto como la vocación informativa que lo motivaba, los límites impuestos por la propia realidad a la propuesta original, los accidentes durante la producción y el énfasis reflexivo que adquirió eventualmente, minan de diversas maneras su potencial narrativo para impedirnos hablar de un régimen de *narración fuerte*. A pesar de ello la peculiar historia (o historias) que se fue configurando nos parece todavía bastante eficaz para tratar el tema complejo de la infidelidad y la monogamia y eso es lo que al final verdaderamente da el valor justo a este proyecto.

## CONCLUSIONES

La modalidad performativa de representación documental nos ha llamado la atención por la manera en que permite introducir un despliegue de subjetividad que favorece, sobre todo en la vertiente de diario, la configuración de una dimensión narrativa en torno a la figura del realizador. Este principio permitió la emergencia de algunos directores "estrella" como Michael Moore, Nick Broomfield o Morgan Spurlock, los cuales aparecieron a cuadro dentro de sus películas para indagar en torno algún asunto o tema. Nosotros habíamos encontrado en esta fórmula un gran potencial para moldear una cierta historia de acuerdo a la propia conveniencia, y decidimos explorar las posibilidades narrativas que ofrecía esta modalidad de documental para abordar un tema como el de la infidelidad. Y es que justamente un engaño de una anterior pareja nos había trastocado personalmente, tal como a muchos directores del performativo una dolencia personal los motivó a emprender su propia búsqueda. Sabíamos que un encuentro entre narratividad, performance e infidelidad podría resultar en una película interesante, sin embargo teníamos presente que no éramos el típico *showman* estadounidense sobre el cual algunos como Moore o Spurlock han forjado sus propios personajes. Sabíamos también que una película muy bien planteada narrativamente se podía venir a bajo si no contaba un buen protagonista, y fue entonces que consideramos introducir esta variante de utilizar un alter ego en lo que hemos denominado performativo delegado.

De la selección del personaje parecía depender que el proyecto llevara a buen puerto. Uno de los criterios fundamentales era, es verdad, el carisma y el potencial humorístico o provocador que le permitieran convertirse en un buen anclaje para el espectador. Por otro lado, y de igual importancia se pedía que cumpliera con dos requisitos: que fuera como el director una víctima más de la infidelidad, y que estuviera dispuesto e interesado en hacer esa búsqueda para comprender por qué le había pasado. Después de establecer estas y otras pautas para que el proyecto fuera viable, así como elaborar una carpeta de producción e inclusive el guión, nos pusimos en marcha para concretar esta propuesta. Sin embargo, varios imprevistos, empezando por las limitaciones presupuestales, sabotajes de la realidad, nuevos hallazgos o perspectivas, entre otros factores, complejizaron el experimento, lo estiraron indefinidamente, e incluso nos hicieron dudar de que alguna vez fuera posible terminarlo. Fueron muchos intentos frustrados por conseguir una imagen, una entrevista o una respuesta. Y hoy me parece que justo esa es la esencia del documental, la manera en que se resiste la realidad a ser abordada exactamente como lo tienes planeado, y su capacidad para coescribir en cada momento la película contigo. Tuvimos que asumir eventualmente que la película imaginada cedería su existencia a otra, no sabíamos si mejor o peor, pero distinta. Finalmente, después de tres años y medio de rodaje y montaje (y remontaje) simultáneo emergió el peculiar documental que hemos concluido, y entonces se hizo necesario evaluar el alcance, no tanto del guión que sirvió de punto de partida, sino de los conceptos rectores que estaban presentes de su concepción original.

A partir de dicha revisión, podemos concluir que, a pesar de todo, el documental aún es un ejemplo de performativo por el despliegue reiterado de subjetividad por parte del realizador a lo largo del filme y por su postura frente al tema. Desde el principio el documental arranca con una confesión inicial que hace del problema que le afecta (o le ha afectado), motivo principal de la



búsqueda que va ejecutar. Posteriormente su voz en primera persona sigue guiando el relato y de nuevo al final nos ofrece en primera persona sus reflexiones finales para cerrar el círculo. Su posición epistémica también es típica de un documental performativo en tanto que nunca sugiere la película vehicular una voz que lo sabe todo respecto al tema. Es más bien el desconocimiento que tienen los personajes lo que la mueve hacia adelante para descubrir de la mano del espectador nuevas relaciones en la voz de los especialistas. Esto termina por disipar algunas dudas que surgieron en términos de si a caso la vocación informativa que tenía el director y el interés por compartir tantos hallazgos que encontró en su investigación, podrían inclinar la película en cambio hacia una versión extraña de documental expositivo.

Esto nos orilla a puntualizar que de hecho, las modalidades de representación difícilmente aparecen de forma pura, pues la constante es incorporar recursos propios de dos o más modalidades. Sin embargo hay modalidades que de manera más orgánica pueden incorporar a su repertorio de recursos disponibles las posibilidades que ofrecen otras modalidades de representación documental. En ese sentido confirmamos que el documental performativo, basado en la narración de primera persona y el principio de subjetividad, tiene una cierta facilidad para echar mano de los recursos de otras modalidades. Sobre todo a algunos momentos expositivos, de observación e interactivos se pusieron al servicio de esta película por lo que podían ofrecer de información en torno al tema, pero también por cómo podían permitir construir este singular relato. Finalmente se comentó que la modalidad reflexiva que también solía hacerse sentir en estos documentales, aquí aparece de manera contundente desde el planteamiento explícito del director por hacer esa película a partir del dispositivo extraño del alter ego. Ese carácter se reforzó contundentemente a partir del regreso del director a la película cuando Bruno no pudo viajar a Monterrey, y a partir de ahí serán cada vez más recurrentes imágenes y sonidos que muestran o aluden a los intentos del director por hacer este peculiar documental.

En ese mismo espacio, sugerimos que así como el performativo echaba mano de otras modalidades, en este ejercicio específico había echado mano también de registros que pueden considerarse fíccionales. Nos referimos a momentos de puesta en escena correspondientes a imágenes específicas donde Bruno formula preguntas o hace algún gesto de reacción, mismos que nos vimos obligados a repetir debido a que no contábamos con las dos cámaras que se habían previsto para cubrir cada encuentro. Es justo mediante estas imágenes sospechosas que el realizador rebaza el ámbito estricto del documental desde el momento en que alcanza a tener control sobre la "interpretación" de Bruno. Esto debido a que sí se le pedía explícitamente repetir una pregunta una, dos o hasta tres veces si había un error, o porque se le pidiera que fingiera un rostro de interés que no correspondía realmente a la situación presente. Esas situaciones generaron cierta incomodidad en el director y por eso también se trataron de explicitar por medio de las propias estrategias reflexivas sugiriendo que hubo a iteración en la colocación de elementos a cuadro, hubo cierta preparación de iluminación para la escena, pero también pudo haber petición de preguntas conforme a las necesidades del montaje. Aún así, queremos insistir en que fueron sólo momentos específicos con una presencia marginal no sólo con relación a todo el documental en el que desfilaron muchos otros sujetos, objetos y animales del mundo histórico, sino con relación al propio Bruno inmerso en otras

tantas situaciones donde el realizador podría tener mínimo o nulo control: interactuando espontáneamente con un entrevistado, encuestando a la gente en la calle, recostado en una camilla de hospital, etc.

Otra conclusión que arrojó esta posterior revisión es que el documental además cumplía con los requisitos fundamentales para que aún lo pudiéramos considerar un performativo delegado. Y es que uno de los principios que debían cumplirse para llevar a cabo la sustitución de un personaje por otro según lo establecimos, era que ambos compartieran en lo esencial una historia donde ellos figuraban como víctimas de una infidelidad. No cualquiera podría desempeñar este papel protagónico sino a alguien que pasó por lo que el director y que por tanto empatizaba hasta cierto punto con su propio caso. La idea de una sanación que empieza con los terapeutas requería necesariamente un anclaje con lo vivencial para que el director lo considerara verosímil, y aún auténtico. Y es que en tres esencias básicas estaba también la disposición a hacer suya esa búsqueda, pues se trataba de que él pudiera transitarla, experimentarla, vivirla, y aprehenderla con el realizador. Bruno, aunque fuera actor de formación, no interpretaba a ningún personaje por lo que él mismo como sujeto histórico fue conejillo de indias de nosotros en este experimento fílmico del cual formaba parte.

Las últimas conclusiones sobre el alcance de nuestra propuesta se relacionan directamente con la dimensión narrativa que llegó a tener la película. Señalamos que la historia en principio es la de un sujeto de nombre Bruno que se arroja en una búsqueda para responder por qué le había pasado ese evento de infidelidad. El objeto de deseo es la información que le permitirá sanarse del trauma, y por tanto los donantes son los propios entrevistados que como especialistas le sirven de guían en este recorrido. Sin embargo el principal "problema" que tiene es el planteamiento es que le falta un opuesto conformado por el villano con el que habría de confrontarse en el punto climácico del relato. Esta ausencia es consecuencia en parte de un esquema tradicional maniqueo (de buenos y malos) que, con la introducción de una perspectiva feminista, empieza a relativizarse sobre la propia figura de Bruno que pasa de ser de víctima a victimario, en tanto funge de algún modo hacia el final, como la representación del género masculino que ha aplicado un criterio severo sobre las infidelidades femeninas, conservando para él mismo la prerrogativa de una mayor libertad sexual. Estas particularidades de la historia hacen que si bien existe una dimensión narrativa discernible, este relato no pueda considerarse un ejemplo de *narración fuerte*.

Lo anterior es consecuencia también de que empiezan a operar diferentes estrategias de contranarrativa. Por un lado, existen numerosas digresiones con respecto al protagonista con respecto a la historia, que se desprenden en buena medida de la fuerte vocación informativa que aún tiene la película y su imperativo por alternar las mostraciones de Bruno con evidencias contundentes que apoyan la argumentación en torno a la infidelidad. Por otro lado se ha comentado cómo el simple evento de los hospital pudo socavar de distintas maneras esa narración, gracias a la considerable presencia de momentos reflexivos que provocó e inclusive por la desavenencia que implicaba la frustración de las expectativas del espectador con relación a cómo iba a ser el relato. Sin embargo, la más cara consecuencia desde un punto de vista narrativo de este giro en la película es el alejamiento o extrañamiento que no permite la plena identificación con uno sólo de los

personajes. Si bien la voz del realizador se había planteado no abandonar el documental, ahora las mostraciones recurrentes a cuadro del mismo complejizan aún más el estatus de la narración, y la focalización sobre este segundo personaje sugiere una segunda historia simultánea en donde el sujeto (Demian) tiene su propio objeto de deseo (realizar una película a partir de este experimento). Y si bien ambas líneas se complementan, también se disputan la preeminencia discursiva y complejizan el relato.

Como conclusiones generales de esta autocrítica a partir de los preceptos de la narratología y otras categorías similares, se desprende que este ejercicio específico de performativo de legado sí tiene un carácter narrativo de acuerdo a lo proyectado, para lo cual integra recursos de distintas modalidades de representación documental así como de recursos ficcionales empleados de manera marginal. Sin embargo, algunas soluciones discursivas relacionadas con la vocación informativa, la reflexividad fílmica, la ausencia de un villano o la adecuación de la propuesta ante los contratiempos de la realidad, de manera simultánea socavaron la dimensión narrativa impidiendo que tal vez se configurara un tipo de relato de *narración fuerte*. No consideramos que sea esto un fracaso en términos generales en tanto que quedan en el camino muchos aprendizajes y en tanto que consideramos que la película adquirió la forma que al final mejor le acomodaba. A partir de los resultados obtenidos también podemos afirmar que un documental performativo de legado es otra propuesta válida para tener un alto grado de control sobre la dimensión narrativa dentro de lo documental, y aunque en este caso diversos factores produjeron un discurso más complejo tal vez no tan eficaz para contar una sola historia, desde un punto de vista argumentativo si fue este discurso eficaz para transmitir amenamente los contenidos que nos interesaba abordar.

Hemos llegado al final de este trabajo escrito pero aún quedan un par de confesiones que hacer. El proceso de realización de nuestro proyecto ha sido mucho más tortuoso de lo que se alcanza a percibir en este texto escrito. Fue sin duda un proyecto ambicioso para el cual tal vez no se contaba con todos los recursos ni con toda la experiencia. Lo que pudo compensar un poco esas carencias fue el tiempo, tiempo para aprender, tiempo para regresar, tiempo para reformular, tiempo para repetir, tiempo para corregir. Si bien me ha pesado no cumplir con las expectativas que existían en torno a este proyecto en momentos puntuales, este tiempo a la larga nos ha permitido terminar un documental que nos deja satisfechos. Creo que en parte este texto ha servido para reencontrarme con la película. Ha llegado el momento de dejar de lamentarse por lo que esta pudo ser, y empezar a valorarla por lo que "milagrosamente" surgió en medio de tantos contratiempos y sabotajes (a veces auto sabotajes). Finalmente esperamos con la tesis escrita y con la tesis fílmica haber hecho una aportación a un género audiovisual tan indispensable a principios del siglo XXI, por su potencial informativo y su potencial provocador. Hace falta acudir todavía a nuestra sociedad respecto a muchos temas que siguen siendo tabú y que de diferentes maneras provocan sufrimiento. En este ejercicio de maestría hemos intentado sacudir uno de ellos relacionado con la infidelidad, la monogamia y las relaciones de pareja, con lo cual esperamos aportar nuestro granito de arena para las transformaciones que esta sociedad aun tiene pendientes.

## FUENTES CONSULTADAS

### Bibliografía

- Aguiar Camín, Héctor & Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana. Un ensayo de historia contemporánea de México: 1910-1989*, México, Cal y arena, 2002, 318 pp. (1989)
- Agustín, José, *Tragicomedia mexicana 2, La vida en México de 1970 a 1982*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2003, 293 pp.
- Atondo Rodríguez, Ana María, "Prostitutas, Alcahuetas y Mancebas, Siglo XVI", en *Familia y Sexualidad en Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 275-284.
- Atondo Rodríguez, Ana María, *El Amor venal y la condición femenina en el México colonia*, México, INAH / Colección Divulgación, 1992, 357 pp.
- Aumont, Jacques & Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2006, 253 pp. (2001)
- Baena Paz, Guillermina, *Instrumentos de investigación: Manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1980, 3ra edición, 190 pp.
- Barash, David P. & Lipton, Judith Eve, *The Myth of Monogamy: Fidelity and Infidelity in Animals and People*, Nueva York, Holt Paperbacks, 2002, 240 pp. (2001)
- Bárceñas Barajas, Karina Berenice, "Matrimonio y familias en México: configuraciones histórico-sociales" en Ana María Martha Colignon Goribar (coord.), *La vida amorosa, sexual y familiar en México. Herencias, discursos y prácticas*, Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2010 pp. 135-173.
- Barfield, Thomas (ed.), *Diccionario de Antropología*, México, Siglo XXI, 2000, 652 pp.
- Barnouw, Erik, *El documental. Historia y estilos*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2005, 358 pp. (1974)
- Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural del relato" en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, 229 pp. (1966)
- Bermejo Berros, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Pirámide, 2005, p. 104.
- Bolton, Ralph, "Tawanku: vicinulos intermaritales", en Alberti, Giorgio & Enrique Mayer (cooms.), *Reciprocidad e intercambio de los Andes Peruanos*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 1974, pp. 153-170.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1992. 172 pp. (1991)
- Bremond, Claude, "La lógica de los posibles narrativos" en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, 229 pp. (1966).
- Breschand, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica. Serie: Los pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinéma", 2004, 101 pp.
- Briffault, Robert, *The mothers: A study of the origins of sentiments and institutions*, Edinburgh, Bishop & Sons Ltd., 1952, Vol. 1, pp. 698-715.
- Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2000, 199 pp. (2000)
- Burton, Julianne (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986, 302 pp. (1986)

- Burton, Julianne, "Democratizing Documentary; Modes of Address in the Latin American Cinema, 1958-1972", en Thomas Waugh (ed.), *Show us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen N.J., Scarecrow, 1984, pp. 344-383. (1984)
- Burton, Julianne, *The New Latin America Cinema: An Annotated Bibliography: 1960-1980*, New York, Smyrna Press, 1983, 80 pp. (1983)
- Burton, Julianne, "Toward a History of Social Documentary in Latin America" en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990, p. 3-30. (1990)
- Burton, Julianne, "Transitional States: Creative Complicities with the Real in *Man Marked to Die: Twenty Years Later* and *Patriamada*" en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990, p. 373-401. (1990)
- Bordwell, David & Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2004, 6ta edición, 467 pp. (1979)
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, 7ma edición, 183 pp.
- Casetti, Francesco & Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2007, 244 pp. (1990)
- Cebrián Herreros, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, México, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, 2000, 2da edición, 378 pp. (1992)
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 298 pp. (1978)
- Collignon Goribar, María Martha & Zeyda Rodríguez Morales, "Amor y sexualidad en jóvenes mexicanos del siglo XX", en María Martha Collignon Goribar (coord.), *La vida amorosa, sexual y familiar en México. Herencias, discursos y prácticas*, Guadalajara, ITESO, 2010, pp. 11-72
- Corona Berkhin, Sarah, "El control de la excesividad. Aproximación a la erotización en dos culturas contemporáneas", en Ma. del Carmen de la Peza & Zeyda Rodríguez (coords.), *Culturas amorosas, Prácticas y discursos*, Guadalajara, Petra Ediciones, 2004, pp. 20-33.
- Crenshaw, Theresa L., *La alquimia del amor y el deseo, las hormonas: Cuáles son y cómo influyen en su vida sexual*, Barcelona, Grijalbo, 1997, 391 pp. (1996)
- Corrigan, Timothy, *The Essay Film: From Montaigne, After Marjorie, Nueva York*, Oxford University Press, 2011, 237 pp. (2011)
- Curran Bernard, Sheila, *Documentary Storytelling. Creative Nonfiction on Screen*, Burlington, Focal Press, 2011, 3ra edición, 368 pp. (2003)
- Cavalcanti, Alberto, "Anotaciones para los jóvenes documentalistas" en Paulo Antonio Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, 449-451 pp.
- De Souza Santos, Boaventura, *Una epistemología del Sur*, México, Siglo XXI, 2009, 368 pp. (2009).
- De Roquemont, Denis, *El amor y el occidente*, Décima Edición, Barcelona, Kairos, 2010, 438 pp. (1979)
- De Waal, Frans, *El Mono que llevamos dentro*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007, 271 pp. (2005)

- Ellis, John, *Documentary: Witness and Self-revelation*, Nueva York, Routledge, 2012, 171 pp. (2012)
- Fernández Diez, Federico & Martínez Abadía, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999, 269 pp.
- Fernández-Guasi, Alonso & Gabriela Rodríguez-Manzo, "Bases biológicas de la conducta sexual en animales", en Eusebio Rubio Aurióles (e t. a l.), *Antología de la sexualidad humana*, México, Porrúa, 1998, pp. 455-473.
- Fisher, Helen, *Anatomía del amor, Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, México, Editorial Anagrama, 2012, 402 pp. (1992).
- Fisher, Helen, *El primer sexo*, México, Editorial Taurus, 2006, 505 pp. (1999)
- Fisher, Helen, *¿Por qué amamos?*, México, Editorial Taurus, 2012, 348 pp. (2004)
- Francés, Miquel, *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003, 1ra edición, 276 pp.
- Fuentes, Agustín, *Race, Monogamy, and Other Lies They Told You, Busting Myths about Human Nature*, Berkeley, University of California Press, 2012, 274 pp.
- García Jiménez, Jesús, *La imagen narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995, p. 99.
- García Peña, Ana Lidia, *El fracaso del amor: género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, México, COLMEX-UAEM, 2006, 307 pp.
- Gaudreault, André & François Jost, *El relato cinematográfico: Cine y narratología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995, p. 20
- Genette, Gerard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, pp. 15-16.
- Gómez Suárez, A gueda, *Matriarcado, etnicidad y sistemas Sexo/Género Analógicos y Digitales*, Vigo, Universidad de Vigo, 2008, 138 pp.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Familia y orden colonial*, México, COLMEX, 1998, 320 pp.
- González Marmolejo, Jorge René, "Algunos grupos desviantes en México colonial, Curas solicitantes durante el siglo XVIII", *Familia y sexualidad en Nueva España*, México, Fondo de Cultura económica, 1982, pp. 258-266
- González Reyna, Susana, *Manual de redacción e investigación documental*, México, Editorial Trillas, 2001, 4ta edición, 204 pp.
- González Suárez, Amalia, "Mujeres y filosofía clásica", en Rubí De María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, México, Plaza & Valdés, 2001, pp. 45-56.
- Gough, Kathleen, "Los Nayar y la deficiencia de Matrimonio", en José Lobera (e d.), *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Barcelona, Anagrama, 5ta edición, 1987, pp. 74-111. (1974).
- Herren Crosio, Ricardo, *La conquisita erótica de las Indias*, Barcelona, Editorial Planeta, 1992, 268 pp.
- Hernández Lara, Leopoldo, *La discriminación religiosa de las mujeres*, México, s/e, 2004, 204 pp. (1998)
- Hernández Lara, Leopoldo, *En su nombre y representación*, México, Magno Central de Publicaciones, 1992, 322 pp.

- Ingoldsby, Bron B., "Family Origin and Universality", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 67-78 (1995).
- Ingoldsby, Bron B., "Marital Structure", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 99-111 (1995).
- Ingoldsby, Bron B., "Religious Utopias and Family Structure", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 113-127 (1995).
- Ingoldsby, Bron B., "The History of Euro-Western Family", en Bron B. Ingoldsby & Suzanna D. Smith (eds), *Families in Global and Multicultural Perspective*, California, Sage Editions, 2006, pp. 41-59 (1995).
- Kárpáti, György, "El tema que mejor conocen: nosotros mismos", *Escenarios de fin de siglo II. Nuevas tendencias del cine documental: memorias 1998*, México, CONACULTA-CCC, 1998, p. 29-38. (1998)
- Kinsey, Alfred, *et al.*, *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphia, W.B. Saunders Company, 1953, 842 pp.
- Kinsey, Alfred, *et al.*, *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia, W.B. Saunders Company, 1948, 804 pp.
- Lane, Jim, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, 246 pp. (2002)
- Langley, Michelle, *Women's infidelity, Living in Limbo*, St. Louis, McCarlan Publishing, 2005, 186 pp.
- Lazo, Armando, "Objetividad y subjetividad en el documental" en *Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Serie: Cuadernos de estudios cinematográficos, 2006, 1ra edición, p. 68-73.
- León, Bienvenido, *El documental de divulgación científica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, Serie: Papeles de Comunicación, 1999, 190 pp. (1999)
- Lozano Armendares, Teresa, *No odiciarás a la mujer ajena, El adulterio en las comunidades domésticas novohispanas*, México, Siglo XVIII, México, UNAM-IIIH, 2005, 310 pp.
- McEnteer, James, *Shooting the Truth: The Rise of American Political Documentaries*, Westport, Praeger Publishers, 2006, 196 pp.
- McKinney, Frank, Kimberly Cheng & David J. Bruggers, "Sperm Competition in Apparently Monogamous Birds", en Robert L. Smith (ed.), *Sperm Competition and the Evolution of Animal Mating Systems*, London, Academic Press, 1984, pp. 523-545.
- Mendoza, Carlos, "El documental, es elimosnerocriticón", *Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006, 1ra edición, p. 112.
- Mendoza, Carlos, *El guión para cine documental*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010, 1ra edición, 264 pp.
- Mendoza, Carlos, *El ojo con memoria: A puntes para un método de cine documental*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999, 1ra edición, 113 pp.

- Mendoza, Carlos, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2008, 1ra edición, 237 pp.
- Millán Dena, Rodolfo, "La sociedad de convivencia y los desafíos hacia la normalización", en Susan Lerner y Lucía Melgar (Coords.), *Familias en el Siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas*, México, PUEG-UNAM, 2010, pp. 305-318.
- Morris, Desmond, *El mono desnudo*, México, DeBolsillo, 2012, 271 pp. (1967)
- Murdock, George Peter, *Ethnographic Atlas: A Summary*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1967, 126 pp. (1967)
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*, London, University of California Press, 1985, pp. 303-315. (1983)
- Murdock, George Peter, "Muestra etnográfica mundial", en José Lobera, *La antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama, 1975, pp. 203-230 (1957)
- Murdock, George Peter, *Nuestros contemporáneos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 493 pp. (1934)
- Murdock, George Peter, *Social Structure*, Toronto, The Free Press, 1965, 387 pp. (1949)
- Muriel, Josefina, *Los recogimientos de mujeres: respuesta a una problemática social novo hispana*, México, IIH-UNAM, 1974, 260 pp.
- Nichols, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 187 pp. (1994)
- Nichols, Bill, *Engaging Cinema*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2010, 545 pp. (2010)
- Nichols, Bill, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, 334 pp. (1981)
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, 341 pp. (2001)
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997, 389 pp. (1991)
- Nichols, Bill, "Newsreel, 1967-1972: Film and Revolution" en Thomas Waugh (ed.), *Show us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, New Jersey, The Scarecrow Press, 1984, pp. 135-153.
- Nichols, Bill, "The Voice of documentary" en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*, London, University of California Press, 1985, pp. 258-273. (1983)
- Ninoy, Francisco, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayos sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM-CUEC, 2009, 525 pp. (2002)
- Ojeda de la Peña, Norma, "Diversidad en la formación y en la disolución de las familias en México", en Susan Lerner y Lucía Melgar (Coords.), *Familias en el Siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas*, México, PUEG-UNAM, 2010, pp. 137-159.
- Ortega, María Luisa, *Espejos rotos, Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid, 8 1/2, 2007, 405 pp. (2007)
- Ortega Noriega, Sergio, *El placer de pecar y el afán de normar*, México, Joaquín Moritz, 1988, 378 pp.



- Ortega Soto, Héctor A. & Elizabeth Brunner, "Bases biológicas de los fenómenos de vinculación humana", en Eusebio Rubio Auriolés (*et. al.*), *Antología de la Sexualidad Humana*, México, Porrúa, 1998, pp. 7-28.
- Parada Ampudia, Lorenia, "Sobre el matrimonio", en Eusebio Rubio Auriolés (*et. al.*), *Antología de la sexualidad humana*, Vol. 2, México, Porrúa, 1998, pp. 147-163.
- Paz, Octavio, *La llama doble, Amor y erotismo*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2012, 223 pp. (1993).
- Peláez, Rodolfo (*ed.*), *Principios de cine documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1990, 2da edición, 97 pp.
- Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Grand Rapids, Chapbook Press, 2010, 255 pp. (1997)
- Platón, *Diálogos*, Editorial Porrúa, México, 2003, 28va edición, pp. 1-246.
- Puig, Luisa, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, México, Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1978, 1ra edición, 114 pp. (1978)
- Porter Geddes, Donald (*ed.*), *An Analysis of the Kinsey Reports: on Sexual Behavior in the Human Male and Female*, Nueva York, Mentor Books, 1955. (1954)
- Punset, Eduardo, *El viaje a la amor, Las nuevas claves científicas*, Nueva York, Harper Collins, 2007, 254 pp.
- Rabiger, Michael, *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2001, 2da edición, 579 pp. (1987)
- Rabiger, Michael, *Tratado de dirección de documentales*, Barcelona, Ediciones Omega, 2007, 661 pp. (2004)
- Rascaroli, Laura, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London, Wallflower Press, 2009, pp. 130-181.
- Rico, Ernesto, "Herencia Grecolatina", en Mireya Lamonedá, Ma. Cristina Martínez, Ana María Cortés & Ernesto Rico, *Antología de Textos*, Historia Universal I, México, Colegio Madrid, 2000, pp. 62-71.
- Ríos de la Torre, Guadalupe (*coord.*), *Curiosidades y Anécdotas de la Historia de México*, México, UAM Azcapotzalco, 2013, 189 pp.
- Romaguera Iramio, Joaquim & Homero Alsina Thevenet (*Eds.*), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, 4ta edición, 586 pp.
- s/a, *Comprende la infidelidad de la mano de los expertos*, México, Editores de Textos Mexicanos, 2013, 291 pp.
- S/a, "Recordando a Joris Ivens: Marceline Loridan conversa con documentalistas mexicanos", *Documental*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Serie: Cuaderno de estudios cinematográficos, 2006, 1ra edición, p. 7-32.
- Sagaón Infante, Raquel, "El Matrimonio y el concubinato" en José Luis Oberones (*coord.*), *Memoria de II Congreso de Historia de la Derecho Mexicano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1981, pp. 101-108. (1980)

- Suárez Escobar, Marcela, "Sexualidad, ilustración, religión y transgresión. Los bígamos, adúlteros y a mancebados novohispanos", en Noemí Quezada (Coord.), *Religión y sexualidad en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1991, pp. 53-69.
- Todorov, Tzvetan, "Las categorías de relato literario" en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008, 229 pp. (1966)
- Trueba Lara, José Luis, *101 preguntas sobre el amor y el erotismo*, México, Editorial Grijalbo, 2009, 384 pp.
- Tsapelas, Irene, Helen E. Fisher & Arthur Aron, "Infidelity: when, where, why", en William R Cupach & Brian Spitzberg (ed.), *The Dark Side of Close Relationships II*, Nueva York, Routledge, 2010, pp. 175-196.
- Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres en México, una historia olvidada*, México, Grupo Editorial Planeta, 1987, 190 pp.
- Vaughan, Peggy, *The Monogamy Myth, A personal handbook for recovering from affairs*, Nueva York, Harper Collins Publisher, 2003, 233 pp. (1989)
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2005, 2da edición, 143 pp. (2004)
- Westermack, Edvard, *The history of human marriage*, Londres, McMillan, 1921, 5ta edición, 644 pp.
- Wollen, Peter, "Godard and counter cinema: *Vent d'est*" en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. Volume II*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 500-509 (1985)
- Zúñiga Zenteno, Magda Estrella, *La casa chica en Chiapas. Una aproximación antropológica*, México, Juan Pablos Editor, 2013, 490 pp.

### **Hemerografía**

- Cerdeira-Flores, R.M., et al., "Estimation of nonpaternity in the Mexican population of Nuevo Leon: A validation study with blood group markers", en *American Journal of Physical Anthropology*, num. 109, Julio -1999. pp. 281-293.
- Cruz Varela, Hugo, "Tres visiones del mormonismo en México", Tesis para obtener título de lic. en Historia por la UAM Iztapalapa, Marzo, 2001, 113 pp.
- Fernández Carballo Rodolfo, "La sexualidad en algunos pueblos de Abya Yala en los primeros descubridores y conquistadores europeos", Costa Rica, *Revista Comunicación*, Vol. 16, No.2, 2007, pp. 24-35.
- Fuentes, Agustín, "Re-Evaluating Primate Monogamy", en *American Anthropologist*, num. 100, 1999, pp. 890-907.
- Galaz Juárez, Mariateresa, "Algunos aspectos de la sexualidad entre los griegos", en *Praesentia*, Venezuela, 1996, pp. 129-136.
- Galaz Juárez, Mariateresa, "Delitos sexuales en la Atenas Clásica", en D. F. Leao, L. Rossetti, M. do Ceu Fialho (coords.), *Nomos. Direito e Sociedade*, Madrid, U. de Coimbra, 2004, pp. 175-198.
- García, Genaro, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, México, Editorial Porrúa, 1975, p. 260. (1911)

- Gargallo, Francesca, "Las disidencias sexuales desde una mirada feminista", en *Revista Trabajo Social*, No. 18, 2008, pp-23-25
- Gómez Suárez, Agueda, "Los sistemas sexo/géneros en distintas sociedades: modelos analógicos y digitales" en *Revista española de investigaciones sociológicas (REIS)*, No. 130, 2010, pp. 61-96.
- González Franco, G lorinela, "Del recogimiento de Santa María Magdalena y su capilla (1805 - 1808)", en Juan B. Artigas (e d.), *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, No. 5, Octubre, 1988, México, Facultad de Arquitectura, UNAM, 1988, pp. 36-39.
- González Franco, G lorinela, "La misericordia: Recogimiento de mujeres divorciadas", en *s/a, Boletín de Monumentos Históricos*, No. 13, Abril-Junio, 1991, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991, pp. 36-41.
- Kossovski, Victor, "Consejos para principiantes", *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre, 2008, p. 76.
- Melgoza, Gabriela, "Documental. Una Nueva Era", *Ondefilm*, núm. 6, México, Indiemex, febrero-marzo, 2006, p. 18-22
- Murphy, Thomas W., "'Stronger than ever': Remnants of the Third Convention", en *The Journal of Latter Day Saint History*, 1998, Vol. 10, pp. 1, 8-11.
- Peláez, Rodolfo, "El documental y su público en México", *Estudios Cinematográficos*, núm. 24, México, UNAM/CUEC, diciembre-febrero, 2004, p. 39-41.
- Posada-Swofford, Ángela, "El hippie de la selva", en *¿Cómo ves?*, No. 175, México, UNAM, Junio 2013, pp. 10-14.
- Quammen, David, "Una mirada exclusiva a los bonobos de la Ribera Izquierda", en *National Geographic*, Vol. 32, No. 3, México, Editorial Televisa, Marzo 2013, pp. 6-25.
- S/a, "Cine Guía", periódico *Reforma*, año 6-17, números 1,847 al 5,853, sección "Gente!", viernes 1 de enero de 1999-jueves 31 de diciembre de 2009, p.20-21
- S/a, "Más de un siglo de documentales en México", *Emeequis*, Edición Especial: Gaceta Oficial del 3er Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF), septiembre-octubre, 2008, p. 4-10
- s/a, "¿Por qué las mujeres ponen el cuerno? La respuesta (o justificación perfecta) está en sus genes." en *Quo*, num.112, México, Febrero 2007, pp. 54-58.
- Sánchez Ruiz, Javier & Juan Gómez Gallardo Latapí "Las falsas paternidades del Padre de la Patria", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, No. 44, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, Julio-Diciembre 2012, pp. 49-92.
- Sañudo, Erick, "Panorama del cine documental en México", *Estudios Cinematográficos*, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre, 2008, pp. 63-65.
- Schmitt, David P., "Sociosexuality from Argentina to Zimbabwe: A 48-nation study of sex, culture, and strategies of human mating", en *Behavioral and Brain Sciences*, num. 28, Nueva York, Cambridge University Press, 2005. pp. 247-311
- Valadez, Blanca, "En México, 7 de cada 10 mujeres son infieles: INP", en *Milenio Ciudad del Carmen*, num. 2411, 7 de diciembre de 2010. pp. 22.

-Viqueira, Juan Pedro, "Matrimonio y sexualidad en los confesionarios en lenguas indígenas", en *Cuicuilco*, No. 12, México, 1984, pp. 27-37.

-Ugalde, Víctor, "¿Fiesta o responso? Tres lustros de la implementación del TLCAN", *Cine-Toma*, núm. 4, México, Paso de Gato, mayo-junio, 2009, p. 20-23.

### **Páginas de internet**

-Berman, Sabina, "Mil pantallas para el cine", [en línea], México, *Proceso*, 10 de enero de 2013, Dirección URL: <http://www.proceso.com.mx/?p=330279>, [consulta: 12 de enero de 2013].

-Box Office Mojo, "Super Size Me", [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=supersizeme.htm>, [consulta: 20 de enero de 2013].

-Box Office Mojo, "Roger and Me", [en línea], Estados Unidos, s/fecha, Dirección URL: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=rogerandme.htm>, [consulta: 20 de enero de 2013]

-Carranza Román, Aurora, "El mito de la monogamia en Agapornis", [en línea], *Jorgepornis*, 25 de noviembre de 2006, Dirección URL:

<http://www.jorquepornis.blogspot.mx/2006/11/el-mito-de-la-monogamia-en-agapornis.html>, [consulta: 3 de abril de 2015].

-Clark, Carole Ann, "Crow and Cheyenne women. Some differences in their roles as related to tribal history", [en línea], *ScholarWorks at University of Montana*, Montana, 15 de agosto de 1969, Dirección URL: <http://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2965&context=etd>, [consulta: 27 de agosto de 2014].

-D'Arny, Jean-Rodolphe, "Vida privada de los romanos", [en línea], *GoogleBooks*, Dirección URL: <http://books.google.com.mx/books?id=M0jOcgYXJ84C&pg=PA299&lpg=PA299&dq=univira+romanos&source=bl&ots=f5vOZHymdT&sig=gHYDJczTc7FXWZHSenfz-lKmmqI&hl=es-419&sa=X&ei=Sks7U5igE67QsQSsyIDQCg&ved=0CEYQ6AEwBw#v=onepage&q=univira%20romanos&f=false>, [consulta: 20 de abril de 2014].

-Dormady, Jason H., "Not Just a Better Mexico": Intentional Religious Community and the Mexican State, 1940-1964, 2007", [en línea], Dirección URL:

[https://books.google.com.mx/books?id=uO6rawFQbtgC&pg=PA237&lpg=PA237&dq=colonia+industrial+ozumba&source=bl&ots=JcUQh7ySgB&sig=0aLO71qlV-](https://books.google.com.mx/books?id=uO6rawFQbtgC&pg=PA237&lpg=PA237&dq=colonia+industrial+ozumba&source=bl&ots=JcUQh7ySgB&sig=0aLO71qlV-L8gIR_EneiTkFjdss&hl=es&sa=X&ei=-0KU53IIKG4yQGe7YHgCg&ved=0CFEQ6AEwCDgK#v=onepage&q=colonia%20industrial%20ozumba&f=false)

[L8gIR\\_EneiTkFjdss&hl=es&sa=X&ei=-](https://books.google.com.mx/books?id=uO6rawFQbtgC&pg=PA237&lpg=PA237&dq=colonia+industrial+ozumba&source=bl&ots=JcUQh7ySgB&sig=0aLO71qlV-L8gIR_EneiTkFjdss&hl=es&sa=X&ei=-0KU53IIKG4yQGe7YHgCg&ved=0CFEQ6AEwCDgK#v=onepage&q=colonia%20industrial%20ozumba&f=false)

[0KU53IIKG4yQGe7YHgCg&ved=0CFEQ6AEwCDgK#v=onepage&q=colonia%20industrial%20ozumba&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=uO6rawFQbtgC&pg=PA237&lpg=PA237&dq=colonia+industrial+ozumba&source=bl&ots=JcUQh7ySgB&sig=0aLO71qlV-L8gIR_EneiTkFjdss&hl=es&sa=X&ei=-0KU53IIKG4yQGe7YHgCg&ved=0CFEQ6AEwCDgK#v=onepage&q=colonia%20industrial%20ozumba&f=false)

-Drummond, Hugh & Roxana Torres, "Aves marinas en Isla Isabel", [en línea], *Isla Isabel santuario de aves*, México, 2010, Dirección URL:

[http://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones\\_digitales/IslaIsabel.pdf](http://www.biodiversidad.gob.mx/publicaciones/versiones_digitales/IslaIsabel.pdf), [consulta: 10 de junio de 2015].

-Dunn, Peter O., Alan D. Afton, Mark L. Gloutney & Ray T. Alisaukas, "Forced copulation results in few extrapair fertilizations in Ross's and lesser snow geese", [en línea], *Animal Behaviour*, Número 57, 1999, Dirección URL:

[http://www.rnr.lsu.edu/people/afton/PubPDFs/Animal%20Behavior%2057\\_1071-1081.pdf](http://www.rnr.lsu.edu/people/afton/PubPDFs/Animal%20Behavior%2057_1071-1081.pdf), [consulta: 27 de agosto de 2015].

-Farrell, Mairéad A., Elizabeth Barry & Nicola Marples, "Breeding behavior in a flock of Chilean flamingos (*Phoenicopterus chilensis*) at Dublin Zoo", [en línea], *Zoo Biology*, Num. 19, Enero 2000, Dirección U

RL:

[https://www.researchgate.net/publication/247940581\\_Breeding\\_behavior\\_in\\_a\\_flock\\_of\\_Chilean\\_flamings\\_Phoenicopterus\\_chilensis\\_at\\_Dublin\\_Zoo](https://www.researchgate.net/publication/247940581_Breeding_behavior_in_a_flock_of_Chilean_flamings_Phoenicopterus_chilensis_at_Dublin_Zoo), [consulta: 20 de agosto de 2015].

-Gardner, Jane F., "Mitos Romanos", [en línea], *GoogleBooks*, Dirección URL:

<http://books.google.com.mx/books?id=MaQSzvrWYkMC&pg=PA63&lpg=PA63&dq=univira+romanos&source=bl&ots=IJpBK2yNe&sig=M6UvhOOrE6SkImnL76i19Sp3nOU&hl=es-419&sa=X&ei=Sks7U5igE67QsQSSyIDQCg&ved=0CDkQ6AEwAw#v=onepage&q=univira%20romanos&f=false>, [consulta: 20 de abril de 2014].

-Gargallo, Francesca, "Feminismos desde Abya Ayala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América", [en línea], Ciudad de México, 2014, Dirección URL:

<https://francescagargallo.files.wordpress.com/2014/01/francesca-gargallo-feminismos-desde-abya-yala-ene20141.pdf>, [consulta: 15 de marzo de 2014].

-Hernández, Lizbeth, "Poliamor, una opción no convencional", [en línea], *Kaja Negra*, 14 de octubre de 2010, Dirección URL: <http://kajanegra.com/poliamor-una-opcion-no-convencional/>, [consulta: 10 de septiembre de 2016].

-Herrera Peña, José, "Proceso instruido en contra de don Mariano Matamoros", [en línea], *GoogleBooks*, 1964, Dirección URL:

<https://books.google.com.mx/books?id=L1OzTq9f0aEC&pg=PA15&lpg=PA15&dq=mariano+matamoros+Catalina+Salazar&source=bl&ots=yaz-uaPlIh&sig=qTLzeexv8dDTnlLILXCE4UnakXI&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiap7CLn47PAhUn6IMKHd1TB1oQ6AEIHjAA#v=onepage&q=mariano%20matamoros%20Catalina%20Salazar&f=false>, [consulta: 14 de septiembre de 2016].

-Huyvaert, Kathryn P., David J. Anderson; Patricia G. Parker, "Mate Opportunity Hypothesis and Extra-pair Paternity in Waved Albatrosses (*Phoebastria irrorata*)", [en línea], *EBSCOHost*, Abril 2006, Dirección URL: <http://connection.ebscohost.com/c/articles/21164593/mate-opportunity-hypothesis-extra-pair-paternity-waved-albatrosses-phoebastria-irrorata>

[http://www.researchgate.net/publication/232687233\\_Mate\\_opportunity\\_hypothesis\\_and\\_extra-pair\\_paternity\\_in\\_waved\\_albatrosses\\_%28Phoebastria\\_irrorata%29](http://www.researchgate.net/publication/232687233_Mate_opportunity_hypothesis_and_extra-pair_paternity_in_waved_albatrosses_%28Phoebastria_irrorata%29)[http://www.jstor.org/stable/4090680?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/4090680?seq=1#page_scan_tab_contents), [consulta: 29 de agosto de 2015].

-López, Paloma, "Siete de cada diez mexicanas han sido infieles", [en línea], *Excelsior*, 4 de noviembre de 2011, Dirección URL: <http://www.excelsior.com.mx/2011/11/04/nacional/780187>, [consulta: 25 de agosto de 2016].

-Martín Moreno, Francisco, *Arrebatos Carnales, Las pasiones que consumieron a los protagonistas de la Historia de México*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2015, 447 pp. (2009)

-Martín Moreno, Francisco, *Arrebatos Carnales III, Las pasiones que consumieron a los protagonistas de la Historia de México*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2014, 484 pp. (2011)

- Martínez, Juan José, María Carla de Aranzamendi, Juan F Masello and Enrique H Bucher, "Genetic evidence of extra-pair paternity and intraspecific brood parasitism in the monk parakeet", [en línea], *Frontiers in Zoology*, 2013, Dirección URL: <http://www.frontiersinzoology.com/content/10/1/68>, [consulta: 26 de agosto de 2015].
- Milo Marasco, Anna Carolina, "Avaliação genética do sistema reprodutivo dos Pinguins-de-Magalhães (*Spheniscus magellanicus*) a través de análises de paternidade", [en línea], *Biblioteca Digital USP*, Brasil, 14 de marzo de 2015, Dirección URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/41/41131/tde-17072015-152320/es.php>, [consulta: 23 de agosto de 2015].
- Montoya, Víctor, "La prostitución, veneno y alimento de un oficio antiguo", [en línea], *América latina en movimiento*, 5 de octubre de 2012, Agencia Latinoamericana de Información, Dirección URL: <http://www.alainet.org/es/active/58527>, [consulta: 5 de septiembre de 2016].
- Olivares Alonso, Emir, "El poliamor, respuesta a los celos e infidelidad en la vida de pareja", [en línea], *La Jornada*, 12 de febrero de 2006, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2006/02/12/index.php?section=sociedad&article=041n1soc>, [consulta: 24 de marzo de 2015].
- Olivares Alonso, Emir, "Los humanos son infieles por naturaleza: experta de la UNAM", [en línea], *La Jornada*, México, 6 de junio de 2014, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2014/06/06/sociedad/039n1soc>, [consulta: 15 de marzo de 2015].
- Pilanstro, Andrea, Francesco Pezzo, Silvia Olmastroni, Claudia Callegarini, Simonetta Corsolini & Silvano Focardi, "Extrapair paternity in the Adélie Penguin *Pygoscelis adeliae*", [en línea], *BioPD*, Padova, 2001, Dirección URL: <http://www.bio.unipd.it/pilastro/pdf/Pilastro%20et%20al%202001%20Ibis.pdf>, [consulta: 23 de agosto de 2015].
- Presti, Flavia T., Adriane P. Wasko, "A Review of Microsatellite Markers and their Application on Genetic Diversity Studies in Parrots", [en línea], *Open Journal of Genetics*, 2013, Dirección URL: [http://file.scirp.org/pdf/OJGen\\_2014040311483472.pdf](http://file.scirp.org/pdf/OJGen_2014040311483472.pdf), [consulta: 26 de agosto de 2015].
- Prins, Adrian Hendrik Johan, "East African age-class system: An inquiry into the social order of *Galla, Kipsigis, and Kikuyu*", [en línea], New Haven, *Human Relations Area Files*, Dirección URL: <http://hraf.yale.edu/>, [consulta: 2 de abril de 2014].
- Real Academia de la Lengua Española, "Eugenesia", [en línea], Madrid, *Diccionario de la lengua española*, septiembre 2016, Dirección URL: <http://dle.rae.es/?id=Pg5ssab>, [consulta: 5 de septiembre de 2016].
- Real Academia de la Lengua Española, "Monógamo, ma", [en línea], Madrid, *Diccionario de la lengua española*, Dirección URL: <http://dle.rae.es/?id=H62NicC>, [consulta: 23 de agosto de 2016].
- Romandía, Sandra, "Hacia una teoría general de la infidelidad femenina", [en línea], *El Universal*, 20 de noviembre de 2011, Dirección URL: <http://www.domingoeluniversal.mx/historias/detalle/Hacia+una+teor%C3%ADa+general+de+la+infidelidad+femenina-172>, [consulta: 20 de julio de 2013].

-s/a, "Anatomía de la infidelidad en México", [en línea], *Terra*, 7 de abril de 2010, Dirección URL: <http://www.terra.com.mx/mujer/articulo/899878/Anatomia+de+la+infidelidad+en+Mexico.htm>, [consulta: 20 de mayo de 2013].

-s/a, "Antiguo Testamento", [en línea], *Biblia Católica*, Dirección URL: <http://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen>, [consulta: 6 de julio de 2014].

-s/a, "Bonobo crowned 'cleverest ape in the world'", [en línea], *The Nation*, 10 de agosto de 2011, Dirección URL: <http://www.newshub.co.nz/environmentsci/bonobo-crowned-cleverest-ape-in-the-world-2011081015#axzz4BcEpyCIZ>, [consulta: 27 de febrero de 2015].

-s/a, "Comprende la infidelidad de la mano de los expertos", [en línea], Dirección URL: <http://www.infidelidad.com.mx/>, [consulta: 25 de agosto de 2012].

-s/a, "Gigolos y acompañantes en DF", [en línea], Dirección URL: <http://mx.mileroticos.com/gigolos/distrito-federal/> [consulta: 5 de enero de 2014].

-s/a, "Historia", [en línea], Dirección URL: <http://swclub53.es.tl/historia.htm>, [consulta: 19 de septiembre de 2013].

-s/a, "History of the Kerista Community", [en línea], *Kerista Village Handbook*, febrero de 1979, Dirección URL: <http://www.kerista.com/herstory.html>, [consulta: 10 de septiembre de 2016].

-s/a, "Informe revela que en Milán hay 9 millones de clientes de prostitutas; 70% son casados", [en línea], 27 de mayo 2008, Dirección URL: <http://bettinabia.wordpress.com/2008/05/27/genera-prostitucion-en-italia-unos-mil-500-mdd-anales/>, [consulta: 25 de diciembre de 2013].

-s/a, "Love for Life? 12 Animals That Are (Mostly) Monogamous", [en línea], *Scientificamerican*, Dirección URL: <http://www.scientificamerican.com/slideshow/love-for-life-animals-mostly-monogamous/>, [consulta: 27 de agosto de 2015].

-s/a, "Nuevo Testamento", [en línea], *Biblia Católica*, Dirección URL: <http://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen>, [consulta: 6 de julio de 2014].

-s/a, "Orígenes del swinger", [en línea], Dirección URL: <http://www.deprimeranoticias.com/cultura/sociedad/145-cuando-el-deseo-va-mas-alla-de-la-moralidad>, [consulta: 19 de septiembre de 2013].

-s/a, "¿Qué buscan los hombres en las prostitutas?", [en línea], *La cuarta*, 19 de noviembre de 2000, Dirección URL: <http://www.lacuarta.cl/sitios/vas/2000/11/19/libro.html>, [consulta: 20 de diciembre de 2013].

-s/a, "Reconocen en 'unión civil' a un trío de amantes", [en línea], Argentina, *Diario Clarín*, 26 de agosto de 2012, Dirección URL: [http://www.clarin.com/mundo/Reconocen-amantes-union-poliactiva-legal\\_0\\_762523982.html](http://www.clarin.com/mundo/Reconocen-amantes-union-poliactiva-legal_0_762523982.html), [consulta: 16 de septiembre de 2012].

-s/a, "Secuencian genoma del bonobo, primo del hombre", [en línea], *EFE / El Universal*, 13 de junio del 2012, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/articulos/71400.html>, [consulta: 20 de febrero de 2015].

-s/a, "Swingers: cambiemos de pareja", [en línea], México, *El Universal*, 23 de junio de 2009, Dirección URL: <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/swingers-cambiamos-pareja>, [consulta: 16 de septiembre de 2013].

- s/a, "The History and Definitions of Swinging with his couples only", [en línea], *Liberated Christians*, 1997-2003, Dirección URL: <http://www.libchrist.com/swing/began.html>, [consulta: 19 de septiembre de 2013].
- s/a, "Un nuevo primate podría ser el último nexo común entre gibones y humanos", [en línea], *EFE*, Barcelona, 29 de octubre de 2015, Dirección URL: <http://www.efe.com/efe/america/tecnologia/un-nuevo-primate-podria-ser-el-ultimo-nexo-comun-entre-gibones-y-humanos/20000036-2750694>, [consulta: 27 de agosto de 2016].
- Sears J., "Extra-Pair Copulation by Breeding Male Mute Swan", [en línea], *British Birds*, 1992, p. 558-559, Dirección URL: [http://www.britishbirds.co.uk/wp-content/uploads/article\\_files/V85/V85\\_N10/V85\\_N10\\_P555\\_564\\_N146.pdf](http://www.britishbirds.co.uk/wp-content/uploads/article_files/V85/V85_N10/V85_N10_P555_564_N146.pdf), [consulta: 10 de junio de 2015].
- Servín Vega, Mirna, "Cuando el amor no se celebra: crímenes pasionales, segunda causa de homicidios", [en línea], *La Jornada*, 15 de febrero de 2010, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/15/capital/037n1cap>, [consulta: 20 de mayo de 2012].
- Solá, Xevi, "Prostitutas de lujo. Un trabajo de alto standing?", [en línea], 3 de julio de 2013, Dirección URL: <http://www.lacuarta.cl/sitios/vas/2000/11/19/libro.html>, [consulta: 27 de diciembre de 2013].
- Solomon, Nancy G, Brian Keane, Lana R Knoch & Paula J Hogan, "Multiple paternity in socially monogamous prairie voles (*Microtus ochrogaster*)", [en línea], *Canadian Journal of Zoology*, (Vol. 82, Num. 10), octubre de 2004, pp. 1667 -1671, Dirección URL: <http://www.nrcresearchpress.com/doi/abs/10.1139/z04-142#.V8MaIvnhDIV>, [consulta: 27 de agosto de 2016].
- Velasco, Agustín, "La pasión swinger se extiende en lo oscuro", [en línea], México, *Publímetro*, 12 de abril de 2013, Dirección URL: <http://www.publimetro.com.mx/noticias/la-pasion-swinger-se-extiende-en-lo-oscurito/mmd!vwuCZJKVHefs/>, [consulta: 17 de septiembre de 2013].