



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

IMAGO IMMERSIO

**La construcción conceptual del documental de ensayo a partir del
análisis de la teoría del cine**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES VISUALES**

PRESENTA

JORGE EDUARDO SALGADO PONCE

**DIRECTORA DE TESIS
DOCTORA LILIANA CORDERO MARINES (FAD)**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DOCTOR ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA (FAD)
DOCTORA LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)
DOCTOR CARLOS ISMAEL CASTRO RODRÍGUEZ (FCPyS)
DOCTOR JADDIEL DÍAZ FRENNE (INAH)**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. MARZO 2019



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: La teoría y la creación del documental	19
1.1 La argumentación y estructura en el documental	21
1.1.1. La retórica en el documental	26
1.1.2. La construcción de la imagen visual y sonora en el documental	33
1.2 La representación de la realidad en el documental y su uso en la clasificación del documental.....	38
1.2.1. Modos de representación del documental y su clasificación.....	47
1.3 La importancia de la premisa para la realización del documental de ensayo	54
1.3.1. El desarrollo de la premisa para la realización del documental	59
1.3.2. La búsqueda de un estilo para la representación de la premisa	69
1.4 La práctica profesional del documental, entrevista a Lucía Gajá.....	76
CAPÍTULO II: Antes del documental de ensayo	87
2.1 Lo ensayístico en otras disciplinas.....	87
2.2 El ensayo literario.....	88
2.3 Precursores del documental de ensayo en la cinematografía	98
2.3.1 Antecedentes en la teoría del documental para una categorización del documental de ensayo	99
2.3.2. El cine ensayo	103
2.4 El documental de ensayo, la opinión de los expertos	118
2.5 Lo ensayístico en las imagen visual en movimiento	123
2.6 Antecedentes de la práctica del documental de ensayo a través de tres documentales latinoamericanos.	125
2.6.1. <i>Magueyes</i>	127
2.6.2. <i>LBJ</i>	132
2.6.3. <i>La Isla de las Flores</i>	137

2.7 Primera definición del documental de ensayo	143
CAPÍTULO III: La práctica del documental de ensayo.....	149
3.1 Hacia la práctica del cine documental de ensayo: naturaleza del cine, el tiempo y el ritmo.	150
3.2 Edición del documental de ensayo	153
3.3 Realización práctica del documental de ensayo	156
3.4 Guion del documental de ensayo: <i>Imago Immersio</i>	162
CONCLUSIONES	183
Lista de Referencias	187

INTRODUCCIÓN

La presente tesis es el resultado de una investigación desarrollada en torno al documental de ensayo; se trata de un trabajo escalonado del uso y práctica del género de ensayo en las artes visuales. El problema detectado, y que dio origen a esta investigación, fue la existencia de un vacío en relación con el género o modo de representación de ensayo en el documental. El ensayo, tanto fotográfico como documental, no se ha caracterizado claramente para poder practicarlo, enseñarlo o estudiarlo. Hasta ahora, la designación de ensayo se utiliza, únicamente, como un epíteto aplicado a diversos trabajos realizados por fotógrafos y realizadores documentalistas, que tienen rasgos subjetivos, experimentales, biográficos o poéticos.

El ensayo es un género que ha atraído mi atención y sobre el cual he meditado con anterioridad. Iniciando con mi experiencia como fotógrafo y documentalista, al realizar mis estudios de Maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en el año 2012, donde mi proyecto de investigación para obtener el grado fue acerca del ensayo fotográfico. Se trataba de comprender cómo se practica y se construye el ensayo fotográfico para presentar una primera categorización sobre el género.

El interés por el género de ensayo nunca ha desaparecido en mí y resurge con el desarrollo de esta tesis. La diferencia de ésta, con el trabajo de maestría, es evidente porque esta investigación se aplica a otro género que representa muchos desafíos diferentes a los de la foto fija, en la cual, los elementos elegidos para comunicar o para narrar una vez integrados a la imagen permanecen estáticos. Muy distinto es el problema cuando se requiere comunicar y narrar a través de

imágenes que están en movimiento. En el documental, además, hay que lidiar con la polisemia: la imagen, el texto y el cine mismo.

Otra diferencia entre la tesis de maestría, sobre el ensayo fotográfico, y la que aquí se presenta, es que esta tesis está dirigida tanto a lo práctico como a lo teórico; pretende ser una ruta crítica tanto para el documentalista como para el teórico. Se considera que todo lo que se incluye en este capítulo debe ser tomado en cuenta por cualquier realizador que pretenda hacer un documental de ensayo. No porque se esté ofreciendo una receta que se debe seguir paso a paso, ni siquiera se pretende que un documental de ensayo incluya todo lo que aquí se expone, sólo se aspira a que el realizador de un documental de ensayo conozca y reflexione sobre lo aquí expuesto para que sea consciente de lo que incluya o deseche en su trabajo y, finalmente, pueda decidir si realmente quiere que su trabajo sea reconocido como un documental de ensayo o no.

Una de las razones esgrimidas para justificar por qué no se ha estudiado el género de documental de ensayo, es que no se necesita la categorización sino la práctica. La mayoría de los realizadores que he conocido, justifican que no les corresponde a ellos categorizarlo porque su interés se centra en realizar documentales y no en presentar investigaciones teóricas académicas. Otra razón para explicar el vacío antes mencionado es que el estudio formal del documental es de interés reciente para las instituciones académicas a nivel mundial.

“Aunque el cine documental existe desde principios del siglo XX, el estudio académico sobre este tipo de cine no comenzó a cobrar cierta importancia hasta las últimas décadas del siglo XX.”¹

¹ María del Rincón Yohn, “Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl

De acuerdo con Lauro Zavala Alvarado², el interés de estudiar el cine en general en México, surge en los años sesenta y su atención principal no era el cine documental ni la perspectiva teórica del cine.

“Como puede observarse, la investigación universitaria sobre el cine en México se inició durante las últimas 4 décadas del siglo XX, y se caracterizó por su naturaleza sociológica e historiográfica. Los temas centrales fueron el establecimiento de los orígenes del cine en México, la historia del cine regional y la vida de las grandes estrellas durante la llamada Época de Oro.”³

Zavala Alvarado menciona un estudio panorámico sobre el documental mexicano, coordinado por Guadalupe Ochoa publicado en 2013; pero los estudios formales o teóricos sobre el cine documental hechos por mexicanos, aparte de los de Carlos Mendoza, se basan en artículos que son parte de revistas especializadas, como los cuadernos de Estudios Cinematográficos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)⁴ de la UNAM, o compilaciones, coordinadas por la Cineteca Nacional, dedicadas al tema.⁵ En ambos casos, los trabajos que se han presentado tienen un formato de referencia a un documental específico o a un autor particular, sin ahondar en la teoría de cine.

En la historia del documental se han realizado trabajos que en su creación tienen rasgos ensayísticos. Sin embargo, no se han presentado como ensayos sino como documentales experimentales o propuestas personales; ya en el estudio formal del documental, se les ha clasificado dentro de las fronteras de los géneros o modos

² Lauro Zavala Alvarado, “Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo,” *Miguel Hernández Communicational Journal*, no. 8, Universidad Miguel Hernández (2017): pp. 51–84.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Carlos Mendoza, et al., *Documental. Cuadernos de estudios cinematográficos*, Núm. 8. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2014).

⁵ Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (Coord.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Documental* (México: Cineteca Nacional, 2014).

de representación interactivo, poético y reflexivo, propuestos por Bill Nichols⁶ en los años noventa.

En general, las bases de cualquier trabajo sobre la caracterización de documentales son los libros de Nichols, quien propuso una clasificación en los años noventa; pero esas categorías han sido poco revisitadas, profundizadas y refinadas, a pesar de las críticas que ha recibido el trabajo de Nichols. Una de las excepciones a lo dicho anteriormente es un artículo en el que se presenta la caracterización de un nuevo tipo de documental, el documental de objetivación:

“Este artículo entra en el debate sobre la representación de la realidad para describir una nueva categoría de documental: el documental de objetivación. Estos documentales adoptan el lenguaje del cine clásico, como la edición de la imagen y la narración omnisciente, para deconstruir versiones previas transmitidas por documentales de estilo realista y ofrecer argumentos positivistas para una nueva lectura de los acontecimientos. Se presentan, por tanto, como una herramienta epistemológica deudora de una racionalidad científica.”⁷

El ejemplo paradigmático de documental objetivacional, que Pol Capdevila discute en su artículo, es *El niño, la muerte y la verdad* (2009) de Esther Schapira, donde la autora revisa una noticia transmitida por medio de un documental realista, en la televisión francesa en el 2000, sobre la supuesta muerte de un niño palestino durante un ataque israelí. Schapira, por medio de su documental, demuestra que la noticia es un montaje.

Entre sus conclusiones Capdevila dice:

⁶ Bill Nichols, *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós, 1991).

⁷ Pol Capdevila, “El documental de objetivación. Realismo, estética y temporalidad,” *Communication & Society* 28, no. 4 (2015): p. 68.

“El documental de objetivación en primer lugar construye un discurso sobre la verdad de unos acontecimientos: la fidelidad, la búsqueda y la (heroica) defensa de la verdad de unos hechos es, como hemos visto en el ejemplo de Esther Schapira, una constante del documental de objetivación. La realidad, sin embargo, ya no se presenta como una verdad conocida inmediatamente –al estilo realista–, sino como una verdad de laboratorio, conocida a través de herramientas y métodos presuntamente científicos de conocimiento.”⁸

Ejemplos de intentos de caracterizar nuevos tipos de documentales, como el de objetivación, son escasos y difíciles de rastrear; este caso, sin embargo, me parece muy oportuno por tratarse de la caracterización de un documental que podría considerarse la antítesis de lo que el presente estudio quiere delinear, pues como se explicará, es muy subjetivo. El trabajo de Capdevila es un aporte importante e interesante a la teoría del documental; no obstante, el presente documento ofrece nuevas aportaciones de interés no sólo para los directamente interesados en el documental de ensayo, sino para aquellos que se planteen un análisis más profundo de algunas de las categorías reconocidas del documental, o de otras que no hayan sido contempladas por Capdevila.

De vuelta a la clasificación de Nichols, aunque al describir algunas de sus categorías se refiere al ensayo, la categoría documental de ensayo no existe como tal en su clasificación como se explicará más adelante. Las preguntas procedentes a lo largo de este trabajo han sido: ¿Para qué sirve saber qué es el documental de ensayo? ¿Por qué es necesario contar con una definición concreta sobre el género? La respuesta a la primera pregunta ha tenido un extenso recorrido a lo largo de casi cinco años y se la he planteado a los investigadores y cineastas que conozco y quienes me dieron una entrevista para este trabajo. En todas las respuestas hubo acuerdo respecto a que es necesario formalizar el término para

⁸ *Ibid.*, p. 82–83.

que, tanto los documentalistas como los teóricos, tengan la misma información y en un futuro sea posible a creadores y académicos tener claridad y certeza sobre las características del género, esto cuando lo realicen o se refieran a él en algún estudio. Otra razón expuesta a favor de definir este género es, como se había mencionado, conseguir que deje de ser un repositorio de documentales cuyas características no encajan en otros géneros del documental, como ha ocurrido hasta ahora.

El propósito de este estudio es avanzar en una primera caracterización para el documental de ensayo, la cual servirá como base para construir formalmente la teoría del documental de ensayo. Para este fin se tomarán aspectos de la teoría del ensayo literario, las teorías sobre el documental y la práctica de los realizadores de documental de ensayo.

Una hipótesis que se puede aventurar es: si el ensayo documental está en constante diálogo para ofrecer un carácter interpretativo sobre un discurso – vinculado al conocimiento científico, humanístico y estético– su caracterización se convierte en un puente entre la teoría del documental y la práctica documental, a través de la imagen sonora y visual en movimiento, con la finalidad de lograr una reflexión autoral para considerar al ensayo documental como un género que se caracterice por ser científico humanístico y estético.

Antes de continuar es preciso aclarar que, durante la investigación aquí reseñada, el objeto de estudio ha ido cambiando de denominación. Primeramente, se hacía referencia al objeto de estudio como “ensayo video gráfico”, posteriormente se habló de “documental poético reflexivo” y hacia el final de la investigación había permanecido el término “cine documental de ensayo”; sin embargo, éste cambió gracias a la entrevista realizada al investigador teórico mexicano Diego Zavala

Scherer⁹ quien sugirió darle formalmente el nombre de documental de ensayo debido a que, la escuela moderna de documental, ya lo entiende explícitamente como un medio audiovisual, sin tener que hacer uso de la palabra cine.

El método de investigación seguido ha sido transdisciplinar en el sentido de que combina planteamientos o enfoques de la historia cultural, la teoría literaria, la antropología visual, el estudio de las imágenes y de las ciencias de la comunicación, siempre dentro del paradigma de investigación cualitativa. La lógica de indagación fue:

Búsqueda de información sobre: la caracterización de documentales; el cine en general; la caracterización de ensayo en otras expresiones del arte; y la cultura.

- Obtención de opiniones y reflexiones de expertos sobre: la pertinencia de caracterizar el documental de ensayo; el ensayo en otras expresiones del arte y la cultura; posibles características a incluir para describir el documental de ensayo; la relación entre la práctica y la teoría del documental; y algunas características plausibles a considerar para diferenciar el documental de ensayo de otros tipos de documental.
- Análisis de los datos y testimonios recabados.

Para la búsqueda de información se visitaron bibliotecas públicas y la propia. Se viajó a Nueva York en busca de información bibliográfica y opiniones de expertos. Se hicieron indagaciones que llevaron a contactar a expertos en ensayo literario, expertos en teoría del cine documental y documentalistas reconocidos.

Para la obtención de datos bibliográficos se hizo una lectura y análisis de textos, siempre con el objetivo deseado para detectar o localizar ideas que conectaran con el concepto de ensayo.

⁹ Diego Zavala Scherer, entrevistado por Jorge Salgado, ITESO, Guadalajara, Jalisco, 6 de febrero de 2018.

Debido que el objeto de esta tesis es delinear un concepto aún no definido, también se consideró importante obtener testimonios de expertos investigadores del ensayo literario o del cine documental, así como de realizadores de documentales, para obtener de viva voz sus consideraciones en torno a una posible caracterización del documental de ensayo; por lo que fueron entrevistados y grabados para su posterior análisis. Las entrevistas fueron diseñadas de acuerdo con la descripción de Luis Enrique Alonso citado por Ileana Vargas¹⁰:

“La entrevista de investigación es por lo tanto una conversación entre dos personas, un entrevistador y un informante, dirigida y registrada por el entrevistador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional, continuo y con una cierta línea argumental, no fragmentada, segmentada, precodificado y cerrado por un cuestionario previo del entrevistado sobre un tema definido en el marco de la investigación.”

Para ello se diseñó un guion de entrevista estructurado pero flexible, que permitió obtener información que aportara elementos específicos en relación con una posible caracterización del ensayo, a partir de los conocimientos de los entrevistados: sobre el ensayo en la literatura, en algunos casos, y sobre lo que podría ser el documental de ensayo desde un punto de vista teórico, o desde un punto de vista práctico, de acuerdo con la experiencia y formación del entrevistado, en otros.

Los académicos consultados son investigadores o profesores que trabajan en universidades de distintas partes del mundo y que aceptaron ser entrevistados para los fines de esta tesis. Entre ellos están algunos expertos en documental como Diego Zavala Scherer, doctor en Comunicación Social, con especialidad en

¹⁰ Ileana Vargas, “La entrevista en la investigación cualitativa: Nuevas tendencias y retos,” *Revista Calidad en la Educación Superior* 3, no. 1, Universidad Nacional de Educación a Distancia (mayo 2012): pp. 119–139.

comunicación audiovisual; teórico de investigación documental, profesor e investigador en la Escuela de Educación, Humanidades y Ciencias Sociales del ITESO Universidad Jesuita de Guadalajara, en donde imparte cursos sobre realización documental y televisión para multiplataformas y Carlos Mendoza, director e investigador de cine documental, fundador (1989) y actual director del Canal 6 de julio. Es egresado del CUEC y profesor de la materia de cine documental en dicho centro de la UNAM.

También se entrevistó a especialistas en el ensayo literario como Liliana Weinberg, doctora en letras hispánicas por el Colegio de México, ensayista, crítica literaria, investigadora y editora en el campo de la literatura en su relación con la cultura, la tradición literaria, las ideas estéticas y la historia intelectual y experta en la teoría y crítica del ensayo en general. La Dra. Weinberg se ha orientado, en particular, al estudio del ensayo hispanoamericano de los siglos XIX y XX y es autora de libros dedicados al ensayo, así como de numerosos trabajos sobre la obra de algunos de sus principales representantes, temas y problemas. Libertad Garzón, filóloga española con maestría en lengua, literatura y cultura hispana y doctorado en letras; estudia el género creativo del ensayo crítico-literario y la poesía latinoamericana. Efrén Giraldo, ensayista, crítico, investigador, editor y profesor universitario colombiano y Miguel Gomes, catedrático en estudios hispánicos y literatura comparada de la Universidad de Connecticut.

Por último, se entrevistó a Lucía Gajá, cineasta y documentalista mexicana, quien estudió comunicación gráfica en la UNAM y cinematografía en el CUEC, en la especialidad de dirección; también cursó el taller de documental con Santiago Álvarez en la escuela de San Antonio de los Baños, Cuba y el Seminario con los documentalistas Alan Miller y Patricio Guzmán.

Como se ha dicho, las entrevistas aplicadas fueron abiertas, ya que había algunas preguntas guía, pero, según las respuestas de los entrevistados, el rumbo de la plática cambiaba; se aumentaban preguntas o se hacían más comentarios. Las transcripciones de estas entrevistas pueden consultarse en el anexo.

- Para el análisis de los datos recabados por medio de la lectura: las ideas y conceptos extraídos de la literatura sobre el cine, el documental, el guion de documental, el ensayo literario, el ensayo fotográfico y el cine ensayo, éstos se leían varias veces y se buscaban indicios que se refirieran al ensayo explícita o implícitamente. Se buscaron los rasgos con los que se caracterizaba el ensayo literario, el ensayo fotográfico y el cine ensayo. Se analizaron, además, las características con las que se describían modos de documental considerados cercanos al ensayo. En cada caso se obtuvieron un conjunto de descriptores del ensayo referido a la expresión artística particular. De estos tres conjuntos, se obtuvo uno en el que ya se habían eliminado los sinónimos y aparecían las características comunes a cualquier tipo de ensayo.
- En el caso de las entrevistas se analizaban las respuestas a preguntas que explícitamente solicitaban una definición o caracterización del documental de ensayo, pero también se analizaban respuestas a otras preguntas en búsqueda de los rasgos que se conectaran con el ensayo o con el documental de ensayo. Posteriormente, se reunían todos estos aspectos y se agrupaban los sinónimos o referencias a una misma idea, detectando así, características particulares y específicas que definirían un documental de ensayo.
- De estas indagaciones se obtuvo una primera caracterización del ensayo que, después, se contrastó con lo que sucede en la práctica contrastando con la ejecución de un documental de ensayo propio y con las opiniones de una documentalista para contrastar teoría y práctica.

Además de los datos bibliográficos y los discursos de los entrevistados, también se consideraron ejemplos de documentales. Con todo lo anterior, se avanzó en una exploración teórica sobre las características que debiera tener el documental de ensayo, pero también, a estos datos se les aplicó un análisis teniendo en mente la imagen en movimiento; específicamente del documental, su composición teórica y reglas técnicas para proyectar eficazmente lo teórico a través de lo práctico.

Relevancia del tema

¿Cuál es la importancia de caracterizar un modo de documental diferente a los establecidos por otros autores, particularmente Nichols? Como se ha dicho, existe un vacío en cuanto al documental de ensayo y una preocupación de que, a pesar de no estar caracterizado, esta etiqueta se aplica para referir a trabajos de muy diferente índole, pero ¿cuál es la necesidad de definir este tipo de documentales? De acuerdo con María del Rincón Yohn¹¹, Carl Plantinga consideraba que definir el documental tiene que ver con asuntos de poder y control, refiriéndose a las políticas de apoyos y financiamiento; mientras que, en su introducción al documental, Nichols asevera:

“La conciencia de los conceptos centrales de la práctica del documental, junto con una evocación de la historia del cine documental, proporciona herramientas extremadamente valiosas tanto para el cineasta como para el crítico. Un fuerte vínculo entre la producción y el estudio ha sido característico de mucho del cine documental en el pasado. Mi esperanza es que seguirá siendo un vínculo vital en el futuro y que los conceptos discutidos aquí ayudarán a preservar esa vitalidad.”¹²

¹¹ Yohn, *op. cit.*, p. 30.

¹² Bill Nichols, *Introducción al documental* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), p. xviii.

Los argumentos esgrimidos a favor de definir y tipificar el documental y de continuar la relación entre teoría y práctica de este tipo de cine, por parte de dos de los autores más reconocidos y referenciados en relación con las definiciones y tipologías del documental, permiten justificar la necesidad de caracterizar un tipo específico de documental que, además, no fue incluido como una clase por los autores anteriores: el documental de ensayo.

La importancia de contar con una serie de atributos que permitan caracterizar un documental de ensayo es constituir un aporte a la teoría del cine documental, esto es, lograr un primer acercamiento a la teorización del género que sirva de base en futuras observaciones y creaciones de este género y coadyuvar al establecimiento de criterios en concursos, apoyos, becas y financiamientos diversos para la realización de documentales de ensayo. Se trata de formalizar el trabajo del documentalista de ensayo de manera similar a como lo han hecho los trabajos teóricos sobre el documental, mismos que han sido de gran utilidad para dar formalidad a este género. La presente investigación se centra en categorizar el documental de ensayo a través de la historia y la práctica del documental y del cine ensayo, con la finalidad de encontrar la propuesta creativa y argumentativa que un autor o realizador de documental de ensayo no puede pasar por alto al momento de la elaboración del mismo.

Por lo anteriormente expuesto, **el objetivo fundamental** de la investigación, reportado en este documento, es plantear la importancia de caracterizar el documental de ensayo y avanzar hacia una primera definición del mismo, como una aportación y provocación para discutir sobre el tema e incorporar nuevas ideas a la delimitación de este modo de representación documental. Sin embargo, es preciso aclarar que no se pretende dar una definición acabada de este modo de documental, tampoco se aspira a presentar un resumen ordenado y sistematizado

de todo lo que se ha escrito sobre el ensayo y sobre el documental que pudiera estar relacionado con el documental de ensayo. Aun así, la tarea no es sencilla.

Para lograr el objetivo mencionado es preciso apoyarse en los estudios realizados por diversos autores, especialistas en el cine documental y cine ensayo, que han descifrado el uso de las convenciones sobre realización, edición y cinematográficas en la creación del documental, temas que se discuten en el primer capítulo.

En el capítulo 1 se analizan los elementos generales de la realización de un documental en lo general y está dividido en cuatro partes. Para empezar, se desarrolla el tema de la argumentación en el documental lo cual trae consigo repasar elementos de la retórica del discurso hablado, pero también del papel de la imagen y otros elementos sonoros, distintos de la palabra, en el discurso integrado en un documental.

Lo expuesto en la primera parte dirige la atención hacia el asunto de la representación en el documental y los modos de representación, por lo que éstos son los contenidos de la segunda parte del capítulo 1. Originalmente la premisa fue un elemento surgido en el cine de ficción y llevado al documental por algunos teóricos, esto se constatará en la tercera sección de este capítulo. A partir de la situación planteada, la premisa se reconocerá como una herramienta más para sostener el discurso o argumentación de un documental de ensayo; lo cual considero es una de las aportaciones originales del trabajo aquí expuesto: retomar a la premisa como un elemento clave a considerar dentro de la argumentación cuando se elabora un documental de ensayo. Este tema se profundiza en la tercera sección del capítulo primero, en el que también se aborda el estilo.

La búsqueda del estilo recae, si no como una aportación original, sí como una propuesta que introduce un énfasis que no se encuentra en otros textos sobre el

documental. Sin embargo, es preciso aclarar que en la creación de un documental de ensayo no se comienza con el estilo personal del autor, ni éste debe recaer en la argumentación, sino que, dentro de la propuesta argumentativa, al tener conciencia plena sobre la creación del guion y el modo de representación de la realidad, el estilo propio es sustancial para lograr que el documental de ensayo fluya dentro de los márgenes de una propuesta de autor, innovadora y fresca.

Para redondear las ideas presentadas en las tres primeras secciones del capítulo I, al final de la tercera sección se presentan algunos puntos que he expuesto –sumados a la propia experiencia como realizador y espectador de documentales–, que se consideran claves a tomar en cuenta por parte de un realizador que pretenda crear un documental de ensayo. Además, estos puntos se ponen a prueba a través de su contraste con las respuestas a la entrevista aplicada a una documentalista reconocida como Lucía Gajá.

Para poder llegar a generar un concepto claro, a partir del esquema metodológico elegido para desarrollar esta investigación, ha sido fundamental apoyarse en la teoría y práctica del ensayo literario y su categorización. En el segundo capítulo de esta tesis se condensan y discuten ideas sobre este género en la literatura. Una de las teóricas cuyo trabajo resulta fundamental para lograr este fin es Liliana Weinberg¹³; a partir de su estudio y de entrevistas a diversos ensayistas, se presenta y discute el ensayo literario, sus definiciones y los elementos que lo conforman, para de ahí retomar o extender aquello aplicable al caso del documental.

La segunda parte del capítulo 2 está dividida en dos secciones; en la primera se presentan y analizan referencias al ensayo en los textos sobre el documental; en la segunda sección se especifica cómo la claridad en el ensayo literario da luz a la

¹³ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo* (México: Siglo XXI, 2009).

comprensión del género de cine ensayo, a través de las ideas de diversos autores como Timothy Corrigan¹⁴, Gustavo Provitina¹⁵ y Thomas Elsaesser¹⁶, quienes logran reinterpretar dicho género que, en esta tesis, se considera uno de los antecedentes primordiales para llegar a la caracterización del documental de ensayo. El término no es nuevo, la novedad radica en determinar todo lo que lo conforma y lo que no es parte del género, pues en nuestra era el determinar un género cada vez es más complicado y más confuso.

Categorizar cada género con rigor académico es una tarea ardua; en este estudio se ha llevado mucho tiempo el estudio de un género solamente, abarcar todos los géneros sería una tarea que requeriría mucha dedicación e investigación, pues sería la única manera de conocer a fondo cada uno de ellos. El trabajo de Nichols sintetiza investigaciones anteriores y consigue un primer acercamiento a estas categorías, pero desde entonces no se ha avanzado en el proceso de caracterización de los modos de representación en el documental.

En la tercera parte del capítulo 2 se exponen y analizan las ideas de los expertos entrevistados, a quienes se les solicitó mencionar características que, a su experiencia, debería tener un documental de ensayo y en la cuarta parte se aborda lo ensayístico en la imagen.

La quinta parte del capítulo 2, como una muestra de que la creación y realización de un cierto tipo de documental (difícilmente clasificables en las categorías de Nichols) que se ha practicado desde hace décadas, se expone un análisis

¹⁴ Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, after Marker* (Nueva York: Oxford University Press, 2011).

¹⁵ Gustavo Provitina, *El cine-ensayo. La mirada que piensa* (Buenos Aires: Colección Biblioteca de la Mirada, La Marca Editora, 2014).

¹⁶ Thomas Elsaesser, "El cine ensayo: ¿Desde el Festival de Cine favorito hasta la forma de mercancía flexible?," ponencia impartida durante el evento *Conference World Cinema and the Essay Film*, Universidad de Reading, Reino Unido, del 30 de abril al 2 de mayo de 2015, borrador de ponencia facilitado por Elsaesser a Salgado en 2015.

aplicado a tres trabajos de autores latinoamericanos, fundamentales en la historia del cine documental: *Magueyes*¹⁷, *LBJ*¹⁸ y *La Isla de las Flores*¹⁹. Éstos, como se hará ver, son ejemplos contundentes de antecedentes directos del documental de ensayo, y son aún más representativos por provenir de la región latinoamericana, la cual, casi siempre es nula en los estudios sobre documental.

Para concluir, el capítulo 2 se presentará la primera definición del documental de ensayo a partir de lo expuesto hasta ese momento. Como resultado de la expansión o porosidad de las fronteras entre los géneros, se logrará clasificar al documental de ensayo dentro de lo ensayístico y no como un género que se auto-protegerá para ser único e involutivo.

En el último capítulo sobre la práctica del documental de ensayo, se pondrán en práctica las recomendaciones de lo presentado en los capítulos anteriores y se demostrará su eficacia al momento de la creación, sobre ello versa la primera sección del capítulo 3. Al hacer referencia a la práctica del documental de ensayo es preciso introducir un elemento que no se trató anteriormente: la edición, ya que es en esa etapa de la realización del documental en donde todo toma sentido y el creador plasma su sello personal. Para cerrar, se presenta el guion y su concreción en un trabajo audiovisual propio que refleja la realización y la definición del género del documental de ensayo y que ejemplifica, la transición de lo teórico a lo práctico mediante el uso de las herramientas del género.

¹⁷ *Magueyes*, dirigida por Rubén Gámez (1962).

¹⁸ *LBJ*, dirigida por Santiago Álvarez (1968).

¹⁹ *La Isla de las Flores*, dirigida por Jorge Furtado (1989).

CAPÍTULO I: La teoría y la creación del documental

Para lograr la categorización y la realización de un documental de ensayo es necesario empezar por explicar las bases teóricas y prácticas del cine documental, por lo que es preciso investigar a los teóricos y realizadores de este tema. En este capítulo se plasman nociones aplicables a cualquier tipo de documental, pero siempre con la finalidad de llegar a caracterizar el documental de ensayo.

La teoría y la práctica de cualquier género artístico son tareas complementarias que se mueven en espirales donde las definiciones toman forma y son plasmadas en nuevas obras que aportan nuevamente a la teoría. El creador del cine documental se enfrenta normalmente a la toma de decisiones sobre los elementos que se integran al trabajo documental y los que se deben suprimir para la presentación o realización final. Un apoyo para tomar estas decisiones proviene de la teoría, en donde se encuentra la descripción de cualquier tipo de documental y que sirve al realizador como referencia para tener un método de trabajo y una estructura de su relato.

Se considera además que, un teórico del cine documental no trabaja en el vacío, para escribir sobre el documental tiene que ver muchos documentales y referirse a ellos; sería muy conveniente que los teóricos estuvieran constantemente contrastando lo que ha escrito sobre diversos géneros o aspectos del documental, con lo que sucede en la práctica del documental y creemos que esto ocurre en la mayoría de los casos; no hay teoría documental sin ejemplos de documentales.

Los realizadores de un documental de ensayo requieren inicialmente, como cualquier documentalista, conocer las características que hacen que un filme pueda ser considerado un documental, y además requerirán conocer las

características que hacen de un documental, un documental de ensayo. Sin embargo, en la realidad, este tipo de documentales se ha realizado desde antes que se considerara su análisis teórico. Esto es, hasta el momento, existen algunos ejemplos de documentales de ensayo, pero aún no se definen las características que debería cumplir un trabajo de este tipo, ni existen autores que hablen específicamente sobre el tema. En esto radica gran parte de la importancia del trabajo desarrollado para esta tesis.

Como se ha dicho, este estudio pretende categorizar el documental de ensayo con la finalidad de encontrar la propuesta creativa y argumentativa que un autor o realizador de documental de ensayo no puede pasar por alto al momento de la elaboración del mismo. Para lograr los objetivos planteados se empieza por analizar las teorías de diferentes autores del cine documental, las cuales son la base para investigar y categorizar al documental de ensayo.

Entre los autores revisados se encuentran algunos de los más conocidos y estudiados en las escuelas de cine en México, entre otros, los ya mencionados: Bill Nichols, Carl Plantinga, Carlos Mendoza y Alejandro Tapia, cuyas aportaciones se consideran básicas para los fines de esta investigación, ya que en su obra se han acercado al documental de ensayo y ha sido una plataforma desde la cual se ha avanzado.

Aunque el trabajo de realizar documentales depende de factores difíciles de situar como la imaginación, la creatividad y la intuición, es preciso buscar en los textos las claves que permitan acercarse al género, en la actualidad no hay características exactas o definidas sobre el tema. Sin embargo, como realizador de documentales, y como investigador del tema, considero pertinente comprender el discurso audiovisual de un autor a partir de las decisiones que toma y de su estilo personal de realización, características plasmadas en la etapa de

preproducción y, por tanto, el momento de la creación donde quedará establecido conscientemente la modalidad del documental que se va a realizar. Estas acciones son las que caracterizan el modo de argumentar, la retórica usada por las palabras y las imágenes, así como la manera de representar la realidad.

Por lo anterior, primero se discute sobre la argumentación a través del discurso de la palabra, la imagen y las relaciones entre estos elementos. Esta discusión se presenta en dos secciones. La primera, se centra en comprender el papel de la retórica en el cine documental, con el objetivo de encontrar lo que le corresponde cuando se trata de un documental de ensayo. En la segunda sección, se analiza el papel de la imagen en la argumentación dentro del cine documental, para llevar estas ideas al documental de ensayo. En ese mismo apartado, se examina la representación de la realidad como tema central, además del papel que tiene el “modo de representación”, en la clasificación de documentales de Nichols²⁰.

Tras discutir los temas anteriores se hace patente que existe un elemento fundamental cuando se pretende definir el documental de ensayo, se trata de la premisa. Su papel preponderante en el documental de ensayo es discutido en el tercer apartado, donde se argumenta que un documental en el que no esté presente una premisa, no puede considerarse de ensayo. Este apartado se completa con una discusión acerca del estilo en el documental. En el cuarto y último apartado de este capítulo, se contrasta la práctica del documental con la teoría.

1.1 La argumentación y estructura en el documental

En este apartado se profundiza el análisis de los elementos que caracterizan un documental en general y un documental de ensayo en particular. Específicamente,

²⁰ Nichols, *Introducción al documental*, op. cit.

se discute cómo se argumenta en un documental, lo cual lleva a analizar la retórica como el elemento de identidad del documental de ensayo, tal y como se expone en una primera sección. Vale la pena aclarar que las ideas aquí expuestas son un recuento de la teoría ya conocida sobre el cine documental que parte de la *Poética* de Aristóteles y no se pretende mostrar ninguna idea novedosa más allá de las reflexiones que acompañen la exposición.

Muchos autores señalan que la parte de la planeación es la más importante para la creación, debido a los costos de producción, hacerlo mediante la escritura resulta lo mejor para lograr una precisión en lo planeado. Personalmente, desde mi licenciatura en comunicación entendí la importancia del guion en la argumentación en el cine de ficción. Como resultado de esa conciencia, presenté la tesis “El guion cinematográfico de ficción, revisión de las principales corrientes técnicas y elementos para el planteamiento en la creación del guion cinematográfico de ficción”. Ahora al estudiar el documental estoy de acuerdo con lo que Mendoza señala, en cuanto a que prescindir de un guion puede dar como resultado que se aplacen diversas decisiones, que podrían haber quedado prefiguradas en papel, antes del rodaje.

“Frecuentemente, quien no utiliza un guion, cambia sus decisiones, deja a las ocurrencias lo que podría haber sido materia de la planeación y pone en riesgo su película, debido a que la memoria puede flaquear. Además, es más fácil administrar ejecutivamente el presupuesto cuando hay planeación y no estar perdido dentro de la producción. Concebidos como trabajo indispensable de conocimiento reflexión y planeación, la investigación y el guion no son sino herramientas que hacen posible el desarrollo serio del trabajo. Prescindir de ellas, en la mayor parte de los casos,

equivale a convertir en desconocidas e incontrolables muchas situaciones que nos podrían ser familiares.”²¹

Patricio Guzmán, realizador y teórico, subraya la importancia del guion; ha dado clases sobre ello y escrito un libro conocido sobre el guion en el documental. Para él, como para Mendoza, éste resulta imprescindible en el documental tanto como el cine de ficción. Dice el realizador chileno-español:

“Sin embargo una película documental necesita sin duda la escritura de un guion – con desarrollo y desenlace– con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano. Se trata de un ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario; es como la partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de “lo general y lo particular”; es una pauta que presupone toda clase de cambios. Pero sigue siendo un guion.”²²

El guion servirá para andar por un camino donde no se presenten ramificaciones hacia otros temas, ni acciones o situaciones que hagan que el espectador pierda la atención sobre el enfoque del tema principal. Pero para el desarrollo del guion se requiere reflexionar sobre la escritura dramática.

De acuerdo con Simón Feldman²³ –uno de los primeros autores en teorizar sobre el cine documental–, para emprender un estudio sobre el guion es necesario conocer el objetivo de su texto al responder a las preguntas: ¿qué es? y ¿a quiénes va dirigido el documental? En su texto, recomienda la creación de un guion a través de la presentación del trabajo explorado, mismo que debe cumplir con cuatro etapas: punto de partida, investigación, estructura de base y guion

²¹ Carlos Mendoza, *El guion para cine documental* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), p. 41.

²² Patricio Guzmán, *El guion en el cine documental*, creado en 1997, último acceso el 10 de julio de 2018, [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental).

²³ Simón Feldman, *Guion argumental, guion documental* (Barcelona: Gedisa, 1993).

completo con el montaje y cuya estructura contenga una presentación, un desarrollo, una culminación y un desenlace; lo mismo que Aristóteles²⁴ planteó en la obra *Sobre la tragedia en el arte poética*.

Carlos Mendoza ofrece un estudio exhaustivo sobre el guion de cine documental, el más completo y formal sobre el tema. Una cualidad de este texto es que está escrito de forma que permite comprender el proceso creador de un documental de ensayo, desde su argumentación y su estructura. En él, el autor ofrece su punto de vista como teórico y al mismo tiempo como documentalista, por eso el trabajo de Mendoza es un eje de la discusión que se lleva a cabo en esta tesis. Para este autor:

“Hay un método, para realizar documentales, que deben saber aquellos que se interesan por transmitir algún conocimiento determinado o algún suceso o fin. La ruta crítica de un proyecto de estas características empieza por la elección del tema, la elaboración de una hipótesis, de una premisa acerca del tema. El siguiente paso es una investigación; posteriormente, hay que elaborar una estrategia desde una perspectiva retórica, saber a quién va dirigido, qué características debe tener, para así elaborar un guion, en la medida que el tema lo permita.”²⁵

Como se ve, los cuatro pasos de Feldman son muy cercanos a los de Mendoza, sólo que el punto de partida de Feldman es expresado manifiestamente y con más claridad por Mendoza quien lo describe como la elección del tema y la elaboración de una hipótesis o premisa acerca del tema. La tercera característica de Feldman es una estructura, lo cual en Mendoza se convierte en una estrategia desde una perspectiva retórica. Como se ve, este autor subraya dos elementos que, para quien esto escribe, son ineludibles en la

²⁴ Aristóteles, *El arte poética* (México: Espasa Calpe, 1995).

²⁵ Mendoza, *El guion para cine documental, op. cit.*, p. 100.

creación del documental de ensayo: la retórica y la premisa. Profundizar en las ideas aquí mencionadas es la función de los siguientes apartados.

Para Nichols, un realizador de documentales, debe tomar en cuenta ciertos pasos para su proyecto y debe de tomar decisiones a partir de una organización lógica que involucra imagen y sonido y que puede desglosarse en seis fases que se exponen a continuación.²⁶

1. Cuándo cortar o editar y qué yuxtaponer.
2. Cómo encuadrar o componer una toma (*close up* o *long shot*): ángulo (bajo o alto), luz (artificial o natural), color o blanco y negro, panning, hacer un *zoom in* o *zoom out* (acercamiento o alejamiento), seguir con la cámara o quedarse en el mismo emplazamiento, etcétera.
3. Registrar o no sonido sincrónico mientras se filma, y agregar o no posteriormente sonido adicional, como traducciones en voz en *off*, doblaje, música, efectos sonoros o comentario.
4. Adherirse o no a una cronología exacta o reordenar los sucesos para apoyar un punto de discusión o un tono.
5. Utilizar o no material de archivo o pietaje y fotografías de particulares, o sólo las imágenes filmadas por el documentalista en el sitio y el lugar.
6. Decidir en qué modo de representación documental basarse para organizar la película (poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo o performativo).

²⁶ Nichols, *Introducción al documental*, op. cit., p. 94.

1.1.1 La retórica en el documental

Este apartado discute el valor de la retórica para la estructura del discurso de un documental en general y de uno de ensayo en particular. Se intenta subrayar el valor del discurso retórico como una de las herramientas más poderosas para apoyar el discurso de un documental, por lo que sus aspectos relevantes tanto teóricos como prácticos deben ser establecidos.

A decir de José Luis Gómez-Martínez²⁷ “la retórica tiene manifestaciones establecidas en todo campo de comunicación que posea una forma convencionalmente reconocida”; lograr el objetivo de esta tesis debe pasar por establecer que la retórica se manifiesta en el cine documental, particularmente en el que aquí se pretende caracterizar como de ensayo. Para Tapia el cine documental es una práctica retórica.

“El cine documental es un discurso, es decir, una propuesta de estructura que se modela a partir del conocimiento implícito o explícito de las condiciones preexistentes de la opinión, y para actuar frente a ella. Así, podemos entenderlo como una práctica retórica, lo que sería válido tanto para el caso de los documentales políticos como los científicos o aquellos que parecen simplemente mostrar y ponderar la existencia de un paisaje o una geografía específica. El documental es una acción comunicativa que moldea la interacción de la imagen y la palabra dentro de su propuesta secuencial a partir de un propósito, del que depende tanto su sistema de argumentación como también su estilo.”²⁸

De acuerdo con Alejandro Cock:

“Hoy, además de los más tradicionales objetos de estudio como el discurso político y el jurídico, la retórica se ocupa de fenómenos tan diversos como la conversación,

²⁷ José Luis Gómez-Martínez, “El ensayo de la identidad iberoamericana,” creado en 2015, último acceso el 4 de noviembre de 2018, <https://www.ensayistas.org/identidad/>.

²⁸ Alejandro Tapia, “La argumentación en la pantalla: la retórica del cine documental,” *Documental a debate* 36, Revista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (2015): p. 15.

el discurso científico, la pintura, la literatura, la publicidad, el periodismo o el cine. Dentro de este último, el cine de no ficción presenta un gran potencial para ser estudiado desde esta perspectiva retórica, como uno de los discursos más dinámicos, persuasivos y controvertidos sobre la realidad contemporánea.”²⁹

En un sentido similar, Mendoza otorga gran importancia a la retórica en el documental, la cual justifica así:

“La retórica nació ligada a la oratoria (...) Su misión originaria fue dotar a los discursos verbales de eficacia, corrección, elegancia y poder persuasivo. La retórica trabaja estrecha y simultáneamente ligada a la gramática del mismo modo que se vincula al cine documental, puesto que ambos utilizan la argumentación, un recurso que suele emplearse como método de conocimiento o como arma para la controversia, generalmente dirigida a lograr la demostración, la disuasión o la persuasión; a suministrar razones que procuran convencer.”³⁰

Mendoza considera que “la naturaleza de un documental exige el uso de la retórica pragmática mucho más que la ficción. La ficción sí tiene mucho más que ver con la poética, con los planteamientos de una retórica más bien dirigida a la belleza del discurso, a manejar las emociones”³¹. Por lo anterior, el autor elige el uso del discurso retórico como un instrumento para la demostración de la verdad y su forma de transmitirla a través del guion de cine documental. Mendoza afirma que todos los documentales se basan o deben acudir a la argumentación; en ningún caso pueden prescindir de las formulaciones de la retórica como materia útil para ordenar y dotar de estrategia al discurso.

Zavala Scherer también considera que en el documental la retórica es la que debe emplearse:

²⁹ Alejandro Cock Peláez, “Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad,” (Tesis para obtener el grado de doctor en comunicación audiovisual, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012), p. 36.

³⁰ Mendoza, *El guion para cine documental, op. cit.*, pp. 68–69.

³¹ *Ibid.*

“...para crear un ambiente o una atmósfera que le permita al autor vincularse con el universo narrativo y con la visión de la actualidad que presenta (...) lo que tiene que hacer es una argumentación en términos retóricos, alejarse de la dramaturgia y de la narrativa y plantearlo más en términos de premisa de argumentación, hipótesis, objetivos y conclusiones; lo cual, requiere otro tipo de habilidades, mucho más en términos de retórica de lingüística, de pragmática y no tanto de artes escénicas.”³²

Carl Plantinga también considera que la retórica es un instrumento de creación del documental, y también un medio para la categorización de los documentales, al estudiar su intención retórica o el modo en que es usada en cada guion.

“La retórica como disciplina que habla sobre la organización del discurso persuasivo, como vemos, tiene todo que ver con el cine documental. Incluso para detectar sus diferentes tipos de género, pues las formas del mismo dependen de lo que llamamos intención retórica.”³³

Mendoza³⁴ puntualiza que la retórica clásica establece cinco fases para la elaboración de un discurso y el realizador las debe tener en perfecto entendimiento; por ello, la finalidad es analizarlas y utilizarlas para la propuesta de este proyecto y para encontrar una definición del documental de ensayo. Éstas son: *inventio* o invención, *dispositio* u ordenamiento, *elocutio* estilo u ornato; *memoria* y *actio* modo o acción.

“*Inventio* o invención o éuresis se encarga de seleccionar y reunir los argumentos a emplear, así como de las ideas que darán sustancia al discurso. Son los puntos de vista, o la estrategia del relato. También la división del tema en subtemas, la naturaleza de los testimonios a emplear, así como las motivaciones que dan sentido al discurso; es decir, lo justo y lo injusto, lo ventajoso y lo desventajoso, lo bueno y

³² Zavala Scherer, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

³³ Carl Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), p. 167.

³⁴ Mendoza, *El guion para cine documental*, *op. cit.*

lo malo, lo virtuoso o noble y lo vicioso o bajo para el criterio de una sociedad, siempre en relación con el género que se elija para la elaboración del discurso.

Dispositio, o taxis u ordenamiento, es el orden de las ideas y argumentos suministrados por la *inventio*; elige y ordena de la manera más adecuada los elementos del discurso, con criterios que deben favorecer los resultados que se buscan y la elaboración del mismo, como son: exordio (comienzo o preludio); exposición o narración; argumentación y peroración o epílogo. Para llegar a cualquier clase de ordenamiento es necesario hacer una correcta valoración de los argumentos y tener presentes los contraargumentos. *Elocutio*, o elocución o *lexis*, es el que se encarga de dar expresión lingüística de las ideas, pruebas y argumentos hallados en la *inventio* y ordenados en la *dispositio*. Es donde se encuentran los mecanismos de producción de los tropos o figuras retóricas, en general, todo lo relacionado con el estilo del discurso. Las principales cualidades del *elocutio* son: la corrección (derivada de la regularidad gramatical de las construcciones), la claridad (proveniente de la propiedad y disposición lógica de las expresiones) y la elegancia (lograda con el uso oportuno y discreto de las figuras retóricas). [...] *Actio* o hipócrisis, que se encarga de distintos aspectos de la tarea del orador, como las entonaciones que éste ha de emplear para pronunciar el discurso, los gestos más recomendables para acompañar las palabras y otras cuestiones del mismo tipo. La memoria o *mneme*, aporta la técnica para recordar tanto los elementos del discurso como el orden en que habrá de decirlos.”³⁵

Dentro de la *dispositio* se integran cuatro partes encargadas de demostrar, a saber: exordio, exposición o narración, argumentación y peroración o epílogo. Mendoza los presenta de forma clara como parte fundamental del guion de cine documental.

“El *exordio* o proemio es la parte inicial del discurso, y su primera tarea es buscar que el auditorio se torne complaciente, considerado y dócil. A través de esta fase se

³⁵ *Ibidem*.

busca romper el silencio, establecer el inicio formal del discurso –lo que implica captar y fijar la atención del público–, atenuar las hostilidades, granjear simpatías apelando a sus sentimientos y –muy importante– establecer el tema, la hipótesis y/o intención del discurso. El exordio contiene la proposición y la división (*partitio*). En la proposición, enuncia el tema de manera precisa y concisa, mientras que en la división suele enumerar y anticipar el orden en que articulará dicha enunciación. Normalmente se recomienda que el exordio sea breve, claro y sencillo. La narración, o *narratio* o acción, es la relación de los hechos o exposición del discurso, y la parte más extensa de éste. En ella se informa al público y a los jueces, del asunto que se desahoga, y se prepara al auditorio para la siguiente parte del discurso, que es la central: la argumentación.”³⁶

Para Mendoza, los elementos de la narración son el tiempo, el lugar, las acciones, los medios, la manera, y el fin que se persigue. Es decir, es en este elemento en el que se busca respuesta a las preguntas quién (*quis*), qué (*quid*), cuándo (*quando*), cómo (*quemadmodum*), dónde (*ubi*), por qué (*cur*), con qué medios (*quibus auxiliis*).

“Al igual que en el *exordio*, la narración debe tener tres atributos fundamentales: brevedad (no aburrir al auditorio, y evitar la desproporción entre discurso y tema), claridad (no intentar convencer al auditorio mientras no se le haya expuesto debidamente el tema del que se trata) y verosimilitud (es necesario que los hechos verdaderos sean, también, creíbles).”³⁷

Mendoza menciona un asunto importante sobre la narración o *narratio*, que es en donde se ordenan o disponen las acciones, a través de los dos modelos: el orden cronológico y el orden artificial.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid.*, p.141.

“La argumentación, también denominada confirmación, comprobación o prueba es la parte en la que se exhiben las pruebas que se confirman la hipótesis que anima a la exposición (confimatio o probatio), y aporta las razones con que se pretende convencer. La argumentación es la parte central del discurso, en ella debe prevalecer el dominio de la lógica que gobierna el razonamiento, persuade y convence. El epílogo es la parte en que se recapitula y se clausura el discurso. En él se repiten las ideas fundamentales ya mencionadas en el discurso; se resumen y enfatizan con el propósito de seducir tanto a los jueces como al auditorio. A esa parte del epílogo se le conoce como peroración, mediante ésta se propone conmover invocando tradicionalmente al amor, al odio, a la esperanza, a la desesperación, al rigor o a la piedad.”³⁸

Otro elemento importante de la retórica es el tropo o figura retórica, un recurso mediante el cual se altera el significado de las palabras. Un tropo da sentido distinto al que tiene habitualmente una palabra o una frase, así no desligue a éstas de su significado original.

Un proceso retórico, particularmente útil en relación con la realización de un documental (particularmente de ensayo, como se verá) es la anagnórisis; se trata de una herramienta general de la retórica, pero fundamental en el ensayo, porque es un recurso narrativo que permite revelar algo. Si se acepta que en un documental se pretende que el público se dé cuenta de algo, tenga una revelación a través o por medio del documental, la anagnórisis es un recurso útil y, por ende, el realizador debe saber conscientemente cómo lograr la anagnórisis en el espectador, como lo explica Mendoza.

“La anagnórisis es un proceso retórico, aquello que conduce a un punto de un relato histórico, o de una trama; mismo que al ponerlo en el contacto con público origina en éste, inmediatamente, un reconocimiento de su parte. El reconocimiento o

³⁸ *Ibid.*, p.143.

descubrimiento de una evidencia documental, de la identidad o la calidad de un protagonista, así como de una declaración o una confesión pueden modificar el desarrollo lógico de un relato histórico, de un modo análogo a lo que sucede en una tragedia, en la que la revelación cambia el curso de la acción dramática.”³⁹

De acuerdo con Mendoza⁴⁰ “...es muy importante definir qué quiero que suceda con el espectador cuando vea mi documental. Todas estas consideraciones y todas estas valoraciones permitirán definir una estrategia”. Esta estrategia requiere de la retórica y se plasma a través de la persuasión y la gramática, como también lo menciona Bill Nichols⁴¹.

Otras figuras retóricas que son importantes para la realización y el análisis del documental son las que se enuncian a continuación, extraídas del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin:⁴²

“**Metáfora:** Es la más conocida de las figuras retóricas, se le considera fundada en la relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan.

Sinécdoque: Figura que se basa en la relación que media entre un todo y sus partes.”⁴³

“**Metonimia:** Sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser.”⁴⁴

“**Antítesis:** Consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades objetos, afectos, situaciones) con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común.”⁴⁵

³⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰ Carlos Mendoza, entrevistado por Jorge Salgado, en las instalaciones del Canal 6 de julio, Col. Portales, Ciudad de México, el 30 de septiembre de 2015.

⁴¹ Nichols, *Introducción al documental*, *op. cit.*

⁴² Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética* (México: Porrúa, 1995).

⁴³ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 330.

“**Ironía:** Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarar una idea de modo tal que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria.”⁴⁶

“**Paradoja:** Figura que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifiestan un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda coherencia en un sentido figurado.”⁴⁷

“**Litote:** Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que afirma.”⁴⁸

En este apartado se han presentado argumentos que justifican mi posición como realizador respecto al uso de la retórica como un elemento fundamental para dar estructura y poder caracterizar las particularidades de un documental de ensayo; ya que la retórica es la pauta para un buen discurso audiovisual claro, directo y sencillo. En la búsqueda de la verdad, cuando se usa como una guía para la creación de un discurso audiovisual, la argumentación retórica tiene que ver con la planeación y el rigor de la investigación y con la mejor forma de exponerla, crearla y transmitirla.

1.1.2 La construcción de la imagen visual y sonora en el documental

Una vez aclarada la importancia de la retórica en la realización del documental, y dadas su definición y componentes, en esta sección se revisa la imagen como un elemento del documental que acompaña a la palabra en la argumentación. Al comparar distintos autores preocupados por el proceso retórico, en conjunto con la imagen, se encuentra que, varios coinciden en que la imagen y la palabra son de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 380.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 302.

suma importancia para buscar reacciones positivas o negativas en el espectador. Lo anterior depende del encuadre, las tomas o el ángulo, el discurso, los movimientos de cámara, el propósito u objetivo del proyecto, el sonido, la argumentación y, finalmente, de una buena planeación.

Tapia afirma que la imagen es una construcción que genera presencia, que muestra, mientras que la palabra, es una herramienta interpretativa; por lo que es ahí donde radica el valor de lo que se quiere plasmar en palabras, en el documental:

“El cine documental es un discurso; es decir, una propuesta de estructura que se modela a partir del conocimiento implícito o explícito de las condiciones preexistentes de la opinión, y para actuar frente a ella. (...) Es una acción comunicativa que moldea la interacción de la imagen y la palabra dentro de su propuesta secuencial a partir de un propósito, del que dependen tanto su sistema de argumentación como también su estilo.”⁴⁹

Dominique Villain⁵⁰ divide el proceso de creación de una película en tres fases:

“La primera fase es la de la preparación; la más tradicional consiste en establecer un guion, y una sinopsis y después un *découpage*, es decir, una construcción en planos y secuencias. La segunda, el rodaje, es la fase mítica: obviamente a causa de la presencia de los actores, de los actores, de las estrellas, aunque también debido al equipo de especialistas y a un despliegue técnico que, en ocasiones, resulta impresionante. La tercera fase, la del montaje, es la más prestigiosa en opinión de los teóricos y de ciertos cineastas para quienes esta operación da el ritmo de la película, su pulsación interna y, algunas veces, incluso su sentido.”⁵¹

⁴⁹ Tapia, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ Villain fue editora de cine y televisión, tras su paso por IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) y profesora de Montaje y Estética Cinematográfica en la Universidad de París VIII.

⁵¹ Dominique Villain, *El encuadre cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1997), p. 7.

Villain menciona que Sergei Eisenstein y Jean-Luc Godard son dos realizadores que analizan y cuestionan la función de encuadre en el cine y atribuyen la misma importancia a la composición de las imágenes de sus películas que al ritmo de su sucesión, puesto que de todos modos se monta lo que se ha rodado. Aun así, la autora destaca el papel del encuadre, aunque considera que éste es más importante en las películas de ficción que en el documental, ella comenta: “la ficción exagera el encuadre”⁵²

La importancia del encuadre, sin embargo, es evidente cuando se considera la relación que mantienen algunos directores con sus operadores o “cámaras”, Eisenstein trabajó siempre con el mismo operador, por ejemplo. Villain destaca aquí la relación entre el arte y la técnica.

“El cámara es el primero en ver la película, es el primer espectador de la película. Cuando se está tras la cámara hay que saber ampliar los detalles más pequeños a la dimensión de una pantalla y eso exige concentración, atención. El operador responsable del encuadre es el que primero ve la película tal como será en la pantalla. “Primer espectador”, lejos de ser un rol pasivo, implica saber tomar decisiones, decir que tal toma es buena y que hay que repetir tal otra. Esas decisiones son siempre decisiones de puesta en escena.”⁵³

Villain se refiere a la composición y a la descomposición; respecto a la primera cita a Eisenstein:

“El arte de la composición plástica consiste en llamar la atención de espectador hacia la misma dirección y el mismo orden deseados por el creador de esa composición. Esto se aplica tanto al movimiento de la mirada a lo largo de la superficie de un comienzo, en pintura, como sobre la superficie de la pantalla en el caso de la imagen cinematográfica. Con un reparto sistemático de las manchas, de

⁵² *Ibid.*, p.14.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

líneas o de movimientos se puede ejercitar el ojo para una lectura vertical o en cualquier otra dirección deseada.”⁵⁴

Respecto a la composición y la descomposición menciona:

“Los elementos que el encuadre cinematográfico compone, descompone y recompone son, por ejemplo, en pintura: la luz; el color, los distintos lugares de las distintas figuras (en el campo), su proximidad, presencia, nitidez o su alejamiento, su *flou*, el juego de los primeros planos y los segundos planos (en el plano), de los fondos (el decorado) y la superficie (la pantalla), de los puntos de fuga y de los puntos de vista, de las direcciones de la mirada, de la relación con el espectador, etc.”⁵⁵

Villain también dedica parte de su libro al encuadre sonoro, dice:

“Una ‘buena’ toma de sonido está en consonancia con el espíritu de la película, el clima que el realizador quiera crear, su gusto personal. Es una interpretación entre el micro, el acontecimiento y lo ‘expresado’ en la cinta.”⁵⁶

Otro autor que se refiere al encuadre de la imagen es Joseph V. Mascelli⁵⁷ quien afirma que:

“El secreto de una buena composición se puede explicar con una sola palabra: simplicidad. Una composición complicada o saturada, aunque obedezca las buenas reglas de composición, no será tan efectiva como una simple. La prueba de una buena composición, es cuando se retira cualquier elemento de la imagen y no se destruye su efectividad. Cualquier elemento del cuadro que no aporta nada a la narración, atrae una atención innecesaria. Estos elementos gráficos que distraen,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 115–116.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98

⁵⁷ Durante la Segunda Guerra Mundial, Joseph V. Mascelli fue contratado por la nueva Fuerza Aérea de Estados Unidos como director de fotografía de movimiento civil. Realizó proyectos de disparo de fotografía, como películas, noticiarios de capacitación, informes de proyectos y películas técnicas. Su obra más reconocida fue en 1965 con el libro: *Las cinco claves de la cinematografía*.

pueden robarle la escena al sujeto principal. Una composición simple se reconoce inmediatamente y el espectador la asimila con facilidad. El espectador no debe verse obligado a buscar el área enmarcada para descubrir el significado del plano. Esto es de suma importancia en una película, puesto que son una serie de escenas individuales. Una persona puede analizar una foto fija hasta que la comprende totalmente. La escena de una película aparece brevemente y luego desaparece. Las composiciones confusas o raras irritan al espectador y pueden hacer que pierda interés.”⁵⁸

Los creadores audiovisuales pasan mucho tiempo estudiando cuál puede ser la mejor forma de lograr un plano sencillo de una forma clara, directa, con un significado para el espectador y un estilo atractivo, para llevar a cabo un mensaje implícito en todo lo que conforma la narración filmica. Cada parte que conforma el encuadre puede afectar emocionalmente al espectador, las angulaciones de las tomas tienen una influencia en la reacción emocional. Como lo asevera Mascelli:

“El principal propósito psicológico de una película es hacer que el espectador entre en el estado de ánimo que se desea; debido a que es un enlace directo con las emociones del espectador, el ángulo psicológico de la cámara es una de las armas más poderosas de que disponen los cineastas.”⁵⁹

Con un manejo consciente y acertado de cámara puede darse vida a diversos temas, desde los más estáticos, prosaicos o comunes. El creador de documentales puede entonces estudiar con anticipación el tema y los factores dramáticos y estructurales para narrar las acciones que conformarán el documental y ser capaz de capturarlas con una participación activa de la cámara. Esto permitirá interesar al espectador mediante una variedad visual o, mediante el uso de la cámara como un testigo externo, como si se tratara de un observador

⁵⁸ Joseph V. Mascelli, *Las cinco claves de la cinematografía. Técnicas para la realización filmica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012), p. 231.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

pasivo. Pero es preciso procurar no distraer la atención del espectador para que la cámara la absorba.

Finalmente, la forma en que se planea un audiovisual vinculado con los elementos de la imagen y una buena argumentación, debe provocar una reacción en el espectador, ya sea negativa o positiva. El estudio de los autores analizados en el presente capítulo aporta elementos a considerar para la integración del mensaje audiovisual y las técnicas de grabación, en pocas palabras, para lograr la intención del documental de ensayo. En resumen, se requiere una estructura que comunique adecuadamente la imagen y la palabra para representar la realidad y buscar la reflexión en el audiovisual. Sobre la representación de la realidad versa el siguiente apartado.

1.2 La representación de la realidad en el documental y su uso en la clasificación del documental

La búsqueda de la verdad que emprende el documentalista, tiene que ver con el rigor de la investigación, así como con la sinceridad del autor; dos cualidades, sin embargo, insuficientes para alcanzar la verdad, pero suficientes para ir en pos de ella con ciertas posibilidades de éxito.

Carlos Mendoza

En este apartado se emprende el análisis de esta característica esencial del documental, la representación, y al final de este apartado, se incluye una sección cuyo contenido es una síntesis de las modalidades del documental de Nichols⁶⁰, quien se basa en la forma de representar la realidad para caracterizar los diferentes tipos de documentales. Para empezar, vale la pena aclarar que para la mayor parte de los teóricos y entrevistados, cuyas ideas se retoman en esta tesis, e incluido el autor de la misma, cine de no ficción y documental significan

⁶⁰ Nichols, *Introducción al documental*, op. cit.

exactamente lo mismo. Algunos autores, como se aclarará en su momento, consideran al documental como un subconjunto del cine de no ficción. De acuerdo con Arnau Gifreu Castells⁶¹:

“El término inglés *documentary* referido a una película fue utilizado por primera vez por el británico John Grierson, iniciador de la escuela británica. En 1926, en su crítica de la película *Moana*, de Robert Flaherty (publicada en *The New York Sun*) Grierson (1966:11) escribió: “Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia, [...] tiene valor documental”. Según se puede deducir a partir de posteriores escritos de Grierson, el término documental es una adaptación del vocablo francés *documentaire*, utilizado ya en los años veinte para referirse a las películas sobre viajes.”

Para María del Carmen Lara Rangel⁶² y John Grierson,⁶³ el documental es una realidad objetiva, debido a que queda delimitada a lo que el autor quiere representar, a pesar de los elementos creativos que implica su propuesta. Puede decirse que un documentalista pretende representar la realidad, o al menos su verdad acerca de la realidad que atestigua. Plantinga involucra tanto al público como al realizador en esta discusión.

“Cuando una película es catalogada como documental, se establece un convenio implícito entre el público y el realizador. El documentalista implícitamente afirma una representación verídica o fidedigna: el público espera que la película ofrezca representaciones verídicas. De este convenio implícito entre el documentalista y el público surgen algunos de los requisitos éticos de los documentalistas —honestidad

⁶¹ Arnau Gifreu Castells, “El documental interactivo como nuevo género audiovisual,” (Tesis para obtener el grado de Doctor en Comunicación, Universitat de Pompeu Fabra, 2013), pp. 41–42.

⁶² María del Carmen De Lara Rangel, “Educar en la expresión, en la mirada,” *Documental a debate*, no. 36 (nov–feb 2015): pp. 25–28.

⁶³ John Grierson, “Postulados del documental,” *Revista Cuadernos de Cine Documental* 1, no. 6 (2012): pp. 66–81.

y mostrar la verdad.”⁶⁴

Al buscar la definición del vocablo “representación” en diversos diccionarios encontramos una que consideramos aceptable y compatible con las ideas de los estudiosos del documental como Plantinga y Nichols, quienes se han referido a la representación de la realidad en el documental, sin definirla formalmente.

“La representación, en su sentido más básico, es el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el “doble” de una presunta “realidad” o de un “original”. En otras palabras, la representación ocurre a través de un proceso de percepción e interpretación de un referente, el objeto (en un sentido amplio) representado. (...) Atendiendo al vocablo representación, el prefijo re indicaría un volver a presentar lo que ya ha sido presentado (...) ambos sentidos, cuyas direcciones cohabitarían en la palabra representación, les es propio una relación a la esencia o la pre-esencia de las cosas, ya sea haciéndolas o dejándolas venir de nuevo al presente (allí donde representar sería más bien “re presenciar” o hacer retornar a la presencia), ya sea presentándolas nuevamente bajo la forma de un doble, de una imagen, una idea, un pensamiento o, para ser más precisos, a partir de un “representante”, algo o alguien destinado a sustituir o suplir la ausencia de otro.”⁶⁵

Respecto a la literatura el mismo diccionario establece:

“Las formas de representación han variado según tiempo y espacio. Del mismo modo, cada disciplina tiene ciertas especificaciones de lo que se considera o no una representación válida en su campo. En literatura la representación ha estado estrechamente relacionada a los géneros literarios (poesía, narrativa, drama, ensayo, crónica, ficción/no ficción) como también a las corrientes literarias que predisponen al receptor, en este caso al lector, a esperar un cierto tipo de

⁶⁴ Plantinga, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵ Mónica Szurmuk y Robert Mckee (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México: Siglo XXI, 2009), p. 249.

representación.”⁶⁶

Y en referencia al cine plantea:

“La representación cinematográfica también es el resultado de convenciones específicas de un determinado tiempo y lugar, que están evidentemente ligadas a una ideología, en el sentido de la posición que ocupa el sujeto en la trama discursiva que organiza su presente. Como en la literatura y el teatro, la representación cinematográfica también responde a ciertos géneros o escuelas en particular, por ejemplo, el melodrama, que se caracteriza por inducir la emotividad del espectador por medio del uso narrativo del primer plano.”⁶⁷

La representación en el documental está ligada a su cualidad de referirse a sucesos no ficticios, desde este punto de partida hay teóricos como Mendoza y Nichols quienes toman la representación de la realidad como un hecho ya ocurrido en el documental. Nichols asegura que los documentales tratan de gente real, que no actúa o desempeña papeles y que se basan en su experiencia o sus hábitos para ser ellos mismos frente a la cámara. Pueden o no estar muy conscientes de la presencia de la cámara; incluso, en entrevistas, o en otras interacciones, la enfrentan de manera directa. Como ejemplo donde los participantes son entrevistados abiertamente (vistos más adelante en el cuadro de modos de representación según Nichols⁶⁸), está *Ônibus 174*,⁶⁹ basada en investigación de una historia real de la matanza de ocho niños llevada a cabo por la policía en una iglesia de Río de Janeiro y el documental *The Corporation*⁷⁰ en el que se analiza, de una forma psiquiátrica, el modo en que las empresas modernas adquieren los derechos de las personas y determina la conducta y la salud mental de los

⁶⁶ *Ibid.*, p. 250.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁸ Nichols, *Introducción al documental*, *op. cit.*

⁶⁹ *Ônibus 174*, dirigida por José Padilha y Felipe Lacerda (2002).

⁷⁰ *The Corporation*, dirigida por Mark Achbar y Jennifer Abbott, guion de Joel Bakan (2003).

integrantes de los corporativos.

Siguiendo con el ideario de Mendoza, en los documentales se habla acerca de situaciones o eventos reales, respecto a hechos conocidos; no se introducen hechos nuevos o inverificables. Sin embargo, dos personas diferentes nunca verán el mismo documental como explica François Niney:

“No tenemos una cámara de video interna en la cabeza que captura la imagen en movimiento de la realidad y la envía a cierto punto de almacenamiento visual en el cerebro. Este punto de almacenamiento, ese centro ejecutivo de constante edición de lo que vemos, simplemente no existe. El cerebro es una tormenta constante de negociaciones para decidir en dónde ponemos nuestra atención. Las imágenes no entran en nuestra cabeza formadas como imágenes. El cerebro cuenta con una cierta cantidad de receptores y cada uno se dedica a capturar una variable diferente del entorno. Algunos capturan el movimiento, otros la dimensión, otros el color, la proximidad, etcétera. Por si antes no estaba claro, ahora no cabe la menor duda: dos personas nunca experimentarán el mismo fenómeno de la misma manera, o bien, dos personas nunca verán la misma película.”⁷¹

En el documental, la reproducción de la realidad es una representación del mundo en el que habitamos; es una visión particular de un hecho, una vida, de una postura sobre el mundo actual o pasado. Nichols habla sobre el sentido de representación, que se da porque, los sucesos y situaciones que se presentan en el documental, involucran a gente real y hablan acerca de algo que ocurrió. Es un suceso contado que pasa a ser historia recordada. Aunque cuando se habla de la verdad o la realidad en el documental es preciso volver a referirse a Niney, quien advierte al creador de documentales que se debe tener la capacidad de decir ‘así es como lo veo yo’ en lugar de decir ‘si mi cámara lo captó así es porque así

⁷¹ François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009), p. 20.

pasó'. 'Voz de lo que yo pienso' en lugar de una 'voz de lo que es y será'. Mediante el documental "está la posibilidad de definir aquello que es real."⁷²

Mientras que para Nichols en el documental se muestra la realidad tal como ocurrió, como se ha visto, Niney lo enfoca como una perspectiva más subjetiva: como lo vio el creador, por lo que queda la duda si lo que se proyecta en un documental se muestra intacto a la realidad. Para Niney, un filmador o creador de documentales se vuelve analizador estético y político de esa realidad que quiere proyectar en un periodo determinado, poniendo en común las ideas o dividiendo lo subjetivo y objetivo. Se muestran las vivencias de la realidad a través del tiempo y así se comparten. Por esto, dice:

"Si la realidad nos preexiste, nos determina y nos resiste, nuestra presencia y nuestras relaciones la transfiguran, la restituyen transformada a nuestros contemporáneos y herederos. Y el escándalo del cine, sus fascinantes alcances, es quizá saber hacer visible esa experiencia: nuestras maneras de (re)hacer el mundo y de compartirlo."⁷³

También Mendoza asume, sin certeza, que el creador de documentales busca la verdad dentro de su documental; pero ésta no existe por sí misma "hay que hacerla, crearla. La verdad responde al modo de transmitirla"⁷⁴. Si a la representación de la realidad hay que hacerla y crearla, habría que indagar y comprobar el mejor proceso para transmitirla, mediante la práctica de la retórica, en su mejor forma elemental; esto es la persuasión en el documental. Para Tapia, la verdad es subjetiva, por lo que subraya que nada de lo expuesto en palabras en el guion:

⁷² *Ibid.*, p. 20.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ Mendoza, *El guion para cine documental*, *op. cit.*, p.143.

“...está asociado intrínsecamente con la verdad, la verdad también se construye, es cambiante, está determinada históricamente. La palabra a veces está destinada a mostrar, así como también la imagen encarna cognitivamente —y emocionalmente— lo que es preciso diferenciar y hacer asequible y lo que no.”⁷⁵

Nichols afirma que el cineasta representa a otras personas, proyecta esa realidad o una historia que afirma lo que ellas están viviendo y tal vez transmita un conflicto o una bonita historia que es atractiva para el espectador por ser de interés común.

“La sensación de hablar acerca de un problema o conflicto, una persona o individuo, le da un aire de importancia civil a la labor. Hablar acerca de algo puede implicar el contar una historia crear un tono poético o construir una narración, implica también un deseo, orientado hacia el contenido, de transmitir información, de basarse en los hechos y hacer afirmaciones acerca del mundo en que vivimos. Comparada con “¿Qué historia voy a contar?”, la pregunta “¿De qué voy a hablar?” lleva nuestra mente a la esfera pública y al acto social de hablar a los demás sobre algún tópico de interés común.”⁷⁶

Para Nichols, el realizador del documental intenta traducir a términos audiovisuales su perspectiva sobre el involucramiento directo con el tema en el mundo real. La realización del documental es su testimonio, su respuesta ante el mundo que comparte con el espectador; es un compromiso histórico con los hechos que son conocidos por el cineasta y que son parte de la realidad misma a la que, el creador de documentales, deberá someterse en el futuro.

Una postura similar, aunque a nuestro parecer, más contundente es la de Rosenstone:

“El documental nunca es reflejo directo de la realidad, es un trabajo donde las imágenes —ya sean del pasado o del presente— conforman un discurso narrativo con

⁷⁵ Tapia, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶ Nichols, *Introducción al documental*, *op. cit.*, p.82.

un significado determinado. Es fácil demostrar que la ‘verdad’ de un documental es fruto de la recreación y no de su capacidad para reflejar la realidad.”⁷⁷

De hecho, Robert Rosenstone, al analizar el filme histórico, responde a las críticas de muchos historiadores hacia este tipo de cine con afirmaciones que cuestionan la existencia de la verdad en la disciplina de la historia misma.

El catedrático de la University of South Florida, Steven W. Schoen, afirma que en el documental la idea de que los hechos filmados han tenido lugar fuera de la cámara es una presunción de la que la “no ficción” depende; así como en la “ficción” se presupone también a la actuación. Pero, en ambos casos, lo que gana nuestra atención es la manera de operar con estos insumos, en la secuencia propiamente fílmica, es decir, en su construcción y su montaje. Por tanto, es posible:

“Argumentar que la característica distintiva del film documental, como un tipo de retórica, radica en el modo como esos filmes operan para situar sus retratos en la ‘realidad’: Los filmes documentales establecen el mundo común de la experiencia como su ‘escena’, y convierten esa escena en experiencia para crear las evidencias que respaldan las afirmaciones que quieren sostener (...) por ello podemos identificar una persistente retórica de la evidencia que es la que da posición a las situaciones que se intentan dibujar ahí como parte del ‘mundo real’.”⁷⁸

Para la directora de cine mexicana María del Carmen De Lara Rangel, el hecho de mostrar la “realidad” en un documental es algo subjetivo porque el autor, desde la idea inicial, tiene la intención de mostrar su punto de vista.

“Porque para mostrarlo hay que apropiarse del suceso y tratar de exponer el porqué, no nada más narrar el suceso a manera de reportaje; por lo cual, es muy sabido que

⁷⁷ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona: Editorial Ariel, 1997), p. 35.

⁷⁸ Steven William Schoen, “The Rhetoric of Evidence in Recent Documentary Film and Video,” (PhD dissertation, University of South Florida, 2012), p. 8.

el documental no puede mostrar toda la realidad objetiva, ya que desde el momento de incluir o descartar cierta información o testimonio, se delimita el espacio de dicha realidad. En ese contexto, realizar un documental es tener la capacidad de incluir una propuesta, de investigar y generar una hipótesis, de informar, mostrar situaciones de lo que se cuenta, conmover a los espectadores, y sobre todo ser coherente. No ser propagandístico: respetar las historias y los temas a tratar, los sucesos, y a las personas que comparten las historias y que nos despertaron la necesidad de expresarnos en este lenguaje.”⁷⁹

De Lara Rangel recurre al documentalista escocés John Grierson, quien habla del documental como el tratamiento creativo de la realidad:

“El documentalista está inevitablemente inmerso en la realidad, pero es una subjetividad que busca relacionarse de nuevo con su entorno, de una manera creativa, artística, asumiendo los riesgos, pero también los posibles logros de tal empresa. El documentalista renuncia a buscar la objetividad de la ciencia y prefiere la interacción de su propia subjetividad con el contexto real. Aunque hay creatividad en el emplazamiento de la cámara, al acentuar ciertos planos, al elegir algo en particular para ser resaltado en la pantalla o al relacionar el tema con un tratamiento coherente. Pero para conseguir esto hay que conocer las distintas maneras de acercarse al documental, lo que se ha hecho, para proponer y encontrar una forma creativa que permita representar la realidad.”⁸⁰

Por tanto, para De Lara Rangel, la objetividad no es terreno del documentalista. El documental es como una “forma de arte social”. Se construye de acuerdo con la mirada específica del autor. Por su naturaleza, en el documental no hay control de todo; como en la vida real, las relaciones son complejas y, por lo tanto, la observación de esa realidad y el tratamiento para presentarla serán desde la perspectiva del autor. La opinión por parte de De Lara coincide con las posturas

⁷⁹ De Lara Rangel, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 27–28.

de varios de los autores y documentalistas mencionados con anterioridad y es tan clara como la de Rosenstone⁸¹.

Todo lo antes dicho hace que, muy posiblemente, surjan las preguntas: ¿cómo representar la realidad en el documental?, ¿para qué y cómo darnos cuenta de que se es partícipe testimonial de que lo representado mediante imágenes es cierto? Lo narrado se traducirá en un relato cinematográfico que tiene el objetivo de provocar confianza en el espectador y lograr que se dé cuenta, conscientemente, de que lo presentado ante sus ojos es parte de la realidad; pero principalmente, se debe lograr no hacerlo dudar sobre su veracidad.

Como se ha visto, todos los autores mencionados en este apartado, con la excepción de Nichols, comparten este punto de vista. Aun así, Nichols sí considera que la realidad o verdad se ve afectada por el modo de mostrarla, de representarla y esto da lugar a tipos diferentes de documentales y es lo que tomó en cuenta en su clasificación de documentales, como se describe en la siguiente sección.

1.2.1 Modos de representación del documental y su clasificación

En esta sección se habla de la clasificación de documentales más conocidas hasta llegar a la de Nichols quien, como se ha dicho, usa como parámetro para su clasificación a los modos de representación. El cine documental pertenece a una larga tradición multifacética de discurso de no ficción, que continúa desarrollándose en ensayos, reportajes, manifiesto, blogs, etcétera, que expresan hechos o acontecimientos que fueron revelados de forma escrita o audiovisual. Erik Barnouw⁸², quien trata al documental y a la no ficción como sinónimos, utilizó

⁸¹ Rosenstone, *op. cit.*, p. 35.

⁸² Erik Barnouw (1908–2001), prestigioso historiador de teoría de cine de no ficción de origen holandés.

por primera ocasión, en su libro *El documental una historia del cine de no ficción*⁸³, algunos de estos modelos para categorizar los documentales. En su texto, comenta sobre diferentes proyectos, desarrollados en distintos momentos durante el transcurso de su vida, además de un análisis sobre las problemáticas técnicas, sociales y políticas de distintas obras. Como ejemplo, el autor analiza un documental de 1922, *Nanook of the North* (Robert Flaherty), y explica el proceso de su creación desde los viajes a la Bahía de Hudson hasta la distribución internacional que tuvo la obra. De la misma forma, menciona como ejemplos del cine de no ficción, los documentales que se produjeron a partir de las guerras – como la Guerra Civil española y la Guerra de China contra Japón–, pues eran películas con testimoniales o biografías sobre las experiencias que tuvieron los actores de estos acontecimientos históricos.

Otro autor reconocido por su trabajo acerca del documental es Michael Renov⁸⁴. Cock comenta que “Renov realizó su trabajo de clasificatorio después del de Bill Nichols con la intención de complementarlo...”⁸⁵ pero a pesar de esto, es el trabajo de Nichols el más utilizado y referenciado. El trabajo de Barnouw y Renov queda condensado en las siguientes líneas de Plantinga:

“La pragmática de películas de no ficción es el estudio de cómo las no ficciones son utilizadas para realizar varias tareas sociales. Erik Barnouw implícitamente reconoce la rica variedad de no ficciones en su historia del género en encabezados de secciones que aluden a los diversos propósitos de sus autores: explorador, reportero, defensor, poeta, promotor, observador, guerrillero, etc. Michael Renov describe cuatro funciones de las películas de no ficción como 1) registrar, revelar, o preservar, 2) persuadir o promover, 3) analizar o interrogar, y 4) expresar. Los

⁸³ Erik Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (Nueva York: Oxford University Press, 1976).

⁸⁴ Michael Renov, *The Subject of Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004).

⁸⁵ Cock, *op. cit.*, p. 116.

objetivos de las películas de no ficción se limitan únicamente por la amplitud de la comunicación humana misma.”⁸⁶

También Nichols se refiere al trabajo de Barnouw y divide los modos de representación en dos, los preexistentes al cine y las propias del cine:

“Cuando se representa al mundo desde un punto de vista particular lo hacemos con una voz que comparte cualidades con otras voces. Las convenciones de género son una manera de agrupar tales cualidades. Algunas convenciones no son específicas del cine, sino que se comparten con el ensayo, diario, cuaderno de notas, editorial, evocación, elogio, exhorto, descripción o reporte. (Éstas clases de categorías o forman constituyen los títulos de los capítulos de la historia altamente ilustrativa del documental de Erik Barnouw; *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, donde menciona al reportero, abogado, persecutor y guerrilla, entre otros.) Otras convenciones, como las que caracterizan las varias formas de documental, — los documentales expositivo y observacional, por ejemplo —son específicas del medio.”⁸⁷

Nótese que los modos que Nichols menciona, en el párrafo anterior, como preexistentes al cine, por ejemplo, ensayo, diario o cuaderno de notas, no son retomados por este autor en su clasificación de documentales definitivas, ni tampoco son descritos por Barnouw mismo, ni ningún otro teórico. A veces son mencionados como ejemplos de un modo, pero no se profundiza. Por ejemplo, al referirse a la voz en el documental, Nichols⁸⁸ comenta que hablar en primera persona acerca la forma del documental hacia el diario o el ensayo, pero, de nuevo, sólo lo menciona superficialmente. Sobre sus propias categorías Nichols explica:

⁸⁶ Plantinga, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷ Nichols, *Introducción al documental, op. cit.*, pp. 95–96.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 22–23.

“Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Las cuatro modalidades aquí tratadas empezaron como una distinción entre el tratamiento directo e indirecto en mi trabajo *Ideology and the Image*. Julianne Burton revisó y pulió esta distinción conviniéndola en una tipología de cuatro partes extremadamente útil y mucho más matizada en *Toward a History of Social Documentary in Latin America*.”⁸⁹

Julianne Burton clasifica lo que ella denomina el documental social: “documentales con un tema humano y una preocupación descriptiva o de transformación”⁹⁰, enfocándose particularmente en el caso de Latinoamérica y encuentra cuatro modos de documental social: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo, sobre los que aclara que deben verse como el énfasis o tendencia en la realización del documental, ya que en general los realizadores combinan modos. Para su caracterización toma como referentes: la voz del realizador, las imágenes y algo que enfatiza o predomina en los documentales que quedan clasificados en cada tipo. El que se acerca al documental de ensayo es el modo reflexivo caracterizado por:

“La voz del realizador como metacomentario, imágenes de reflexión y predominio de estrategias que generan una toma de conciencia del aparato cinematográfico. Enfatiza la duda epistemológica, intervención (de)formativa del aparato cinemático. Establece una postura crítica hacia todos los demás modos de práctica documental como modo en sí mismo. Cuestiona las convenciones del realismo representacional,

⁸⁹ Nichols, *La representación de la realidad, op. cit.*, p. 65.

⁹⁰ Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1990), p. 3.

así como el estado del conocimiento empírico, la experiencia vivida y los procesos de interpretación interactiva.”⁹¹

Además de las cuatro modalidades refinadas por Burton, Nichols encontraría otras dos, Cock describe esto en términos cronológicos.

“Como afirma (Nichols) en su libro *Representing Reality* (1992), sus primeras elaboraciones las realizó a partir de las distinciones narratológicas entre los estilos directo e indirecto, las cuales evolucionaron hacia cuatro modos documentales: Expositivo, observacional, participativo y reflexivo. Luego en *Blurred Boundaries* (1994) Nichols identifica el modo performativo y más tarde en *Introduction to Documentary* (2001) asume el modo poético, que en sus anteriores trabajos estaba inmerso en la forma expositiva, como un modo en sí mismo. Igualmente replantea el nombre del documental interactivo, llamándolo participativo como una forma de evitar confusiones en la nueva era digital.”⁹²

Con esto se llega a las seis categorías finales de documental propuestas por Nichols: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo y performativo descritos brevemente y con ejemplos dados por el propio autor de la siguiente manera.⁹³

Modo poético: Enfatiza las asociaciones visuales, cualidades tonales o rítmicas, pasajes descriptivos y organizaciones formales. Ejemplos: *The Bridge* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Night and Fog* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983). Este modo tiene una gran proximidad al cine experimental, personal o *avant-garde*.

⁹¹ *Ibid.*, p. 5.

⁹² Cock, *op. cit.*, p. 116. La aclaración que Cock menciona acerca de que lo que Nichols denominó inicialmente documental interactivo y que posteriormente el mismo autor lo cambió a participativo, le viene muy a modo a Cock quien precisamente caracteriza en su tesis doctoral el “nuevo documental interactivo” donde interactivo se refiere al término que se usa para lo realmente interactivo como permite la era digital.

⁹³ Nichols, *Introducción al documental*, *op. cit.*, pp. 33–34.

Modo expositivo: Enfatiza el comentario verbal y una lógica argumentativa. Ejemplos: *The Plow that Broke the Plains* (1936), *Trance and Dance in Bali* (1952), *Spanish Earth* (1937), *Les maîtres fous* (1955), *television news*. Este es el modo que la mayoría de la gente identifica como documental.

Modo observacional: Enfatiza un compromiso directo con la vida diaria de los sujetos que son observados por una cámara discreta. Ejemplos: *High School* (1968), *Salesman* (1969), *Primary* (1960), *The Netsilik Eskimo Series* (1967–68), *Soldier Girls* (1980).

Modo participativo: Enfatiza la interacción entre el realizador y el sujeto. La filmación tiene lugar por medio de entrevistas o incluso por métodos de involucramiento más directos. A menudo emparejado con material de archive para examinar asuntos históricos. Ejemplos: *Chronicle of a Summer* (1960), *Solovky Power* (1988), *Shoah* (1985), *The Sorrow and the Pity* (1970), *Kurt and Courtney* (1998).

Modo reflexivo: Llama la atención a las suposiciones y convenciones que gobiernan la hechura de documentales gubernamentales. Aumenta nuestra conciencia de la estructura de la representación cinematográfica de la realidad. Ejemplos: *The Man with a Movie Camera* (1929), *Land without Bread* (1932), *The Ax Fight* (1971), *The War Game* (1966), *Reassemblage* (1982).

Modo performativo: Enfatiza el aspecto subjetivo o expresivo del propio compromiso del realizador con el sujeto y la sensibilidad de una audiencia a dicho compromiso. Rechaza las nociones de objetividad a favor de la evocación y el afecto. Ejemplos: *Unfinished Diary* (1983), *History and Memory* (1991), *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), *Tongues Untied* (1989), y shows de TV reales, como *Cops* (un ejemplo degradado del modo). Todos los films en este

modo comparten cualidades con el cine experimental, persona, *avant-garde*, pero con un énfasis fuerte en su impacto emocional y social sobre una audiencia.

Ya se ha dicho que Nichols es quizás el teórico más mencionado en relación con la clasificación de documentales, por esta misma razón su trabajo ha sido muy criticado. Sin embargo, no ha sido corregido o mejorado y hay pocos intentos de completarlo. Plantinga hace una crítica del trabajo de Nichols, particularmente en cuanto al uso de la narrativa, porque Plantinga considera que también la no ficción recurre a la narrativa y le parece que cuando Nichols intenta distinguir ambos tipos de filme como “una contraposición entre historia y argumento” es engañosa. El punto de Plantinga es que:

“La narrativa no debe ser vista exclusivamente como ficcional sino, al contrario, debe ser contrastada con otras maneras (no narrativas) de armar y entender información (...) Argumento’ no caracteriza adecuadamente el cine de no ficción, e ‘historia’ es común tanto a la ficción como a la no ficción. Como he sostenido, no es la forma del discurso lo que distingue a la no ficción de la ficción, sino la postura tomada ante el mundo que proyecta.”⁹⁴

En este caso coincido con los argumentos de Plantinga, incluso considero que esa “postura”, que Plantinga menciona, sirve primero para distinguir cine ficción de no ficción e incluso para distinguir, dentro de este último, los diferentes tipos de documental. La postura de Plantinga parece equivalente o cercana a la idea de Mendoza antes mencionada: “la manera de transmitir” la verdad.

Otra crítica que se le puede hacer a Nichols es que existen documentales que caben en más de una de sus categorías, aunque esto puede suceder con frecuencia; una primera categorización es necesariamente muy general y un documentalista puede elegir varios modos de representación; sin embargo, en la

⁹⁴ Plantinga, *op. cit.*, p. 123.

mayoría se encuentra un modo predominante. Para nosotros estas dificultades se deben a que el trabajo de Nichols no fue tan sistemático como se requería. No obstante, se considera que este autor ha dejado un antecedente claro en el estudio del cine documental: determinó los seis modos de representación como categorías que han permanecido al paso del tiempo y de la historia del documental.

Aunque aún no se define el documental de ensayo, como se argumentará, para el presente estudio, éste se encuentra más cerca de los documentales poético, reflexivo y expositivo; precisamente, Nichols⁹⁵ sitúa el modo expositivo como el más cercano al ensayo. Pero la discusión no puede terminar aquí y la argumentación que falta depende en gran parte de un componente que, para el autor de esta tesis, y como lo ratifican las opiniones de Mendoza y Zavala, es ineludible en esta discusión: se trata de la premisa, tema central del siguiente apartado que también aborda algunos otros elementos conectados con la misma idea.

1.3 La importancia de la premisa para la realización del documental de ensayo

En la primera parte de este apartado se establecerá el papel de la premisa como elemento clave para definir el documental de ensayo. Posteriormente, se enfatizará la forma en que se desarrolla una premisa como parte fundamental para lograr una buena historia y dar paso a los demás elementos del documental de ensayo, como el guion que servirá para guiar al espectador al tema principal del documental de ensayo y ayudará a que no pierda la atención con variedad de

⁹⁵ Nichols, *La representación de la realidad*, op. cit., p. 68.

temas. Lajos Egri⁹⁶, en su obra sobre el arte de la escritura dramática publicada por primera vez en 1946, toma a la premisa como la base del argumento; la define como una proposición planteada o supuesta que lleva a una conclusión.

“Tener una premisa que conduzca a la meta que espera alcanzar la obra es indispensable; si no se tiene dicha premisa es posible modificar, elaborar, variar la idea o la situación original e incluso dejarse llevar a otra situación, pero se desconocerá el rumbo de la obra. Se avanzará a duras penas y se atormentará al cerebro para inventar más situaciones que ayuden a redondear la obra, y aun cuando éstas sean encontradas, se podría seguir sin tener una obra.”⁹⁷

Para Egri, la importancia de la premisa está en que el creador haga consciente el objetivo de su trabajo; considera que provocar interés es señalar un camino que pueda transitar cualquiera que escriba y, eventualmente, encontrarse con un enfoque preciso del drama. Comenta que una buena premisa es una sinopsis condensada de la obra y agrega:

“Lo primero que se debe tener es una premisa, la cual debe ser elaborada de modo que todos puedan comprenderla con el mismo sentido que el autor pretendía que se entendiera. Tener una premisa poco clara es tan malo como no tener ninguna. Ninguna emoción ha logrado, ni logrará nunca, construir una buena obra si no sabemos qué tipo de fuerzas ponen en movimiento dicha emoción. Veámoslo de este modo: la emoción es tan necesaria a la obra como el ladrido lo es para el perro. Entonces dentro de la búsqueda de la premisa, buscar la emoción o tener claras las emociones no es tener la premisa, si se escribe sobre las emociones, se puede destruir, construir y no llegar a ninguna parte. Puede ser que una emoción

⁹⁶ Lajos Egri (1888–1967) fue un escritor de obras de teatro y maestro de escritura dramática. Es conocido por su libro autor de *The Art of Dramatic Writing* (1946), considerado por muchos uno de los mejores trabajos de dramaturgia que se han escrito. Como maestro, también impartió cursos sobre el tema. Trabajó con otros autores reconocidos del área, hasta guionistas como Woody Allen.

⁹⁷ Lajos Egri, *El arte de la escritura dramática* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012), p. 32.

encuentre por sí misma una meta y sorprenda incluso al autor. Pero se trata de un mero accidente, el cual es demasiado incierto como para ofrecerlo al dramaturgo principiante como un método de escritura dramática.”⁹⁸

La premisa dentro del relato cinematográfico, ya sea ficcional o no ficcional, es la base del conflicto, es la fuerza motora y encausadora de las emociones que caracterizan a los personajes que representan el eje del relato. La importancia de la claridad en la premisa es la respuesta a todos los elementos técnicos para concientizar el contenido del material presentado. En este sentido, Lajos Egri aclara que al buscar la emoción es preciso eliminar el azar y el accidente.

Dentro del ámbito del cine Michael Rabiger⁹⁹ propone buscar una premisa concreta y precisa que beneficie a la película, ya que el público busca una relación de la premisa en su narración, su hipótesis, su objetivo, y un camino al cual dirigirse. Esta relación o acuerdo, se irá comprendiendo por medio de la historia narrada, o puede incluirse durante el desarrollo de la película. “El público necesita un sentido de la dirección y un destino tácito con la finalidad de abrazar la placentera perspectiva de un viaje”¹⁰⁰.

Uno de los pocos autores estudiosos del documental que da importancia a la premisa, también en el caso de los documentales, es Rabiger, pero no dice mucho más.

“La premisa que sirve de base a un material ejerce gran influencia en la mentalidad con la que la gente valora y asimila lo que le ofrecen como la ‘realidad de la vida’. Si

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Michael Rabiger (1939) ha dirigido y editado más de 35 películas. Fundó el *Documentary Center at Columbia College*, en Chicago y fue presidente del Departamento de Cine y Video. Ha sido profesor y ha impartido talleres en muchos países.

¹⁰⁰ Michael Rabiger, *Tratado de dirección de documentales*. 4a. ed. (Barcelona: Editorial Omega, 2007), pp. 457–458.

la premisa parece infundada o es insostenible, el primer elemento que se rechaza es la pretensión de autenticidad documental que tiene la película.”¹⁰¹

Mendoza propone en la realización del guion un esquema: tema-hipótesis-estructura-guion que, aunque puede no ser el mejor en todos, le parece de utilidad para la realización de un documental ya que sintetiza los pasos a seguir. Explica, cuando ya se tiene un tema, de ahí se llega a encontrar los aspectos que son verdaderamente relevantes del mismo y “a partir de definirlos, de descubrirlos, se crea una hipótesis que conforme se va elaborando y se va realizando el documental se va convirtiendo en una tesis, en una certeza.”¹⁰²

Si se revisan los párrafos anteriores se puede constatar que, al hablar de la premisa, algunos autores como Mendoza, De Lara, Zavala y Rabiger hacen también referencia a la hipótesis. De alguna manera esto lleva a pensar que la premisa está relacionada con la hipótesis y en lo que respecta a esta tesis se considera que ambos elementos deben estar presentes, en el guion de un documental de ensayo; así se convertirá en el motor de la argumentación y será la guía para que el equipo de producción y el camarógrafo logren tomas adecuadas, detalladas con anterioridad en el guion; así como el audio y todos los elementos que conforman el relato cinematográfico, mismos que estarán encausados a apoyar la demostración de la hipótesis, introducida en la argumentación dentro del guion.

Zavala Scherer¹⁰³ señala que en una premisa tiene que haber un contexto de la historia, un conflicto y actores; una vez que se tiene claro cuál es la relación de los personajes con su contexto, y si estas relaciones son conflictivas o armoniosas, se

¹⁰¹ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, trad. M. Luisa de Diego Morejón, 3a. ed. (Madrid: Instituto oficial de radio y televisión. RTVE, 2003), p. 262.

¹⁰² Mendoza, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

¹⁰³ Zavala Scherer, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

puede crear una idea de lo que al autor le llama la atención del tema, lo que se quiere explorar audiovisualmente. De acuerdo con Zavala, “La premisa es uno de los temas importantes, y estoy seguro de que ésta no se trabaja lo suficiente, ya que no se dimensiona la importancia del poder resumir en cinco líneas el proyecto cinematográfico que estás haciendo”¹⁰⁴. Para explicar su idea, Zavala compara el documental con el cine de ficción, donde define al último como un arte sintético si se compara con la literatura, la cual es más descriptiva. Para él, “...una de las cosas que tienes que poner a prueba es tu capacidad de síntesis, cuando haces una película, y eso significa no ser autocomplaciente con las imágenes, ni con los sonidos que grabas, ni con los rangos de actuación que logras de tus artistas, ni con las dimensiones...” y dice que, con el documental, pasa lo mismo. Zavala enfatiza “...la premisa es una de las cosas poco valoradas y que realmente ayuda a consolidar un proyecto cinematográfico. Si tú eres capaz de explicarle a la gente, en cinco líneas, cuál es la premisa de tu película no tengo problema. Pero si no eres capaz de elaborar una propuesta de este tipo vas a padecer a nivel narrativo, de rodaje, de búsqueda de fondos y de aliados que es una de las cosas realmente importantes y creo que se trabaja poco y mal su construcción.”¹⁰⁵

Para establecer la premisa hay un proceso personal de descubrimiento dice Zavala y trae a colación a Lajos Egri, quién afirmaba que la premisa “...hay que buscarla, hay que encarnarla”. También menciona a Roberts Mckee, quien recomienda “escribir, escribir y reescribir”. Esto plantea que la premisa no llega de golpe, no se sabe de inicio al empezar a escribir un guion, hay que escribirla muchas veces, para que exprese lo que se pretende proyectar al momento de grabar. Una premisa es un trabajo introspectivo e informado sobre tu tema y requiere de mucha investigación, para dar origen a un proyecto cinematográfico

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

que debes materializar primero de manera escrita. De lo aquí expuesto se puede concluir que la premisa es la columna vertebral del argumento, el punto a donde se dirige o lo que realmente se quiere decir.

La premisa es un concepto muy mencionado en el cine de ficción, pero poco utilizado en el documental. Aquí, ha sido mencionada por Rabiger y Mendoza en sus textos y por Zavala, a quien se le pregunta explícitamente sobre ella y quien, como puede apreciarse en su respuesta, le otorga una gran importancia como teórico del documental. Pero cuestionar explícitamente sobre la premisa no ha sido casual, surge de considerar el papel de este elemento en el documental de ensayo, idea que se basa en mucha reflexión y análisis, antes y durante la investigación que reporta esta tesis. Incluso puede decirse que esta idea se considera una aportación original, producto del trabajo presentado en este documento. Habiendo establecido la importancia de la premisa, la siguiente sección aborda cuestiones prácticas sobre el desarrollo de este elemento en la creación del documental.

1.3.1 El desarrollo de la premisa para la realización del documental

La primera parte de la premisa sugiere a un personaje –un personaje frugal–. La segunda parte, “lleva a” hablar del conflicto; y la tercera a “perderlo todo” indica el final de la obra.

Carlos Mendoza

Ya se ha argumentado que la premisa es la base para el desarrollo de un documental, si no está claro lo que se quiere proyectar, su perspectiva o la intención de su realización, la filmación caerá en errores o accidentes no esperados que perjudicarán la narración, el contenido del filme. Sin una premisa se perdería el sentido de la creación del documental, en esta sección se explica cómo se desarrolla la premisa en la realización de un documental.

Para Lajos Egri¹⁰⁶ el desarrollo de la premisa no debe ser una búsqueda incesante por encontrar y desarrollarla. La premisa parte de una convicción del autor, es el momento en que el autor toma partido y en ese momento, cuando se pone del lado del tema, la premisa se revelará, para integrarla a la creación audiovisual, y ver claramente el mejor final para llevar a cabo el relato.

La premisa es la concepción, el principio de la obra; es el origen de una semilla que se convierte en la planta: nada más, nada menos. Ésta, no debe tomarse como una verdad absoluta, tampoco debe convertir a los personajes en títeres ni a las fuerzas del conflicto en una cuestión mecánica. En una obra o historia, bien construida, es imposible denotar con precisión dónde termina la premisa y empieza la historia, o el personaje, pues la primera es parte de la segunda, e incluye todos los elementos de la obra, de principio a fin. Lajos Egri nos advierte que hay que recordar algo más: "...ninguna premisa es necesariamente una verdad universal. La pobreza no siempre conduce al crimen, pero si se elige esta premisa, así ocurrirá. El mismo principio aplica a todas las premisas."¹⁰⁷

John Truby¹⁰⁸ en su obra sobre la *Anatomía del guion* precisa que la premisa es la historia entera en una sola frase. Para él, es la combinación más sencilla de personajes y trama y suele consistir en algún acontecimiento que da comienzo a la acción, alguna idea del personaje y, así mismo, del final de la historia. Esto nos lleva a un punto importante, la premisa es también la prisión del guionista, ya que está delimitada a una idea; y aunque el cineasta pueda formular varias, debe resumir todo en un pensamiento preciso. "Tan pronto el guionista se decide por

¹⁰⁶ Egri, *op. cit.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁸ John Truby ha sido guionista, director y profesor de guionismo. Ha sido consultor en más de mil guiones de películas. Reconocido por el programa "Screenbuster" o "Storyline Pro". Entre sus últimos proyectos están: *Entre lobos* y el documental *African Cats*.

una idea concreta, se da cuenta de que hay otros miles sobre las cuales no va a escribir. Debe enfocarse en una sola idea, es decir, delimitar.”¹⁰⁹

Como se puede apreciar, se distinguen diferencias casi imperceptibles entre los dos autores que se han mencionado en esta sección. Para Lajos Egri la premisa es la semilla de la obra y es difícil distinguir premisa de personaje o historia; la premisa es la sinopsis condensada de la obra. Esto es parecido a lo que comenta Truby, cuando dice que la premisa incluye el personaje, el conflicto y la conclusión de la obra; pero para Truby, la fase de la escritura de la premisa es donde se explora la estrategia del guion y su desarrollo, donde se pone a prueba lo que funciona dentro de un todo y lo que no está dentro de lo orgánico de la obra audiovisual. Truby hace reflexionar a los guionistas acerca de los problemas y las promesas inherentes a su idea, por lo que deben urdir en una estrategia general para decidir cómo van a contar su historia.

“Su propio diseño general de la historia, formulada en una sola frase, es el principio fundador de la historia que se piensa contar. El principio fundador ayuda a los guionistas a conferir a la premisa a una estructura más profunda. El principio fundador es el que organiza la historia en una sola pieza. Es la lógica interna de la historia, es lo que hace que las partes de la historia se unan orgánicamente de manera que la historia cobre más volumen y tamaño que la suma de sus partes. Esto es lo que hace que la historia sea original.”¹¹⁰

Truby pone en la mesa un nuevo elemento, el principio fundador. Para el creador del relato, muchas veces no es fácil ver el principio fundador y, en realidad, la mayoría de historias no lo tienen. Es difícil verlo, pues éste es abstracto e incluye el proceso completo de una historia; muchas veces el creador no sabe qué se

¹⁰⁹ John Truby, *Anatomía del guion* (Madrid: Alba, 2014), p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

realizará durante toda la obra, sólo tiene en la mente la premisa, con la idea de algunos detalles a realizar. Son historias muy comunes, contadas de manera genérica.

“Ésta es la diferencia entre una premisa, que evidentemente todas las historias tienen, y el principio fundador, que sólo lo posee una buena historia. La premisa es concreta, es lo que en realidad ocurre. El principio fundador es abstracto; es el proceso profundo que se desarrolla y avanza en la historia, contada de una manera original. Tratamos de profundizar, de ir a la raíz del tema porque eso nos interesa. Es a través de la definición del tema como vamos llegando a los aspectos que son verdaderamente relevantes y a partir de definirlos, de descubrirlos, es que se elabora ya una hipótesis, que conforme se va realizando el documental se va convirtiendo en una tesis, en una certeza.”¹¹¹

La fórmula propuesta por Truby es simple: “Principio fundador = proceso de la historia + ejecución original.”¹¹² Lo más importante es que el principio fundador es la “idea sintetizadora”; lo que Ronald Crane¹¹³ denomina la “causa forjadora” de la historia; es aquello que, a nivel interno, hace que la historia sea un todo entero y lo que hace que la historia sea diferente a todas las demás.

Para encontrar ese principio fundador o principios fundadores, el guionista induce al público extrayéndolo de la sencilla premisa que consta de una frase. Es decir, de la premisa se detallan los principios fundadores o pasos a seguir en la historia del documental de ensayo. Cada uno de esos principios proporciona diferentes posibilidades de decir una cosa, y cada uno de ellos trae consigo unos problemas inherentes que se deben resolver. También hay que conocer el método en el que

¹¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ Ronald S. Crane, *The Language of Criticism and the Structure of Poetry* (Boston: University of Toronto Press, 1953).

se basa para representar la realidad y lo que da la forma de integrar la premisa en el relato.

Dentro del principio fundador, derivado de la premisa, existe el truco para encontrar el único camino de causa y efecto; la idea es preguntarse: ¿Cuál es la acción básica del protagonista? El protagonista emprenderá diversas acciones en el transcurso de la historia, pero tiene que existir una acción que sea la más importante, que unifique todo el resto de acciones emprendidas por el personaje. Esta acción representa el camino de causa–efecto. Cuando una historia es buena y orgánica es porque tiene un solo camino de causa y efecto: A lleva a B, que lleva a C, y así hasta la Z.

El tema central de la premisa, y por lo mismo de la historia, se basa en una decisión moral a partir de una acción que sucede a partir de acontecimientos u otra acción realizada por otro sujeto, organización social, autoridad o entidad gubernamental. La premisa es la postura del creador ante una acción realizada por otros. Para entender esta forma de creación, Truby señala que después de la creación de la premisa y del principio fundador, es importante poner atención en el cambio de carácter que experimenta el protagonista. Para explicarlo mejor, con cada proceso de la historia debe haber cambios emocionales que provoquen una reacción en el espectador y se sienta satisfecho, independientemente de la forma que adquiera la historia, incluso si el cambio de carácter del protagonista es negativo. El cambio de carácter es lo que el protagonista experimentará a través de su lucha. A un nivel muy elemental, ese cambio podría representarse con una ecuación dividida en tres partes: $D \times A = C$. La D representa la debilidad, tanto psicológica como moral; la A representa la lucha para llevar a cabo la acción básica en medio de la historia; y la C representa la persona ya cambiada.

Es decir, que según Truby, en la gran mayoría de las historias o documentales, un personaje con un punto débil lucha por llevar a cabo un objetivo, y como resultado, cambia (positiva o negativamente). La lógica simple de una historia funciona así: ¿de qué manera el acto de luchar para realizar la acción básica (A) conduce al personaje a cambiar de D a C? Fijémonos en que A, la acción básica, es el fulcro. Un personaje con un punto débil determinado, cuando una lucha le agota hasta la extenuación, se ve forzado y atemperado a realizar un cambio esencial en su carácter.

La acción básica debería ser la única acción y la más preferible, que fuerza al personaje a manejar su punto débil y a cambiar. La clave para hacerlo es empezar la acción básica y después centrarse en los opuestos de esa acción en particular. Esto nos dirá quién es el protagonista al comienzo de nuestra historia (su punto débil) y quién es al final (cómo ha cambiado). Truby¹¹⁴, quien aporta una metodología, o fórmula específica con el principio fundador, para escribir el guion cinematográfico recomienda seguir los siguientes pasos:

1. Escribir la frase de la premisa (estar abierto a modificar esta premisa cuando se descubra el cambio en el personaje).
2. Determinar la acción básica del protagonista en el transcurso de la historia.
3. Definir los opuestos de A (acción básica) tanto para D (el punto débil del protagonista, psicológico y moral) como para C (la persona cambiada).

Buscar los opuestos de la acción básica es un paso crucial, porque es la única manera de que se produzca el cambio. Si las debilidades del protagonista son similares a la acción básica que emprenderá en el transcurso de la historia, éstas se harán sencillamente más profundas y él seguirá siendo él mismo. Una vez que se haya hecho el trabajo anterior para llegar a conformar una premisa, el creador

¹¹⁴ Truby, *op. cit.*, p. 48.

debe preguntarse si el hilo narrativo es original para interesar a un auditorio amplio o sólo interesa a él mismo, o incluso, para saber si el interés no es sólo una postura momentánea. Como se ha repetido, en esta tesis se considera que la premisa no existe sólo en el cine de ficción, sino que es esencial en el trabajo del documentalista y la idea no parece descabellada cuando se compara con las ideas de algunos expertos en el documental.

Nichols habla de forma implícita de la premisa en un documental, cuando señala que el realizador de cine documental al escribir, hace una mezcla de trozos de razonamiento real con fragmentos velados de razonamiento aparente, incompleto o engañoso. Esto dice, caracteriza a la interpelación retórica, pero puede confundir con razonamientos impecables o confusos, que engañen o estén incompletos o que permitan al espectador interpretar otras posibles soluciones, dependiendo de otros elementos que no son parte de la razón.

“Tal vez esto podría verse como una falta ética desde el punto de vista de la lógica pura, pero puede verse también como la consecuencia necesaria de asumir problemas para los cuales no hay una única interpretación o una única solución. En este caso, las decisiones girarán alrededor de valores o creencias, supuestos y tradiciones, más que del solo peso de la razón. El razonamiento puede ser impecable, pero la premisa inicial puede estar profundamente errada; éste es, de hecho, un problema común, y el reto para el espectador consiste en determinar cuál es la premisa subyacente.”¹¹⁵

Para Mendoza¹¹⁶, no hay ninguna estrategia específica a utilizar para representar la premisa en la hipótesis del documental que se va a realizar pues más bien se busca un objetivo. Para definir una estrategia, es necesario valorar o considerar el

¹¹⁵ Nichols, *La representación de la realidad*, op. cit.

¹¹⁶ Mendoza, entrevistado por Jorge Salgado, op. cit.

punto de vista y los aspectos que le interesan al creador, además de conocer la respuesta del espectador, si aprende, se conmueve o crea conciencia. Esto Mendoza lo contrasta con lo que sucede en una vertiente de documentales llamada “vanguardia de la no ficción”, en donde se ubican películas a las que no les importa el contexto y la información; donde a veces no se encuentra congruencia entre escenas, no hay una idea central, ni una premisa que le dé sentido a la obra.¹¹⁷

Por otro lado, de acuerdo con Zavala¹¹⁸, para tener una premisa hay que hacer un gran trabajo introspectivo, hacer mucha investigación y sentarse a escribir. Para él, la manera de aproximarse al núcleo del conflicto que plantea es referirse a la premisa, “...hablar de esa aproximación que forzosamente tiene que ser desde un personaje. Esa sería la perspectiva performativa desde las categorías de Nichols y, en esa perspectiva, el personaje es el mismo realizador, es el propio yo del cineasta el que mueve toda la historia”. Y agrega “...creo que la premisa es la manera de resumir una búsqueda personal, sea de una historia propia subjetiva, o que sólo me importa a mí, o una que tenga una relevancia social, comunitaria, o nacional; o sea no importa el nivel de importancia del tema que estás tocando”.

Para describir aún mejor su idea, Zavala dice que en una premisa tiene que haber un contexto de la historia, pero también un conflicto y personajes. Una vez que tienes claro cuál es la relación de los personajes o de las personas con su contexto y, si estas relaciones son conflictivas o armoniosas, puedes crear una idea de qué te llama la atención cuando te acercaste al tema y por lo tanto qué es lo que quieres explorar audiovisualmente.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ Zavala Scherer, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

Zavala reflexiona “...todo realizador consciente o inconscientemente tiene un decálogo de las cosas que quiere y está dispuesto a hacer y de las que no está dispuesto a hacer, por ejemplo: ¿Estaría dispuesto a grabar porno o no? ¿Estaría dispuesto a grabar partidos políticos o no? Tiene que ver con el planteamiento personal, cuál es tu función social y a partir de eso decides”. Para responder estas preguntas el realizador debe conocer su objetivo primordial para la grabación de su documental, así como sus limitantes. Si no conoce la intención del mismo, no puede crear una premisa y, por consiguiente, tendrá errores perceptibles identificados por el espectador. Expone que algunos cineastas que realizaban publicidad, terminan haciendo documentales sobre ecología y temas relacionados. Esto ayuda a determinar un planteamiento o premisa distinta a las que se han realizado antes en otros proyectos de un autor, ya que ayuda a tener variedad de opciones para elaborar un documental de ensayo.

En su cátedra, Zavala¹¹⁹ se refiere al “concepto rector”; un término que él utiliza constantemente, que ha acuñado, pero del que no cree ser único autor; cercano al principio fundador de Truby. Zavala aclara que no es lo mismo que la premisa, pues ésta establece ciertas reglas de la película, mientras que el concepto rector es el aproximamiento de uno mismo al tema. Es decir, la premisa es una síntesis con ciertas reglas o un proceso, mientras el concepto rector es casi la idea central, una frase concreta, casi un título o el balazo de una nota periodística. Para no confundir con el principio fundador, éste retoma el proceso de la historia con su ejecución original. El concepto rector no contiene ningún proceso ni ejecución original, es más una idea breve, como su nombre lo dice: un concepto que administra o rige lo demás.

¹¹⁹ *Ibidem.*

Prácticamente, ofrece una manera de encontrar este concepto rector, cuando dice: “...a mí me suele ayudar pensarlo como una emoción o como una sensación o como un concepto. Por ejemplo, si yo voy a hacer un documental sobre la relación de un abuelo con su nieto, me pregunto: ¿Cómo quiero que sea esa relación? ¿Paradójica? ¿Conflictiva? ¿Se trata de un homenaje? ¿Es una relación que el chico enseña al grande o en la que el grande enseña al chico? Es decir, este corazón emocional o simbólico que muchas veces llaman el subtexto que es el motor de la historia.”

Zavala continúa explicando: “El concepto rector es el faro que construyes. A pesar de mucha lectura, no he encontrado a nadie que lo defina con toda claridad. Busqué una definición para efectos pedagógicos, pues he tratado de explicarlo a mis alumnos. Se encuentra en algunos textos de manera distante y la mencionan como parte de la premisa o esta idea que le llama ‘subtexto’ en ficción. No lo he encontrado porque creo que poco de lo que se construye tiene que ver con la realización documental.”¹²⁰

Al preguntarle al especialista en teoría cinematográfica sobre la importancia de tener una premisa al realizar un documental, respondió que la premisa es de gran importancia para reducir el proyecto cinematográfico en cinco líneas. Sobre el cine de ficción detalló: “es un arte sintético frente a la literatura que es un arte mucho más descriptivo (...) No hay que perder perspectiva, hay que ser realmente crítico con respecto a qué esperas de la película como obra, en el documental es lo mismo”.¹²¹ De este comentario se infiere la necesidad de tener una premisa en un documental o película, pues el realizador no siempre se toma el tiempo para sintetizar un trabajo, especialmente el género de ficción. Así, una buena premisa tendrá el resultado deseado, cuando la finalidad sea que el espectador aprenda,

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

reaccione, se informe, se eduque o adquiriera mayor conciencia. Finalmente, el documental de ensayo empieza con el pie derecho para buscar su éxito.

Entonces, si la premisa es la base para el desarrollo de un documental de ensayo, se deberán retomar varios elementos necesarios para su comprensión y para cualquier obra del género. Tomando los elementos que mencionaron los autores revisados y los entrevistados podemos hacer un resumen que contenga las ideas que se han discutido. La premisa es la historia narrada en una frase, incluyendo personajes, trama y acontecimientos; incluye el contexto de la historia, el conflicto principal y los actores, sin que falte una buena argumentación, una hipótesis, sus objetivos y conclusiones así mismo. Puede ser un principio fundador que narra brevemente el proceso de la historia, su idea original y su creatividad, incluyendo el cambio de carácter del protagonista. También implica un concepto rector que se acerca más al tema de la historia.

1.3.2. La búsqueda de un estilo para la representación de la premisa

El estilo es la manera de escribir o de hablar de un escritor, es un sello de su personalidad. El estilo se constituye por medio de los rasgos o características particulares del autor, de su lenguaje, sus influencias, su entorno, su época y conocimientos. Ernesto Sábato decía que el “estilo” es una característica propia de la expresión artística, el cual irradia la particular visión de mundo y la personalidad del artista.

“Los retóricos consideraban el estilo como ornamento, como un lenguaje festival. Cuando en verdad es la única forma en que un artista puede decir lo que tiene que decir.”¹²²

¹²² Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* (Barcelona: Seix Barral, 1979).

Muchos realizadores no conocen su estilo, no saben si lo tienen o creen tenerlo, pero no saben cuál es. Lo que es claro es que un realizador, tras varios trabajos develará un estilo y sus espectadores deberán notarlo. Pero no está de más conocer el estilo propio o incluso elegir un estilo. Una manera de encontrar el estilo es buscarlo en la propia obra a partir de las definiciones y opiniones que existen alrededor de este tema. En esta sección, se analizan las opiniones sobre el estilo de varios autores, entre los clásicos se encuentran Niney¹²³, y Plantinga¹²⁴. Sus ideas se enriquecerán con las de pensadores contemporáneos y mexicanos como Tapia¹²⁵, y otros ya mencionados en esta tesis, como Carlos Mendoza y Diego Zavala.

Existen varios adjetivos que permiten analizar o describir los tipos de estilo en cualquier expresión artística, por ejemplo: sencillo, grave, sublime, claro, confuso, irónico, directo, retórico, complejo, grotesco, mordaz, sarcástico, solemne, festivo, elegante, sobrio, pomposo, preciso, impreciso, recargado, natural, fluido, prosaico, abrumador, entre otros.

Para Niney el estilo tiene la facilidad de “hacer hablar lo mejor posible a las formas, lleva más allá sus relaciones y les desarrolla nuevas para figurarnos mejor en nuestro medio, para ayudarnos a evolucionar en él y a transformarlo”.¹²⁶ En lo que concierne a la realización de un documental, Tapia señala que desde el momento de la “invención”, de la idea base, el autor tiene identificado un propósito. En el proceso de concepción del guion, la filmación y la edición del documental, deja ver su estilo, el cual resulta propicio para conseguir el objetivo persuasivo en el público. Aunque lo interesante, para él, es observar al

¹²³ Niney, *op. cit.*

¹²⁴ Plantinga, *op. cit.*

¹²⁵ Tapia, *op. cit.*

¹²⁶ Niney, *op. cit.*, p. 484.

documental como una retórica, entendiendo que la retórica describe más que el “estilo” y más que los actos intencionales del poder en el discurso.

“La retórica opera más sutilmente en las presuposiciones culturales y las elecciones emotivas que son constituidas a través del trabajo de los símbolos (...) De acuerdo con estos principios, el documental sería una práctica evidentemente retórica, ya que es construcción deliberada que pretende alcanzar ese valor simbólico dentro de una escena o situación dada, y su valor como discurso se encuentra cuando la forma de su construcción alcanza el nivel adecuado para posicionar en la experiencia de la recepción fílmica los contenidos que devienen relevantes.”¹²⁷

Plantinga también propone una tipología del documental; aunque toma en cuenta y reconoce el valor de los aportes en este sentido de Barnouw, Renov y Nichols, el autor considera otro tipo de parámetros para su clasificación.

“Plantinga recurre así a las diferentes herramientas que le ofrecen los modelos de algunos de sus predecesores desde la teoría retórica, poética, narratológica, cognitivista, cinematográfica y documental. Propone unificar dichos modelos en una tipología basada en la combinación de la voz, el orden y el estilo, cada uno de los cuales, a su vez, puede ser formal, abierto o poético. El objetivo de dicha tipología, insiste Plantinga, no es caracterizar o categorizar sino dirigir la atención hacia algunas de las funciones más importantes de los documentales y sus significados textuales.”¹²⁸

Por voz, Plantinga se refiere a la perspectiva, o punto de vista del realizador frente a lo que proyecta. Afirma que lo que entiende por voz se acerca a lo que Nichols entendía usando el mismo término. No obstante, cuando Nichols sustituye voz, por argumento, Plantinga posiciona una crítica al respecto. En cuanto al estilo en la tipología de Plantinga se tiene que:

¹²⁷ Tapia, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁸ Cock, *op. cit.*, p. 82.

“Al igual que en el caso de la voz y la estructura, Plantinga presenta como tercera gran categoría el estilo y la técnica, dos conceptos que considera totalmente interrelacionados pues afirma que el estilo consiste en los patrones de uso de las técnicas cinematográficas (...) Al igual que en las categorías de *Voz y Estructura*, Plantinga divide al *Estilo y a la Técnica* en tres unidades transversales: formal, abierta y poética.”¹²⁹

A decir de Cock, Plantinga apunta que los temas técnicos como el audio, el uso de la imagen, las tomas, etc., tienen mucho que ver con el manejo de las imágenes tal y como Plantinga mismo lo plantea:

“Tanto para el estilo formal como abierto, muchos temas técnicos tienen que ver con el uso de imágenes para revelar información sobre el evento profílmico. Una diferencia vital entre el uso formal y abierto de la fotografía tiene que ver con la representación física o nominal de una entidad visible. Las películas formales muchas veces hacen argumentos explícitos y controlan estrictamente un discurso local, de tal forma que cada imagen cabe en un esquema retórico claro. Cuando las imágenes son utilizadas como representaciones nominales, postulan una clase de entidades, y están hechas para funcionar como una liga en una cadena retórica controlada de significado.”¹³⁰

En este sentido, Plantinga asevera que un documental de observación, es un estilo abierto pues no lleva un método específico, sólo la grabación o captura en vivo, en el momento. Por eso, el estilo, va de acuerdo a lo que se va proyectando, comenta:

“La película observacional manifiesta un tipo de estilo abierto: una estilística de la observación. Las películas observacionales típicamente evitan la organización en un intento por capturar aspectos y sonidos. Como el estilo formal, el estilo y el cine observacional se esfuerza por tener una claridad denotativa; sin embargo, evita

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Plantinga, *op. cit.*, p. 204.

técnicas estilísticas que pueden ser consideradas una intrusión discursiva injustificada: música, narración con voz en off, cámara lenta, etc. La voz abierta no necesariamente requiere del minimalismo estilístico del cine directo. La expresividad y alarde de estilo no necesariamente implican una función discursiva explicativa, pero al igual que en la película de arte, pueden servir para ostentar la subjetividad del cineasta. Sin embargo, podemos hacer ciertas generalizaciones sobre el estilo abierto. Aunque el estilo en la película abierta puede sugerir una actitud (...) el estilo abierto no se utiliza para proporcionar explicaciones, o para afirmar proposiciones de alto nivel sobre el mundo proyectado. Además, si tomamos la película observamos como la película abierta prototípica, podemos agregar que el estilo abierto tiende hacia una estilística de la observación.”¹³¹

Mendoza afirma:

“El estilo va apareciendo de alguna manera ligado a los recursos que eligen en esa estrategia. El estilo no puede estar dissociado de factores como la elección del tema que nos interesa, qué aspectos nos interesan y cuáles aspectos no. A partir de eso, las cuestiones estilísticas van apareciendo, van aflorando, aunque siempre estará presente el factor subjetivo de quien lo hace. Alguno de los autores que han escrito sobre estilo decía que ‘el hombre es el estilo’, el hombre o la mujer que hace el documental, algo deja de su propio ser, de su impronta, en la manera de hacer las cosas (...) Entender la importancia de que todo planteamiento documental pasa por una búsqueda creativa e imaginativa, sin menoscabo de los quehaceres que el objetivo del film impone. Así, al guionista no le debe estar vedado tratar de abordar con la mayor originalidad el tema que tiene entre manos, que corra riesgos y que no contenga las expresiones que definen su estilo y abran efectivamente la puerta a su creatividad.”¹³²

¹³¹ *Ibid.*, pp.197–198.

¹³² Mendoza, *El guion para cine documental*, op. cit., p.111.

Zavala¹³³ considera que el estilo entra en la construcción del mundo narrativo, o en la adecuación audiovisual, de la realidad que se está grabando.

“En términos retóricos estaría en la parte del *dispositivo*, que es el cómo acomodas o te aproximas a la realidad a partir de las limitaciones y determinaciones tecnológicas, esto es, tu cámara y tu micrófono. No es lo mismo acercarte con la cámara a ras de piso que una toma cenital, o si usas luz o no. El cómo te aproximas es parte del estilo, de cómo estableces tu relación como persona o como cuerpo con el otro cuerpo que vas a grabar, y luego, cómo tratas de dignificar o no esas relaciones que estableciste en el rodaje en el momento de la edición de la película. Si tratas de privilegiar los tiempos muertos, los planos largos o si más bien estás haciendo una yuxtaposición de ideas y eso tiene que ver con cómo estás estructurando tu discurso en términos retóricos. Si lo haces más encaminado a términos emocionales, tienes que ver cómo vas a crear los picos dramáticos para ir expresando las ideas o sensaciones que te interesan. Si va encaminado hacia lo histórico, se tiene que establecer un nivel macro histórico del contexto general del país o de la sociedad que estás analizando hasta bajar a los ejemplos que necesitas de general a particular”.¹³⁴

Zavala agrega: “El estilo está presente en una cosa que es ineludible que es ¿por qué escoges grabar un tema? ¿cómo te aproximas a ese tema? y finalmente ¿cómo terminas el producto?, esto es, ¿cuál es tu manera de hablarle al público y expresar lo que quieres de ese tema? Pensaría que es una cosa transversal y consistente que de repente tiene variaciones, puedes grabar algo cine directo, luego darte cuenta que el dispositivo no era el mejor, y entonces variar y regrabar (...) Algo que tiene que ver con cómo te enfocas primero como realizador, cómo decides aproximarte y cómo terminas la película”¹³⁵. También menciona que el

¹³³ Zavala Scherer, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

estilo tiene que ver con la postura del realizador, incluso si éste es pasivo y con el decálogo que, consciente o inconscientemente, tiene un realizador. Con lo que está, y con lo que no está, dispuesto a hacer y con cómo se ubica a sí mismo en el mundo.

Para finalizar se sintetizan algunas de las ideas más importantes vertidas en este apartado. Para la realización práctica de un documental de ensayo se requieren los siguientes elementos, lo mismo que en cualquier documental, pero quizás con mayor urgencia, ya que en tiempo breve se debe decidir sobre una premisa y el estilo, así como el uso la retórica y se requiere enfocar los objetivos relevantes para la ejecución del proyecto.

- Un tema, precisar el objetivo y con qué recursos se consigue.
- Saber qué se quiere que suceda con el espectador cuando vea el documental.
- Mucha investigación y buena escritura.
- Establecer el sello personal del realizador a través del estilo

Particularmente, la realización de un documental de ensayo, requiere elementos no necesarios a cualquier documental, como:

- Una premisa como una aproximación al tema, por medio de un personaje, o como unas reglas de aproximación.
- Un concepto rector como una síntesis de la búsqueda personal del realizador y el cómo se aproxima al tema. Puede ser un sentimiento o una emoción. Un corazón emocional o simbólico.
- Detonadores de emociones o vehículos para adquirir un determinado conocimiento, una especie de revelación.

1.4 La práctica profesional del documental, entrevista a Lucía Gajá

La práctica del documental difiere de lo planteado por diversos teóricos debido a la planeación metódica que requiere la realización de cualquier obra cinematográfica. Al iniciar esta tesis una de las intenciones era entrevistar a varios realizadores de documental activos, pero esto no fue posible. Gracias a la entrevista otorgada por la realizadora Lucía Gajá es posible ejemplificar un contraste entre teoría y práctica al realizar un documental. A continuación, se presentan las ideas expresadas por Gajá durante la entrevista; éstas se han ordenado de acuerdo con los puntos que resumen lo que debe contemplar un documental en general y uno de ensayo en particular, estipulados al final de la sección anterior.

- Un tema, precisar el objetivo y con qué recursos se consigue.

Jorge Salgado: ¿De dónde nace la idea de rodar *Batallas íntimas*¹³⁶?

Lucía Gajá: Estaba en medio de la gira de mi película "*Mi vida dentro*"¹³⁷ y estaba pensando en qué iba a hacer y, en un avión, me topé con un artículo en el periódico *El País*, sobre un señor de 75 años había asesinado a su esposa de la misma edad en su casa, el día de su cumpleaños; no me acuerdo cuántas puñaladas, pero una cosa de violencia doméstica. En el artículo hablaba de la violencia doméstica y de las cifras de ese año en España de violencia doméstica y de la cantidad de mujeres muertas en España y ahí me empezó a interesar muchísimo el tema y fue cuando decidí que me iba a ir por ese camino.

Jorge Salgado: ¿Cómo planteaste el tema, era el mismo que vemos como el resultado de tu película?

¹³⁶ *Batallas íntimas*, dirigida por Lucía Gajá (2017).

¹³⁷ *Mi vida dentro*, dirigida por Lucía Gajá (2007).

Lucía Gajá: Yo no dije: “voy a ir a buscar esta historia o entrevistar al señor”, dije: “voy a hacer un documental sobre violencia doméstica”. Fue a partir del tema y a partir de investigar, leer y documentarme mucho, que empecé a pensar hacia donde quería llevar la historia, a encontrar por dónde podría ir el hilo narrativo y la estructura de la película.

Jorge Salgado: ¿Tus limitaciones técnicas hacen que el resultado cambie, o al principio ves primero todo lo técnico para poder abordar el discurso visual?

Lucía Gajá: No, en realidad creo que en *Mi vida dentro*¹³⁸ sí había la limitación técnica, (por ejemplo), que en la cárcel no podíamos meter luces, no podíamos meter una caña para el sonido; yo sí creo que (estas situaciones) acaban afectando. Pero en ese caso, obviamente, lo más importante era sacar la entrevista; entonces no se ve como a mí me gustaría, pero se ve y está bien, y creo que cumple bastante bien. Entonces creo que, de pronto, sí es bien importante priorizar si sólo conseguiste una cámara y tienes que ir a filmar algo, lo tienes que hacer en el momento que está sucediendo, pero que no es lo mejor, no importa, vas y lo haces de la mejor manera posible. Sí creo también que el trabajar con la realidad te empuja a que ciertas cosas que, si no las filmas en ese momento con lo que tienes, ya no las vas a volver a filmar. Hay otros momentos y otras cosas que igual se pueden preparar más y además hay más tiempo y que se pueden pensar más; no es que, si no tengo lo técnico suficiente, entonces mi contenido ya no va a servir, no, pero sí ayuda mucho y sí contribuye que tengas una claridad estética y una propuesta estética interesante para lo que estés haciendo.

Jorge Salgado: ¿Usas un encuadre consciente, o concientizas todo hasta la edición?

¹³⁸ *Ibidem.*

Lucía Gajá: No, el encuadre puede que no esté consciente, pero sí te puedo decir “quiero que esté todo hecho con tripié y vamos a hacer cámara en mano y tripié”. Es muy importante para mí saber con qué cámara voy a trabajar, eso sí es súper importante: pensar en los lugares en los que te toca trabajar, pero a veces uno tiene que adaptarse al lugar, si vas a hacer una entrevista y sólo se puede ahí, pues sólo se puede ahí. Pero sí, pensar la importancia de cómo se vea; para mí sí es muy importante cómo se vea, no nada más lo que se diga, sino como se ve también. Y luego hay cosas que, en edición, por más que hagas maromas, no las puedes arreglar, ni en post, ni en corrección de color ni nada. Entonces, sí es muy importante para mí que la película esté resuelta desde el principio, lo cual no quiere decir que yo pongo y decido el encuadre, trabajo muy de cerca con la gente que fotografía y más bien es entender el concepto de lo que se quiere decir, qué propósito tiene cada cosa que vamos a filmar, cada entrevista, cada *travelling*, cada árbol que se va a filmar, o sea que esto para qué es y para qué entonces pueda hacer más orgánico el trabajo final.

- Saber qué se quiere que suceda con el espectador cuando vea el documental.

Jorge Salgado: ¿Luchas constantemente contra la frustración, es decir, con lo que te imaginas y el resultado?

Lucía Gajá: No, creo que no. Más bien, el trabajo es lograr lo que uno se imagina, creo que ahí sí es bien importante, aunque suene como de libro de autoayuda, pero la perseverancia y encontrar lo que uno quiere eso es lo que es más difícil y creo que también tiene que ver con la calidad de lo que uno quiere decir. También es cierto que hasta el final ya está la película hecha, ya que la vea otra gente y otras personas que no son tu *crew* y no son los que han estado acompañando la película. Ahí es cuando realmente vas a saber si las cosas que tú querías decir se

están diciendo y si funcionan, creo que esa certeza llega hasta que la película se empieza a exhibir; pero creo que el reto es ese hacer la película que quieres hacer y para eso se necesitan hacer muchas cosas, pero el chiste es llegar ahí y decir, yo quería entrevistar a esta persona, yo quería hablar de esto, yo me imaginaba un puente así y lo encontré, como que justo el reto es hacer todo lo posible por hacer la película que uno se imagina.

Y no hay nada más increíble, para mí, que mi película se convierta en un instrumento de trabajo o que lleguen y me digan: “necesito que mi hermana vea tu película porque están una situación así”, o que se la lleven a las escuelas, o que se arman debates increíbles de cómo hemos construido nuestras relaciones, todo lo que abre a la conversación y a la reflexión es muy bueno. A mí me gusta generar eso, es muy importante para mí ver que, después de ocho años de esfuerzo, una película puede causar reflexiones en la gente que la está viendo hacia su propia vida, creo que eso es el cine para mí.

- Mucha investigación y buena escritura.

Jorge Salgado: ¿Qué es lo que necesitas para comenzar tu documental? ¿qué es lo que no te debería de faltar?

Lucía Gajá: Al principio yo pensaba que si hablaba de violencia doméstica entonces habría que hablar (también) sobre la violencia doméstica que se ejerce de mujeres a hombres, pero empecé a meterme tanto en la investigación y a ver unas cifras tremendas en donde era clarísimo que la mayoría de esto sucedía de hombres a mujeres y que la forma de control y violencia era todo un patrón. Empecé a interesarme mucho más por ahí, pero también a decir: bueno pues yo quiero hablar de la violencia que ejercen los hombres a las mujeres porque es un tema, una situación que está desbordándose, es una situación urgente de la que hablar y un poco a partir de ahí de la investigación y de cómo desde muy pronto

pensé que quería hacer algo global, que no quería quedarme sólo en México; quería ver y saber si pasaba también en otros países y en países súper desarrollados y cómo eran las estructuras patriarcales en otros países y eso sí me ayudó mucho definirlo desde el principio, porque desde el principio empecé a trabajar así en varios lugares, no solamente aquí.

Toda la parte de investigación y de la historia y de la claridad de cómo se va a contar, en el caso que trabajé, empezando con los temas; cómo se van a contar esos temas y a partir de qué y también cómo toda la parte creativa clara, toda la parte de cómo se va a filmar la película. Sí pienso y sí trabajo mucho en la estética del proyecto, no es de bueno vamos a ver qué encontramos o cómo; sí, pero ya con un planteamiento de cómo quiero ver la película. Entonces son esas dos cosas: tener muy sólida la parte de la investigación y del proyecto, y de las historias que se van a contar y la parte técnica. Muy cerca del trabajo con el fotógrafo. Tener como muy claro lo que se está buscando y también, a mí me gusta trabajar con entrevistas y con imágenes que de pronto podemos pensar que no tienen nada que ver con las entrevistas, entonces como que trabajo esa parte previamente, como pensar en secuencias que me ayudan a transitar de una situación a otra, que puedan representar algo, entonces sí, como que esa parte sí la debo tener muy clara antes de irme a filmar.

- Establecer el sello personal del realizador a través del estilo

Jorge Salgado: ¿Tu estilo lo encontraste, lo estás buscando?

Lucía Gajá: Yo creo que encontré parte importante, muy importante: el 80%; pero estoy muy interesada en explorar diversos estilos. No quiero casarme con lo que hecho nada más. Sí siento que las dos películas se parecen, y tengo ganas de explorar otros terrenos y filmar de otra manera y acercarme a las situaciones de otra manera, también son retos que uno se va poniendo, y que es interesante y

muy rico poder experimentar y de pronto decir: bueno lo que a mí me sale muy bien, tal vez, es esto, o con esto me siento muy cómoda, pero creo que también es quedarse en lo seguro y creo que no hay nada más interesante que explorarse a uno mismo y llegar a los límites de la creatividad.

Jorge Salgado: En ese 80% que tú dices ¿Cómo sería para alguien que no lo conoces? ¿cómo le podrías decir cómo es tu estilo?

Lucía Gajá: Pues más bien lo que te estuve contando, me parece fundamental, compenetrarme mucho con los temas y luego soy muy apegada al testimonio. Me encantan las entrevistas filmadas, no sé si un día voy a hacer un documental sin entrevistas porque me gustan mucho; es una de las razones por las que me gusta hacer documental, sí siento que ese momento es muy importante; más que el estilo, son cosas de contenido, tratar de seguir hablando de estos temas que son tan importantes y que de pronto las películas sí ayudan a que se vean desde otro lugar.

- Una premisa como una aproximación al tema, por medio de un personaje, o como unas reglas de aproximación.

Jorge Salgado: ¿Y te basaste en alguna premisa?

Lucía Gajá: Sí, creo que tiene que ver que la violencia no dependía de la raza, del país en el que vivieras, no dependía de la lengua que hablaras, del color que tuviera tu piel, de tu cultura, sino que más bien iba a ser algo, sino que la violencia doméstica no veía fronteras y era algo que podría suceder en cualquier lugar.

Jorge Salgado: ¿Cuál sería la premisa?

Lucía Gajá: Pues ésa, que la violencia doméstica no hace diferencia entre la cultura, la raza, la religión, entre el estatus económico, el nivel educativo, sino que

la raíz es mucho más profunda. Que las diferencias sociales y culturales que tenemos.

Jorge Salgado: Todo lo que Carlos Mendoza recomienda en su libro sobre el guion del cine documental, tiene que ver con el uso de la retórica, ¿en tu documental seguiste eso?

Lucía Gajá: Yo no trabajo con guiones, yo armo un proyecto, desarrollo una investigación muy profunda y, a partir de la investigación, armo un proyecto escrito y después de eso empiezo a hacer un desglose de secuencias de lo que quiero filmar y trabajo las conversaciones, las entrevistas que quiero hacer y ya. Yo no trabajo con guion, y mi proceso de edición es sin guion también, porque yo coedito o estoy con el editor todo el tiempo y sí hay una propuesta de estructura.

De todos mis proyectos un guion nunca ha existido, existe el proyecto, existe un argumento, existen bloques de propuesta de estructura, existe un hilo narrativo, existe la importancia de tener muy claro los temas la historia, los protagonistas; pero, para mí, el proceso más importante es el proceso de investigación, que es en donde saco toda la información y donde logro tener una posible descripción de perfiles de la gente que todavía no conozco pero que voy a entrevistar y que me acerca muchísimo más al tema y entender al tema y entender a la gente con la que voy a estar trabajando. Entonces, para mí ese es un proceso fundamental y, después, mi proceso creativo se va, de alguna manera, se va dividiendo entre una primera escritura, que en realidad es un proyecto, es un poco como el argumento de lo que se va a tratar la historia y, después, empiezo a filmar y obviamente filmo en relación a muchas secuencias que ya tenía pensadas.

Sí trabajo con desglose de secuencias, porque si no de entrada es muy difícil hacer un plan de trabajo y un presupuesto; pero para mí lo que funciona muy bien, en vez de un guion, es un desglose de secuencias, con propósitos cada una de

ellas y con intenciones, las entrevistas que voy a hacer y con objetivos y en realidad tengo todo el proceso de rodaje y después mis procesos de edición que son largos también porque en realidad esa historia puede mantenerse apegada al argumento que yo tenía o no, o cambiar. En realidad, el guion se crea para mí en el proceso de edición. Aunque nunca acabamos con un guion escrito, mi guion es mi película y es un proceso que como que no puedo desligar y decir ahorita estoy en esta fase y luego en esta fase, sino que voy interactuando entre fases y de pronto estas filmando y se te ocurren otras secuencias y entonces añades secuencias a tu plan de rodaje o se te ocurren otras cosas que vas añadiendo al argumento. Para mí, así es como trabajo y me ha funcionado en las dos películas que llevo, he trabajado así y he logrado tener un equipo de trabajo principalmente un productor que sabe cómo trabajo y que trabajamos muy bien así no me pide un guion, él sabe cómo trabajo y confía en mi método de trabajo y pues la verdad, si son años lo que me tardo haciendo mis películas, pero al final creo que se nota, se nota cómo va madurando una idea; no va a ser lo mismo hacer una película que pienses y filmes en dos años, que una película que pienses y filmes en cinco, que no quiere decir que nos debemos tardar cinco años en hacer las películas, pero si uno va madurando las ideas y va conociendo más el tema y se va compenetrando más, creo que el tiempo ayuda mucho en cómo va a evolucionar una película.

Jorge Salgado: ¿Qué estructura es la que has desarrollado o practicas?

Lucía Gajá: Creo que es un poco por actos, algo que tengo en común en las dos películas que tengo, estas dos secuencias que yo les llamo puentes, que son como secuencias de respiro, secuencias de imágenes y de metáforas que van con las historias dependiendo de lo que estoy contando y, más bien, es como una estructura dramática. Más que armar cinco bloques o capítulos, creo que sí es intencional el ir creando una estructura dramática que te vaya llevando de un

punto a otro, y tratar de construir clímax o varios y tratando de desarrollar, empezar con un desarrollo de la historia; pero no es que yo diga: en cuatro actos tiene que estar. Más bien, creo que eso lo va dando la edición, es algo que se construye en edición y, de pronto, más bien yo hablo de secuencias, de bloques y de pronto en la edición puede acabar saliendo un bloque y puede entrar otro o puede suceder que, a lo mejor, uno que estaba al final, se va al principio. Por eso para mí es muy importante tener el tiempo para poder construir en la edición, porque ahí es donde yo construyo la historia, tengo todos mis elementos. Filmé todo lo que quería filmar, entonces todo eso lo junto y ahí es donde se va armando la estructura. Pero no es que yo te diga a mí me encanta trabajar sólo con tres actos o con cinco, no estoy casada con nada.

- Un concepto rector como una síntesis de la búsqueda personal del realizador y el cómo se aproxima al tema. Puede ser un sentimiento o una emoción. Un corazón emocional o simbólico.

Jorge Salgado: En este caso lo que le llaman el concepto rector ¿es algo que te refieres con tener una claridad o tener bien clara tu investigación y premisa?

Lucía Gajá: Pues todo no, porque tú puedes tener una gran historia y claridad en la investigación, pero si no sabes cómo armarla, si estás perdido en tu hilo narrativo y en tu estructura, en qué es lo importante de decir, pues entonces no es suficiente. Por eso te digo que no se pueden separar los procesos, si uno no existe el otro tampoco, van juntos y están como interactuando todo el tiempo, o sea, no es que el proceso de investigación se quede atrás y ya, eso está todo tiempo, todo el tiempo estoy trabajando con eso que aprendí, si no tengo esos conocimientos no puedo sentarme a entrevistar a alguien.

- Detonadores de emociones o vehículos para adquirir un determinado conocimiento, una especie de revelación.

Jorge Salgado: ¿Clímax o actos climáticos, secuencias climáticas, sí las tienes conscientes o salen también en edición?

Lucía Gajá: Ésas sí se tienen que construir, y también depende. No fue lo mismo, *Mi vida dentro*¹³⁹, donde por la historia, que es un juicio, el clímax es la sentencia, evidentemente, que en mi película más reciente, *Batallas Íntimas*,¹⁴⁰ que son cinco protagonistas; ahí sí se tuvo que construir y ahí ni siquiera se puede hablar sobre el punto climático de la película; creo que hay momentos fuertes y contundentes en la película que van escalando, que te van llevando a un lugar más intenso y éstos hubo que construirlos más, porque además es una película coral, es una narrativa entre cinco mujeres, es una historia. Para mí es una sola historia que se está contando en cinco lugares y que cada una tiene su historia particular, entonces sí fue un trabajo más complicado.

Jorge Salgado: ¿Lo que tú haces lo consideras documental de ensayo?

Lucía Gajá: Es como la discusión de los géneros de cine documental, documental de ensayo no, que tengo algo de ensayo en mis películas sí, que mis películas sean absolutamente de ensayo, no creo, porque tengo elementos que no son de las películas puras de ensayo, pero sí creo que hay una propuesta autoral de cómo veo las cosas y de cómo las interpreto, y ahí puede haber algunos unos destellos de ensayo en todo lo que hago¹⁴¹.

Jorge Salgado: ¿Me podrías decir qué es para ti documental de ensayo?

Lucía Gajá: Te digo que es muy complejo, creo que muchos o tal vez todas las películas del documental podrías hacer el ensayo, bueno las autorales, porque

¹³⁹ Gajá, *Mi vida dentro*, op. cit.

¹⁴⁰ Gajá, *Batallas Íntimas*, op. cit.

¹⁴¹ Como puede verse en los párrafos anteriores, un realizador no requiere seguir la teoría al pie de la letra, cada uno tiene su estilo y gustos y aprende sobre la marcha. Para contribuir al tema de esta tesis, no se pudo evitar plantear las preguntas básicas de interés.

todo es desde nuestra subjetividad y todo es desde cómo vemos e interpretamos esta realidad, y cómo de pronto utilizamos algunas imágenes para hacer una metáfora sobre algo que alguien acaba de decir, y cómo es una propuesta que nosotros estamos haciendo, a partir de algo que yo estoy construyendo y de algo que yo entendí de cierta manera te estoy invitando a ti a que lo conozcas, cómo yo lo estoy interpretando. Pero si lees a Nichols, que me encanta, lo uso y lo enseño, y me parece que tiene cosas muy acertadas de cómo uno se acerca a los géneros. Pero a mí lo que me pasa es que yo creo que los géneros se mezclan, creo que ya es bien difícil encontrar una película sólo de ensayo, o sólo participativa, creo que todos los géneros se están mezclando y lo que hacemos es usar elementos de varios géneros para contar las cosas, por lo menos a mí me gusta hacer eso, y pues yo creo que estamos ensayando todo el tiempo en realidad.

CAPÍTULO II: Antes del documental de ensayo

2.1 Lo ensayístico en otras disciplinas

Para caracterizar el cine ensayo autores como Corrigan¹⁴² han empezado por estudiar y analizar lo que se entiende por ensayo en la literatura, que es de donde proviene este género; un camino similar lo recorrí anteriormente para caracterizar la fotografía de ensayo en una investigación sobre el ensayo fotográfico.

“Para poder dar un acercamiento a la definición de ensayo fotográfico, primero se requiere conocer lo que es la teoría del ensayo literario. Para la investigación resulta fundamental basarse en las premisas de José Luis Gómez-Martínez y Liliana Weinberg, quienes a través de sus investigaciones hacen un amplio estudio y análisis para comprender el origen y desarrollo del ensayo literario. Cabe aclarar que estos dos teóricos son los que han legado el estudio más formal y completo sobre el tema.”¹⁴³

Por las mismas razones expuestas en el párrafo antes citado, se recurre, una vez más, a los textos de Weinberg y Gómez-Martínez, se revisa y repasa su trabajo con esta nueva intención. También se hará referencia a las opiniones de los expertos entrevistados y a algunos otros teóricos del ensayo literario para completar el panorama, éstos son los contenidos del primer apartado. El segundo apartado se divide en dos partes, en la primera se revisan antecedentes o referencia del documental de ensayo que aparecen en la teoría

¹⁴² Profesor en Cinema Studies; autor de *New German Film* y *A Cinema without Walls*; editor de *Critical Visions in Film Theory*; y escritor de *The Essay Film*.

¹⁴³ Jorge Eduardo Salgado Ponce, “Imágenes de la fe, la creación del mito en el ritual de la Santa Muerte del México contemporáneo. Ensayo fotográfico: Alfarería 12,” (Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), pp.110–111.

del documental; en la segunda parte se analiza el cine ensayo (*essay film*) como otra manifestación de lo ensayístico en la cinematografía. En el tercer apartado se exponen y analizan las opiniones y definiciones tentativas de los expertos para el término “documental de ensayo”.

En el cuarto apartado se analiza el papel que juega la imagen como parte del lenguaje audio visual y su participación en lo ensayístico. Tres documentales latinoamericanos que constituyen ejemplos que en su momento fueron imposibles de clasificar en las categorías conocidas hasta entonces y que, para mí, son precursores destacados del documental de ensayo son analizados en el quinto apartado. Para cerrar el capítulo, el sexto y último apartado incluye reflexiones de lo planteado en las secciones anteriores para finalizar con una primera definición de documental de ensayo, fruto del trabajo realizado.

2.2 El ensayo literario

Sobre el ensayo literario se ha escrito mucho y los autores aquí mencionados se han elegido por considerar que sus ideas aportan elementos para los fines de esta tesis, estas ideas se complementan con las de los expertos entrevistados como Miguel Gomes, Libertad Garzón y Efrén Giraldo, quienes en su calidad de especialistas en lengua y literatura en servicio aportan ideas frescas a lo ya expuesto y porque, al haber sido entrevistados para los fines de esta tesis, sus aportaciones han sido conducidas para coadyuvar al análisis de la estructura, los componentes y el diálogo del ensayo y sus géneros literarios; así como la relación que tiene con la sociedad y su experiencia para conseguir un concepto claro y actualizado de este género.

En realidad, el estudio del género literario de ensayo no está considerado dentro de la formalidad académica, sólo se le considera como un control de lectura o

como un trabajo de alguna postura sobre un tema al que las revistas indexadas le tienen como un género importante. Sin embargo, dentro de la generalidad de la academia, el ensayo no es considerado como un trabajo de investigación formal.

A pesar de ello parece existir consenso en cuanto a que el creador del género de ensayo fue el filósofo, escritor y político francés Michel de Montaigne (1533–1592) (ver, por ejemplo, Weinberg¹⁴⁴ y Gómez-Martínez¹⁴⁵). Gómez-Martínez rescata la definición que Montaigne brinda en su texto *De Democritus et Heraclitus*, la cual dice este investigador: “todavía posee hoy algo más que valor histórico”. Un fragmento de la cita, se presenta en seguida:

“Reflexiono sobre las cosas, no con amplitud sino con toda la profundidad de que soy capaz, y las más de las veces me gusta examinarlas por su aspecto más inusitado. Me atrevería a tratar a fondo alguna materia si me conociera menos y me engañara sobre mi impotencia. Soltando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no se espera de mí que lo haga bien ni que me concentre en mí mismo. Varío cuando me place y me entrego a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia.”¹⁴⁶

En la literatura especializada sobre el ensayo literario pueden encontrarse diferencias en cuanto a su definición e, incluso, sobre la posibilidad de su definición. En este caso se encuentra la postura de Miguel Gomes quien afirma: “Si hay algo que la experiencia en el estudio de la literatura me ha enseñado, es el peligro de definir géneros literarios, no solamente ensayo. Para mí, los géneros

¹⁴⁴ Weinberg, *Pensar el ensayo*, op. cit.

¹⁴⁵ José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, 2ª ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

literarios son nociones particularmente elásticas, flexibles, que no están dotadas de una sustancia; por lo tanto, están constantemente en cambio.”¹⁴⁷

Según Gomes, el ensayo literario ha cambiado con el tiempo: “...el ensayo de Montaigne, en el renacimiento, no era el ensayo que encontramos en el siglo XVIII, cuando aparece un nuevo medio, como el periódico”. Y continúa: “Estamos en el siglo XXI, pensemos en internet, en todo lo que significan estos medios que aportan una cuota más de caos a ese constante cambio del objeto que, hasta ahora, todavía llamamos ensayo.”¹⁴⁸ No obstante, Gomes alude a una característica del ensayo, cuando afirma que éste “tiene un componente de pragmática muy grande, que obedece tremendamente a los intereses de la sociedad”.

Para Libertad Garzón:

“El ensayo es una forma de comunicar un conocimiento que pasa siempre por la experiencia. Dicho conocimiento no está dissociado del sujeto, de su experiencia vital, de su cercanía con preocupaciones que pertenecen al orden de lo cotidiano, sino que es un conocimiento personalizado. El autor es el que encuentra y pone orden a los fragmentos de los que está hecho su ensayo; los cuales pueden ser textos, ideas, metáforas, ejemplos, citas o imágenes. Es un trabajo de edición que es realmente de autor; quien escribe, hace la selección de elementos que, finalmente, van a comunicar una idea total.”¹⁴⁹

Efrén Giraldo¹⁵⁰ define el ensayo como un tipo de escritura “...predominantemente argumentativa que está a medio camino entre la literatura de imaginación y la

¹⁴⁷ Miguel Gomes, entrevistado por Jorge Salgado, en la Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria (CU), UNAM, el 26 de octubre de 2015.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Libertad Garzón, entrevistada por Jorge Salgado, en la Torre II de Humanidades, CU, UNAM, el 29 de octubre de 2015.

¹⁵⁰ Efrén Giraldo, entrevistado por Jorge Salgado, en la Torre II de Humanidades, CU, UNAM, el 6 de noviembre de 2015.

literatura de ideas” aunque señala que “...actualmente hay unas experiencias que ya son muy impuras, de mucha contaminación, y por eso hay quien dice que es preferible no hablar de ensayo, sino de lo ensayístico; como si fuera una especie de impulso o espíritu que está en muchas formas de escritura.”

Para él, el ensayo tiene una relación tensa con la autoridad letrada, dice:

“El ensayo no busca agotar el conocimiento de la cosa, no busca cerrarse ni transmitir una verdad unívoca, en eso se aleja muchísimo del conocimiento científico; es un ejercicio de libertad”. Agrega Giraldo que se puede hablar de “...ensayo académico a condición de que esta especie de híbrido, un tipo de escritura libre pero probablemente atada a algún aparataje teórico o crítico, mantenga los componentes de libertad y subjetividad que el género ha tenido.”¹⁵¹

Weinberg plantea el papel ineludible de las reglas de la retórica, que ordenan el pensamiento y los elementos del documental de ensayo, es la relación entre el sujeto y el conocimiento, donde el ensayo busca la verdad en un mundo incierto. En otra parte Weinberg ha señalado un hecho que considera admirable: “...el ensayo, prosa mediadora entre la prosa, es a la vez diálogo y ruptura con otras formas afines, permanente tensión entre la apelación crítica a la retórica y la ruptura con la retórica.”¹⁵²

Sobre este asunto, es necesario hablar sobre el uso del lenguaje en la retórica, su escritura; que tiene la finalidad de cambiar o crear una perspectiva. Mientras la retórica se vuelve un arte para persuadir, también se utiliza para comunicar; la cuestión sería, el modo de persuadir o cómo utilizar esa escritura retórica, qué intenciones tiene el autor, qué tipo de audiencia quiere y todo el contexto

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Liliana Weinberg, “La generación del desencanto,” *Red ensayo, ensayo: crítica y poética* 2, junio de 2014, pp. 1–29. Último acceso el 20 de enero de 2019.
http://redensayo.org/wp-content/uploads/2016/03/ensayocr_cyp2c.pdf

comunicativo. Se le preguntó a Giraldo¹⁵³ si el ensayo se puede vincular con la escritura retórica, a lo que respondió: “Eso podría resultar adecuado, porque la diferencia que hay entre las teorías de la producción literaria o cultural de origen retórico, respecto de las de origen poetológico, es que las primeras ponen el acento sobre algo que es muy importante para el ensayo: los modos de enunciación, a veces con independencia del tipo de cristalización estructural que tengan.” A esto atribuye Giraldo la ausencia de fórmulas para escribir ensayos, a esa plasticidad formal que puede tener el género; aunque aclara que sí existen formas de organización, una estructura. Otras características específicas del ensayo son mencionadas por Weinberg:

“El ensayo, no es solamente el despliegue de un juicio, sino que anticipa los valores juzgadores sobre los que el propio texto se apoya. El ensayo no es simplemente reflejo de su mundo, sino que está inserto en él, y participa, desde su especificidad, en un continuo simbólico-interpretativo que es al mismo tiempo social y cultural. El ensayo mira, dice y evalúa, enuncia en el acto mismo de entender y entiende en el acto mismo de enunciar; al mirar crea un punto de vista que remite al mundo a la vez que al ojo que mira, de tal modo que es en él fundamental la subjetivación de la perspectiva y, más aún, el carácter ostensible con que el sujeto transite mucho más que una opinión o un punto de vista, por tanto, presenta su propia y plena experiencia de mundo.”¹⁵⁴

Como se dijo unos párrafos más arriba, Garzón ha dicho que el conocimiento expuesto en el ensayo es un conocimiento personalizado, porque el autor expresa a través de su experiencia. En este mismo sentido, Gómez-Martínez¹⁵⁵ asegura que el ensayista expresa lo que siente y cómo lo siente, nos hace partícipes del proceso mismo de pensar, y otras aserciones semejantes con las que se pretende

¹⁵³ Giraldo, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

¹⁵⁴ Weinberg, *Pensar el ensayo, op. cit.*, p. 147.

¹⁵⁵ Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo, op. cit.*

establecer una aproximación al carácter dialógico del ensayo, a su retórica. Afirma que el ensayo por su esencia comunicativa, cuyo objetivo es “...establecer un diálogo íntimo entre el ensayista y el lector”, necesita perseguir la contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente. El concepto “actual” no sólo se refiere a los sucesos del presente, sino que es un replanteamiento de los problemas y valores del ser humano, que lo individualiza y diferencia en cada época. Por tanto, la actualidad implícita en todo buen ensayo se encuentra en la actitud de siempre problematizar el discurso para transmitir su interpretación novedosa de lo que está en auge. En el ensayo no tiene cabida el pensamiento filosófico sistemático, ni el objetivismo científico, asegura este autor. La verdad del ensayista no es un conocimiento científico ni filosófico, sino que se presenta bajo la perspectiva subjetivista del autor y el carácter circunstancial de la época. Esta opinión coincide con la de Mendoza¹⁵⁶ quien considera que el estilo de un ensayo documental es subjetivo, propio del realizador. Mendoza dice que, para elaborar un documental, el realizador busca, además del objetivo que se plantea tratar, de la originalidad; por lo que deberá recurrir a la creatividad e imaginación para tratar esa verdad subjetiva. Como lo plantea Weinberg:

“El ensayista es un especialista en el entender, cuando examina conceptos, símbolos y figuras empleados por una comunidad hermenéutica, componentes de un conocimiento social, y los entrega a ella reinterpretados. [...] Pone sobre la mesa, hace explícitos, tematiza, problematiza, representa simbólicamente, los procesos interpretativos que maneja el complejo social y la comunidad hermenéutica a través de sus distintas órbitas.”¹⁵⁷

Así, Weinberg, busca esa interpretación de la sociedad, mientras Nichols analiza ese compromiso entre los actores sociales que participan en el documental.

¹⁵⁶ Mendoza, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

¹⁵⁷ Weinberg, *Pensar el ensayo, op. cit.*, p. 147.

Weinberg¹⁵⁸ asevera que el ensayo puede ser examinado como la representación de la vivencia sentimental de una experiencia intelectual. Esto puede ser visto desde dos perspectivas. Por una parte, el ensayista protagoniza una vivencia sentimental del acto de entender el mundo; hace teatro de su propia experiencia intelectual y a la vez la representa. Por la otra, es también la participación de dicha experiencia con el lector, quien tendrá a su vez su propia vivencia sentimental de la experiencia intelectual por él propiciada. Porque, a decir de la autora, el ensayista necesita de un lector que cumpla con el papel activo de intérprete y sea buen entendedor de las operaciones por él realizadas y que esto debe ocurrir en una especie de complicidad, que mucho se aproxima al encuentro dialógico de dos amigos que participan en una misma experiencia vital, intelectual y sentimental, del mundo.

Algo similar menciona Gómez-Martínez¹⁵⁹, cuando se refiere al carácter conversacional del ensayo, ya que afirma que el ensayista dialoga con el lector por medio de su trabajo, le pregunta sus opiniones e, incluso, finge las respuestas que éste le da. Pero, al escribir un ensayo en forma dialogal, se corre el riesgo de que el lector se convierta en espectador por ser incapaz de poner su pensamiento al nivel de los personajes del diálogo; lo cual podría provocar una actitud pasiva que le haría perder interés por lo escrito. Pero hay que tener en cuenta que este riesgo radica en que el ensayo deja abierto su radio de acción. De cualquier forma, el ensayista necesita primero del diálogo íntimo, consigo mismo, o con un imaginario lector, para poder pensar; de ahí que el ensayo se convierta en una forma de pensar. Este diálogo es esquematizado por Gómez-Martínez (Figura 1).

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo, op. cit.*

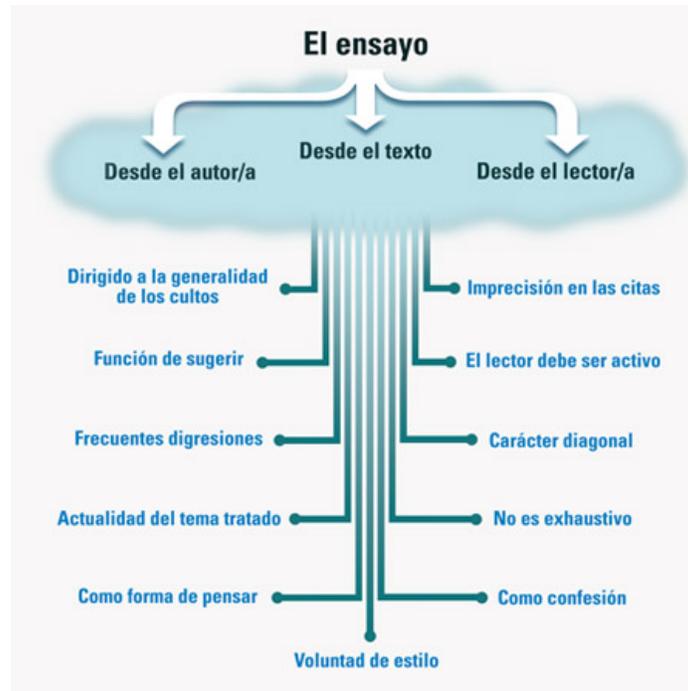


Figura 1. Esquema por José Luis Gómez-Martínez.

Para Gómez-Martínez¹⁶⁰, la elaboración de un ensayo no es un gran resumen o síntesis de otros autores, sino que es una construcción personal que muestra los avances en el conocimiento de una investigación hasta su conclusión. En ésta se debe mostrar la solución, o posible aproximación a la solución, del problema expuesto durante el ensayo. Las conclusiones deben seguir una secuencia lógica, subrayar puntos relevantes y regresar al problema de investigación, con la finalidad de resaltar la importancia de los argumentos que validan la conclusión para, finalmente, atar cabos y dar respuesta a las interrogantes planteadas.

Al analizar lo escrito en esta sección, se encuentran ocho aspectos que se consideran necesarios para la caracterización del documental de ensayo y que han sido mencionados por uno o varios de los autores y expertos elegidos para la

¹⁶⁰ *Ibidem.*

discusión que inspira esta tesis. De manera muy sintética, para los fines del análisis, éstos se describen a continuación y, en cada caso, se mencionan los autores. Un ensayo es:

- Una forma de pensar. Una forma poética del pensamiento. (Gómez-Martínez, Weinberg).
- Redondo, esto es, debe completar una idea total o mostrar los avances hacia una conclusión que regresa al problema inicial y ser breve, pero profundo. (Garzón, Gómez-Martínez)
- Pragmático, porque tiene que ver con lo social, refleja el mundo y está en el mundo. Es, al mismo tiempo, social y cultural. Contiene un replanteamiento de los problemas del ser humano y es actual en el sentido de que hay una nueva forma de ver, de acuerdo con la época (Garzón, Gómez-Martínez, Weinberg)
- Argumentativo, esto es, en su desarrollo debe presentar argumentos y presentar el despliegue de un juicio o un proceso de juzgamiento. (Giraldo, Weinberg)
- Retórico por lo que debe tener una estructura, pero no ser rígido; estar construido con base en una retórica personal. (Giraldo, Gómez-Martínez, Weinberg)
- Libre, o bien, debe ser un ejercicio de libertad, de ruptura con la autoridad y con los cánones. (Garzón, Giraldo, Weinberg)
- Subjetivo, porque tiene que ver con la experiencia o vivencia del autor, la subjetivación de la perspectiva, con el ojo que mira. (Garzón, Gómez-Martínez, Weinberg)

- Dialoguista ya que requiere de un lector, de establecer un diálogo. Una vivencia sentimental y experiencial realizador-escritor. (Gómez-Martínez, Weinberg)

Un ensayo es un pensamiento poético que se dirige a una conclusión y se regresa al problema inicial, dando argumentos profundos y breves con una retórica personal. Al mismo tiempo, se vuelve pragmático pues interpreta la situación de la sociedad en cierta época o tiempo y es necesario que este pensamiento sea libre y subjetivo, pues está creado con la mirada del autor, quien busca un diálogo y una respuesta.

Habría que analizar, si el ensayo, por ser subjetivo y libre, se vuelva veraz y confiable; ya que un lector o espectador, no verá lo mismo que otro, y la verdad de uno, no es la misma que otro. Se le da una veracidad o confiabilidad, pues se pretende mostrar una experiencia o vivencia comprobable pero siempre habrá diferentes interpretaciones, aunque el proyecto a realizar sea investigado y bien fundamentado. Si se busca una argumentación ante la elaboración del ensayo es porque existe una situación o problemática que se quiere enseñar y se tienen los fundamentos para ello. De la misma forma, habría que cuestionar si un ensayo muestra la verdad de algo, aunque tenga una argumentación válida, pues es juzgable.

Si bien se recurre al ensayo literario como un punto de apoyo del puente que nos lleve de lo ensayístico, en la literatura, a lo ensayístico, en el cine, antes de continuar el presente recorrido es preciso establecer que existe una diferencia formal entre literatura y cine en cuanto que no son lenguajes similares, lo que los une es que la realización del cine es un sistema que, igual que el lenguaje, organiza y mediante esa organización se da un significado general. Sin embargo, dentro de la escritura. la sistematización de los elementos se puede traducir en

varios idiomas y dentro de esta sistematización hay reglas, elementos y herramientas que son necesarias conocer para que se dé el mensaje y dentro de la imagen en movimiento no existe un lenguaje sistemático como reglas, elementos y herramientas que siempre tengan el mismo significado, es así que yo nombro a esto más que un lenguaje audio visual, convenciones dentro del medio que han sido históricamente evaluadas hacia la experiencia del mostrar y llevar a cabo una finalidad narrativa visual. Con esto en mente se puede pasar a otro punto de apoyo para tender el puente de lo ensayístico al documental, los temas propios del cine y del lenguaje audiovisual.

2.3 Precursores del documental de ensayo en la cinematografía

Este apartado pretende encontrar la manifestación del ensayo en las obras que se expresan a través del lenguaje audiovisual, pero antes es preciso aclarar que si bien se parte desde la no formalidad de la teoría sobre el ensayo literario, asunto ya comentado en la sección anterior, y se pretende avanzar a través de la escritura hacia algo que está dentro de las formalidades de la imagen visual en movimiento, lo primero no es un impedimento para poder llegar a explicar las funciones y las implementaciones de la imagen en movimiento buscando su formalización.

Este apartado se divide en dos secciones. En la primera, se retoman los modos de clasificación de documentales de Nichols, más cercanos al documental de ensayo, como son: reflexivo, poético y el expositivo, para contrastar con el objeto de estudio de esta tesis y no caer en alguna categoría ya definida. En la segunda sección, se exponen resultados encontrados en la teoría del cine ensayo de autores como Provitina, quien se refiere a las modalidades del ensayo literario y el lenguaje artístico; Alain Bergala con la idea de que el cine ensayo surge a partir de

ser pensado por el autor; Corrigan y su experiencia por el libro *The Essay Film*, donde describe el ensayo como una reflexión o vivencia personal, con emociones; y Luís Dufuur, quien concibe al cine con sus nuevas tendencias para denunciar problemas sociales y culturales, a veces personales. Todos ellos, ayudarán a tener una definición más completa del documental de ensayo.

2.3.1 Antecedentes en la teoría del documental para una categorización del documental de ensayo

En este apartado se pretende situar lo que se ha dicho sobre el ensayo desde la teoría del documental, se trata de dejar claros los antecedentes para no descubrir lo ya revelado, para asegurarse de que este trabajo tiene un sentido y para contar con otro punto de apoyo y llegar a una conclusión. Nichols¹⁶¹, como se ha dicho, plantea que cuando en el documental se usa la voz en primera persona, el producto se acerca a formas preexistentes en otros campos como el diario y el ensayo (literarios) y aspectos del cine o video *avant-garde* o experimental.

Nichols¹⁶² afirma que la explicación de lo que es un documental es variable y está sujeta a debate a través de las instituciones, los documentalistas, el espectador y los propios filmes. Para él, toda clase de documentales se relacionan y varían en estilos, por ello es importante conocer las modalidades de representación en el documental de ensayo pues no hay tantas restricciones en los tipos de documental porque hay mucha variabilidad. Se tomarán algunas citas del autor, para verificar los modos que interesan en el presente trabajo.

“No existen leyes y pocas reglas son genuinas cuando se trata de la expresión creativa (...) Más que lamentar la incapacidad de las películas documentales para cumplir con una única definición, y más que deplorar la capacidad de cualquier

¹⁶¹ Nichols, *Introducción al documental*, op. cit., p. 185.

¹⁶² *Ibidem*.

definición para identificar todos los tipos posibles de documental, podemos aceptar esa fluidez como algo digno de celebrar.”¹⁶³

Para este autor, el modo de representación está templado por la forma usada y, entre éstas, menciona el diario y el ensayo. Dice que cuando se representa al mundo desde un punto de vista particular, se hace con una voz que comparte características con otras voces.

“Las convenciones de género son una manera de reunir esas cualidades. Algunas convenciones no son específicas del cine, sino que se comparten con el ensayo, el diario, la autobiografía, el cuaderno de notas, el editorial, la evocación, el panegírico, la exhortación, la descripción o el reportaje.”¹⁶⁴

Para Nichols, la experimentación poética en el cine surge, en gran medida, de la mutua fertilización entre el cine y las diversas vanguardias modernistas que florecieron en la primera parte del siglo XX.

“Esta dimensión poética juega una parte vital en el surgimiento de la voz documental. Las imágenes de un mundo reconocible, rápidamente, viraron en direcciones distintas a la fidelidad respecto del objeto y del realismo como estilo. La manera de ver las cosas, por parte del cineasta, tomó mayor prioridad que demostrar la capacidad de la cámara para registrar fiel y exactamente lo que veía. La evidencia visible servía como vehículo para la expresión poética.”¹⁶⁵

De acuerdo con Nichols¹⁶⁶, el documental expositivo es el que se encuentra más cerca del ensayo literario en cuanto que expone o transmite la realidad. Sin embargo, desde nuestro punto de vista y lo que se ha dicho hasta ahora sobre el ensayo, algunas características del poético lo acercan a lo que queremos definir como documental de ensayo por ejemplo que, de acuerdo con Nichols, el

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 167–168.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 82–83.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

documental poético, sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y la impresión de una locación específica en tiempo y lugar, resultante de tal edición; pero también resalta el ritmo visual y el acústico, donde la gente funciona a la par con otros objetos, como materia prima que los cineastas seleccionan y ordenan hasta formar las asociaciones y patrones de su elección. Como ejemplo, se analizó en el capítulo de los modelos de representación de la realidad, el documental *Lluvia*¹⁶⁷, pues se mueve entre diferentes escenarios, al ritmo de la música y sonido, sin ningún personaje evidente.

También el compromiso del cineasta con la forma de la película y con los actores sociales, en el modo poético de Nichols, lo acercan a nuestra idea sobre el documental de ensayo; lo mismo que sus cualidades de argumentación y persuasión que evocan características deseables para un documental de ensayo.

“El modo poético es particularmente apto para abrir las posibilidades de las formas alternativas de conocimiento, para la transferencia directa de información, la prosecución de un argumento o punto de vista particular, o presentación de proposiciones razonadas acerca de problemas que requieren de solución. Este modo subraya la atmósfera, el tono, y afecta mucho más que la presentación de conocimientos factual o actos de persuasión retórica. El elemento retórico sigue estando subdesarrollado, pero la cualidad expresiva es vívida. Aprendemos en este caso por el efecto o el sentimiento, al obtener una sensación de lo que se siente ve y experimentar el mundo de un modo particular, poético.”¹⁶⁸

Del modo expositivo, que el mismo autor considera se acerca al modo poético del cine experimental o de vanguardia, pero con menos énfasis en los tonos y ritmos formales del cine y el video, destacamos su cualidad persuasiva.

¹⁶⁷ *Lluvia*, documental dirigido por Cristian Romero, (Argentina, 2010).

¹⁶⁸ Nichols, *Introducción al documental*, op. cit., p. 188.

“El documental expositivo se aboca a demostrar cómo el conocimiento encarnado da entrada a un entendimiento de los procesos más generales que están en funcionamiento en la sociedad (...) Si [estos documentales] tienen algún propósito, es ayudarnos a sentir cómo sería una cierta situación o experiencia. Quieren que sintamos a un nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual. Los documentales expositivos intensifican el deseo retórico de ser cautivante, y lo enlazan a un fin persuasivo, más que afectivo: hacer que sintamos o experimentemos el mundo de cierta manera, tan vívida como sea posible.”¹⁶⁹

Para Mendoza, el ensayo documental es la representación del pensamiento dentro del género documental.

“El autor lleva al espectador a los mismos lugares que se le presentaron y las formas que adquirió como resultado de su búsqueda, lleva a que el espectador se pregunte las mismas preguntas que al autor le llevaron a realizar un documental y, específicamente, a cómo cambia la estructura de pensamiento con una serie básica de reflexiones que los conducen por el viaje que llevó al autor a proponerse entrar a un mundo donde su punto de vista es el destino de ese viaje que se llenará de posibilidades al tener la experiencia de ser partícipe de ese complejo ejercicio reflexivo con la promesa de que el resultado a través de lo representado tendrá un valor positivo que antes ni se consideraba dentro de las posibilidades del saber.”¹⁷⁰

De esta sección, pensando en el objetivo de esta tesis, se rescatan los siguientes puntos como elementos a considerar en una posible caracterización del documental de ensayo.

- Una forma de pensar. Una forma poética del pensamiento.
- Redondo, completar una idea total, ser breve, pero profundo.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 229–230.

¹⁷⁰ Mendoza, *El guion para cine documental*, op. cit., p.58.

- El punto de vista del realizador es el punto de llegada.
- Pragmático, tiene que ver con lo social, refleja el mundo y está en el mundo.
- Argumentativo.
- Retórico, pero no rígido; basado en una retórica personal.
- Un ejercicio de libertad.
- Subjetivo.
- Dialoguista.

2.3.2 El cine ensayo

El cine ensayo ha sido caracterizado por algunos autores y en este apartado se recuperan ideas de varios de ellos por considerarse un antecedente que puede dar luz sobre el tema de nuestro interés y que proviene del cine mismo. Se inicia esta sección con Provitina¹⁷¹, quien ha expuesto sus ideas acerca del cine ensayo en su libro del mismo título, donde explora a profundidad el ensayo literario y el cine ensayo y comenta que:

“El cine ensayo parece aludir de manera directa, espontánea, clara a una modalidad de representación cercana al ensayo literario; sin embargo, la comparación es funcional a los fines didácticos, o al intento atolondrado de salir del paso con una respuesta a medias. Remitirse a la literatura en el afán de delimitar ciertas

¹⁷¹ Autor del libro *La palabra prendida, La sombra en el laberinto, Noche en Estocolmo*, etc. Licenciado en realización de cine, video y televisión por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Escritor del libro: *El cine-ensayo*.

características de lo audiovisual es una operación –polémica en algunas ocasiones– que participó de la génesis misma del arte cinematográfico.”¹⁷²

Porque, mientras el cine utiliza elementos del arte, como la imagen, la música y el ruido, además de personajes, expresiones y movimientos; el ensayo literario es sólo una forma expresiva escrita, con cualidades expresivas, pero limitadas.

“El cine es algo más que una prodigiosa síntesis de lenguajes artísticos, se nutre de elementos provenientes de diferentes disciplinas estéticas, 'materias de expresión' (imágenes, signos, escritos, voces, ruidos y música). Cada uno de esos materiales sensibles son los significantes visuales y sonoros del film.” (...) El cine, como creía Astruc, 'es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento'. El autor del filme escribe sus ideas en un soporte fotosensible, del mismo modo que un novelista lo hace sobre el papel (...) el cine puede explorar la más honda, extensa y rica paleta de recursos expresivos. Para ello, cuenta con el gran atributo que lo diferencia del resto de las artes y que le otorga su seña particularísima: el montaje.”¹⁷³

Además de resaltar el papel que Provitina da al montaje en la creación del cine ensayo, vale la pena destacar cómo este autor plantea la diferencia entre el cine ensayo y ensayo literario; pero al alejarse del ensayo literario, Provitina encuentra que es Alain Bergala¹⁷⁴ quien más se aproxima, en su definición del cine ensayo, a un punto de partida teórico:

“El *film-essay* surge cuando alguien ensaya pensar un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Cada tema le exige reconstruir la realidad. ‘Lo que

¹⁷² Gustavo Provitina, *El cine-ensayo. La mirada que piensa* (Buenos Aires: Colección Biblioteca de la Mirada, La Marca Editora, 2014), p. 70.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁴ Alain Bergala, fue exdirector de *Cahiers du cinéma* y autor de *La Hipótesis del cine*. Escribió varios libros sobre teoría y crítica de cine, además de *Pequeño tratado sobre la transmisión del cine y fuera de ella* y *Nadie como Godard*.

vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien'.”¹⁷⁵

Para Gustavo Provitina, la definición anterior detalla el sólo acto de pensar como el eje principal del cine ensayo. No son recursos ordenados sobre un género ni datos estadísticos; más bien, se habla del deseo o voluntad de pensar el tema y encontrar el método y procedimiento del lenguaje audiovisual que se utilizará. Esto remonta a ideas planteadas en el primer capítulo sobre la retórica, se dijo entonces que, de acuerdo con Mendoza, el camino para la realización de un proyecto es la elección del tema, la elaboración de una hipótesis con su premisa y la investigación, definiendo sus características con una perspectiva retórica, para posteriormente, elaborar un guion.

Corrigan en su libro *The Essay Film*, afirma que su estudio tiene dos motivaciones: “...la importancia de diferenciar el cine ensayo de otras prácticas fílmicas, así como reconocer la importancia, pasada por alto, de la herencia del ensayo literario al cine ensayo.”¹⁷⁶ En la sección anterior, Giraldo¹⁷⁷ menciona lo ensayístico como tema de estudio, en lugar del ensayo. Corrigan, a su vez, aclara que su libro pretende explorar lo “...ensayístico en y a través del cine, donde ensayístico indica un cierto encuentro entre el yo y el dominio público; un encuentro que mide los límites y posibilidades de cada uno como una actividad conceptual.”¹⁷⁸

Aunque su objeto de estudio no es el documental, la idea primordial, con la que avanza durante todo su texto, es que el ensayo es lo subjetivo o la reflexión personal como una experiencia pública, es decir, que sin la idea inicial que nace de las vivencias, emociones, recuerdos, reflexiones y relaciones personales, no

¹⁷⁵ Provitina, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷⁶ Corrigan, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁷ Giraldo; entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

¹⁷⁸ Corrigan, *op. cit.*, p. 6.

habría un tema de ensayo qué tratar. Lo relevante en el tema de ensayo, es la forma en cómo expresar a la audiencia esa experiencia personal que hace la diferencia entre otros tipos de documentales. No depende de una narrativa. Otros géneros, en cambio pueden ser más objetivos, sin ninguna reflexión. Ésta idea es importante para los fines de esta tesis, específicamente para dirigirse a una definición del documental de ensayo.

Dufuur¹⁷⁹ comenta sobre lo que denomina el nuevo cine documental, un cine de nuevas tendencias en el que se distingue, entre otras características, una preocupación por el tratamiento de ciertos temas o ejes temáticos (contenidos) que tienen como finalidad desarrollar. Entre éstos:

- Una mirada sobre actores sociales que están excluidos de los medios masivos.
- La posición ideológica del realizador sobre el tema tratado, un estilo cercano al ensayo.
- Una serie de fotografías personales, como forma de mostrar lo verdadero de *su* vida o una filmografía de su vida
- Una tendencia a denunciar problemas sociales (de raza, religión o género)

Parece que Dufuur apunta a lo pragmático y subjetivo¹⁸⁰, aspectos de los que se hablaba en las conclusiones de la sección anterior; donde el primero, retoma a la sociedad y su cultura con los problemas actuales del hombre, y el segundo es la experiencia o perspectiva del autor. Cuando Dufuur habla del film *Black is... Black Ain't* (1994), del cineasta Marlon Riggs, demuestra la problemática en la que atraviesa la sociedad afroamericana en Estados Unidos, desde niños, jóvenes y viejos, hasta ricos y pobres; que se mantienen en silencio o excluidos por no ser

¹⁷⁹ Luís Dufuur, "Tendencias actuales del cine documental," *FRAME 6 Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual* (febrero 2010).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 343.

suficientemente negros o demasiado negros. Relaciona el filme con la música que escucha esta población y muestra la unión que hay entre ellos. Aquí, el cineasta participa en la película y se acerca a lo que es un ensayo.

Como segundo ejemplo del cine ensayo, el autor señala una obra de Harun Farocki, *Worker Leaving The Factory* (1995) que muestra con cámaras vigilantes una perspectiva sobre los trabajadores que salen de la fábrica en la que trabajan, como un espectáculo para analizar. Muestra una sociedad enfocada en producción masiva, en el capitalismo y su poder.

García Martínez intenta establecer algunas características que podrían llevar a una definición del cine ensayo, sin embargo, comenta sobre las dificultades de tal propósito, pues se reúnen elementos de lo experimental, el documental y el cine de ficción, sin lograr delimitar este tipo de documentales en las películas de montaje o vanguardia.

“En el ámbito cinematográfico, el cine ensayo cuenta con los mismos problemas de delimitación, puesto que reúne aspectos experimentales, documentales y del cine de ficción. Su confusión con el documental performativo, las películas de montaje o la vanguardia filmica han generado desconcierto a la hora de etiquetar ciertas obras.”¹⁸¹

García Martínez propone delimitaciones como la importancia del yo, el valor del trayecto recorrido y el papel de la imagen:

“El ensayo audiovisual inaugura una travesía hacia la verdad repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis; un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento,

¹⁸¹ Alberto Nahum García Martínez, “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual,” *Comunicación y Sociedad* 19, no. 2 (2006): p. 85.

precisamente lo que se nos muestra en la pantalla. La naturaleza subjetiva del ensayo lo transforma en un género que dispone al autor-director en constante diálogo con el mundo que le rodea –más que con un corpus de textos o películas propias de una tradición ensayística–. El cine ensayo es la filosofía en el momento de hacerse porque en su alejamiento de toda aserción absoluta resulta inevitable (por coherencia y honestidad intelectual, necesaria en el pacto de lectura de un género con alto componente subjetivo) moverse en el campo de la duda, de la experimentación, y mostrar todos los elementos de ese terreno opinable al receptor.”¹⁸²

El autor se refiere también al estilo y al aspecto dialógico que había sido mencionado por varios autores del ensayo literario: “Aunque un cine ensayo pueda resultar más o menos brillante en su capacidad expresiva, la finalidad de un estilo propio no radica en la conquista de lo poético sino en el logro de la comunicación con el lector.”¹⁸³

García Martínez hace alusión al ensayo en su “forma de pensar” cuando dice que éste, permite elaborar la forma artística que conserva una poderosa vertiente filosófica, facultada para pensar ideas y exponerlas de forma personalizada. Supone un camino de búsqueda intelectual que muestra la especulación durante su génesis, con sus limitaciones, alejado de la rigidez de un sistema filosófico. Propone una forma adecuada para el cine por su heterogeneidad y apertura formal, capaz de combinar diversos elementos que, por las potencialidades del montaje cinematográfico, pueden alcanzar cotas muy sugestivas para la expresividad del juicio personal del autor sobre los más diversos temas. Y todo ello lo realiza desde una perspectiva argumentativa cosida a la realidad, que asume un discurso estilizado como método para organizar el propio pensamiento y

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 99.

darlo a conocer en su singularidad. Al igual que Mendoza, afirma que el autor debe tener una búsqueda creativa y original de su documental, donde el guionista deberá buscar esa característica personal que captará la atención del espectador; sin olvidar la formalidad y el orden en el pensamiento.

García Martínez¹⁸⁴ reflexiona que el cine ensayo, al igual que el documental en general, se desenvuelve en tiempo presente al momento de elaborar el discurso; a pesar de que se relacionen aspectos históricos o personales del pasado o futuro. Dice que el discurso se conjugará en el imperfecto de un hecho cultural o histórico real, con la finalidad de buscar la reflexión del autor.

Para Antonio Del Rivera Herrera y Lucía del Carmen Sánchez Villanueva, quienes se interesan por el cine etnográfico, señalan la diferencia que encuentran entre el documental y el cine ensayo:

“Una de las formas que se desprenden del cine de no ficción es el cine ensayo; gracias al desarrollo de éste durante el siglo XX y al de los métodos cualitativos, podemos aproximarnos a una nueva forma híbrida que conjuga los elementos experimentales de la no-ficción, la subjetividad literaria del ensayo y la auto reflexividad en la narrativa de los métodos cualitativos, en que llamaremos auto etnografía (...) El cine ensayo posee por lo menos dos niveles: en el primero, persigue un objeto, un tema (o varios); en el segundo, es la expresión estética del tema. El cine ensayo inventa su propio tema y su referencia; el documental filma y organiza el mundo. El documental tiene un tema, es sobre (...) el cine ensayo surge cuando alguien ensaya pensar el tema.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ García Martínez, *op. cit.*

¹⁸⁵ Antonio Del Rivera Herrera y Lucía del Carmen Sánchez Villanueva, “Autoetnografías: miradas antropológicas del cine,” *Estudios Cinematográficos* 36 Documental a Debate (2010): pp. 54–55.

El cine ensayo, dice Thomas Elsaesser¹⁸⁶, se desarrolló por primera vez como una ruptura deliberada con películas propagandísticas de no ficción, después de la Segunda Guerra Mundial, por parte de cineastas que pertenecían a la Nueva Ola Francesa. Para 2015, dice este autor, había un cierto consenso respecto a la definición de cine ensayo:

“Son películas que reflejan su propio modo de representación, son más propensas a desarrollar una idea que a narrar una historia y, en ocasiones, producen obras intelectuales y filosóficas que son una forma de pensamiento o por lo menos, que estimulan el pensamiento (...) Las categorías que se necesitan para convertirse en el foco de la discusión en la película de ensayo son “...asociación, analogía, fragmento, constelación, proporción, topología, hibridación y deconstrucción.”¹⁸⁷

En este texto, el autor afirma que el cine ensayo está impulsado “...por una estructura de pensamiento oculta a primera vista, imperceptible hasta este proceso de pensamiento en que puede estar.”¹⁸⁸ Para él, las películas del cine ensayo se diferencian del cine de ficción por ser menos comprometidas o dependientes de la narrativa. También menciona cuatro características, ya expresadas por otros autores: subjetividad, la cual conlleva a que su relación con la veracidad sea más ambigua que en el documental, una lógica asociativa, heterogeneidad y reflexividad. Al explicar la reflexividad en el cine ensayo, Elsaesser hace alusión a la imagen:

“Su tipo específico de reflexividad puede ser identificado con la modernidad cinematográfica, aunque en una configuración ligeramente diferente, es decir, como

¹⁸⁶ Profesor Emérito del Departamento de Medios y Cultura de la Universidad de Ámsterdam. Fue profesor en la Universidad de Yale. Ha publicado 200 ensayos aproximadamente, en revistas y colecciones, además de haber escrito, editado y coeditado más de veinte trabajos sobre historia cinematográfica de cine alemán y europeo, entre otros libros.

¹⁸⁷ Elsaesser, *op. cit.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 2.

un tipo de recursividad; donde las imágenes son capaces de comentarse en ellas mismas, o donde la voz y la imagen están en diálogo entre sí, en una mutua interacción o una fecunda tensión. Tal dialogismo recursivo hace hincapié en las formas en que el cine ensayo puede promulgar las estrategias de los desplazamientos, la ironía, plurivocalidad que el documental más convencional podría evitar, a fin de no embotar un mensaje político, debilitar una agenda activista, ni poner en peligro un aire de neutralidad imparcial.”¹⁸⁹

Cita a Christy Wampole¹⁹⁰ cuando afirma que la primera década del siglo XXI ha sido testigo de la ensayificación del documental. Después, refiriéndose a Chris Marker¹⁹¹ afirma que el cine ensayo combina un viaje de ida, con un viaje hacia el interior.

“Cuando se piensa en las diferentes voces en off en la Carta de Siberia, al comentar la misma escena de la calle, se deconstruyen las convenciones del documental, quizás con un poco menos ferocidad o estridencia de Godard (...) o Dziga Vértov en la década de 1970. Marker lo hizo con menos insistencia, en un tono más suave e irónico, poniendo en primer plano el realizador como una figura y un sujeto, que es, finalmente, no más digno de confianza que el reportero de la televisión o el fotógrafo de una revista para capturar una historia, y para ello él hizo uso de la gama de trucos retóricos, efectos de montaje y técnicas de persuasión disponibles a cualquier hombre (o mujer) con una cámara.”¹⁹²

¹⁸⁹ Elsaesser, *op. cit.*

¹⁹⁰ En un artículo aparecido en el periódico *The New York Times* en 2013, titulado “The Essayification of Everything”, escrito por Christy Wampole –estudioso de la literatura–, mencionado en la conferencia de Elsaesser.

¹⁹¹ Reconocido como inventor del “ensayo fílmico”, donde su trabajo conlleva un compromiso social. Escribió en la revista *Esprit*, de la izquierda católica, además de publicar artículos sobre cine en la revista *Cine y Cultura*, publicó su primera y única novela *Le Cœur net*, con el premio Prix Orion del Ministerio del Aire francés, en 1950.

¹⁹² Elsaesser, *op. cit.*, p. 5.

Lo mismo sucede con *Dimanche à Pékin* de 1956, donde el autor relata sobre su visita a la República Popular China, que fue organizada por la relación franco-china, para documentar la situación en la época de la Guerra Fría. Aunque es más antiguo, utiliza variedad de imágenes que sensibilizan a través de pensamientos y observaciones sobre tradiciones, historia y cotidianeidad de Pekín.

De acuerdo con Elsaesser, Spike Lee¹⁹³ considera que el cine ensayo es una representación de la mente o una forma de pensar, idea que en el apartado sobre ensayo literario ya se había mencionado y cercana al punto de vista de Bergala. Como un ejemplo del trabajo de este realizador, Elsaesser analiza *Bamboozled* que se enfoca en la marginación de la gente de color y en los estereotipos más ofensivos de la cultura afro-americana como el desempleo, la ignorancia, sus vivencias en una plantación de sandías y su huida del hombre blanco, creando finalmente, violencia y caos.

En relación con la política, el autor menciona la herencia que el cine ensayo recibió de toda la agitación de los años 1960 y 1970, con su perspectiva internacionalista y su mundo. Afirma que ello lleva a la inserción de un punto de vista más personal y una auto-examinación más reflexiva de las imágenes que un director puede enviar de forma convincente a la batalla.

Otro realizador que Elsaesser cita es Kodwo Eshun quien perteneció al Colectivo Otolith¹⁹⁴, donde realizó investigaciones para exhibición de imágenes curadas y películas como: *Veo la distancia infinita entre cualquier punto y otro* (2012, París,

¹⁹³ Realizador y director de cine afro americano que tiene trabajos que proyectan la vida, costumbres, ideas y problemas de discriminación que vive esta población continuamente. Escribió el libro *La desmitificación cinematográfica* y una tesis sobre el racismo en EUA. Películas: *Bamboozled* (2000), *El juego sagrado* (1998), *Malcolm X* (1992) y *Haz lo correcto* (1989).

¹⁹⁴ Fundado en 2002 en Londres, para investigar el filme de ensayo y explorar la imagen en movimiento, el archivo y el sonido, donde ha curado, programado, publicado y exhibido sus obras a nivel nacional e internacional, además de haber apoyado obras de artistas.

Budapest); *Anatema* (2011, Londres, Reino Unido); *Hydra Decapita* (2010, España) y *Nervus Rerum* (2008), *Jenin Refugee Camp* (2004)¹⁹⁵, entre otras que mezclan imágenes y sonidos, marcando etapas y épocas relevantes en distintos países. Por ejemplo, en *Hydra Decapita* mezcla música electrónica de una serie de grabaciones con un sistema de ficción sobre una población subacuática de africanos ahogados por esclavos durante el Paso Medio, para proyectar un recuerdo afectivo de la economía contemporánea; mientras que *Nervus Rerum* es un filme de ensayo de la ocupación de los territorios palestinos en el campo de refugiados Jenin. Aclara Elsaesser que lo ensayístico:

“Se identifica ahora como una postura, una irritación, una frustración que no sólo se rebela contra la supuesta autoridad del documental, sus aspiraciones forenses en busca de la verdad, o su auto-rectitud moral ('derechos' y 'obligaciones') sino, quizás también, contra la esfera pública en la que el documental se insertó en los últimos años.”¹⁹⁶

El autor dice que las funciones del cine ensayo son útiles y que resulta difícil delimitar o reducir sus características por lo que propone no tratar de definirlo, sino darle la vuelta al problema y analizar los contextos y las condiciones que han llevado a esta forma de cine y menciona las formas en que el cine ensayo es sintomático, quizás una manera de definir lo ensayístico en el cine ensayo: un síntoma del sistema socioeconómico global y nuestras artes transnacionales y la industria del entretenimiento, cuyas características estructurales son muy similares, independientemente de si hablamos de Hollywood, ferias de arte de Shanghái, festivales de Cannes o Bienal de Venecia. Es un síntoma de ciertos cambios en la tecnología –por ejemplo, bajar el nivel de exigencia para los filmes

¹⁹⁵ Información tomada de *The Otolith Group*, Arts Council England, Reino Unido, 2017, último acceso el 4 de agosto del 2017, <http://otolithgroup.org>.

¹⁹⁶ Elsaesser, *op. cit.*, p. 10.

gracias a las cámaras digitales de alta calidad baratas y el software de edición fácil de usar. Pero el cine ensayo es también un síntoma de cambios en la sociedad, y nuestro concepto de lo social, donde el "social" ya no es entendido en términos de unidades sociales tales como la familia, la tribu, la comunidad religiosa, la nación, sino algo figurado en términos de redes sociales mediadas a nivel mundial, encuentros en línea casuales, y la serie estocástico, en particular los "amigos de los amigos" de la conectividad de Facebook.

El cine ensayo explora ideas, pensamientos, imágenes y sonidos, pero de forma evolutiva, esto es, de acuerdo a la transformación y los cambios de la sociedad como la cultura, política, economía, tecnología y situaciones o conflictos, se narra o se proyecta con distintos métodos. De la misma forma, este tipo de trabajos dependen de la mirada del autor, los objetivos de la historia que se narra y la mezcla visual y sonora que se utiliza para expresar lo que se pretende. Pero no todo es novedoso y positivo para los teóricos del cine ensayo. Hito Steyerl¹⁹⁷ es implacable en su evaluación del cine ensayo contemporáneo:

"El cine ensayo múltiple y heterogéneo imita bien las diversas formaciones de una marca contemporánea del capitalismo, basado en la fabricación obligatoria de la diferencia, los nichos de mercado adaptados a las necesidades y formas flexibles y modulares de producción. Estos ensayos, con su mezcla de diferentes niveles de dirección, su combinación estupefaciente de materiales contradictorios y ambivalencias sorprendentes, su combinación de lo arcano y lo profano, de lo afectivo y lo reflexivo, ya no son lo exótico "otro" de una monótona y la realidad social repetitivo. Ahora se ven muy similares a una ola de zapping, con una voz en

¹⁹⁷ Hito Steyerl (1966). Artista plástica, documentalista y escritora.

off, o tal vez sólo para una tarde de domingo en el concurso de remixes de YouTube.”¹⁹⁸

Hito Steyerl se esforzó en enfatizar, su homología, y el sistema estructural de conformidad.

“...con las industrias globalizadas creativas, dirigidas a lo largo de las líneas de producción post-Fordista, donde el cine ensayo no sólo representa el producto de compromiso perfecto para el realizador de doble propósito, obligados a servir un mínimo de dos amos: el circuito de festivales de cine y el circuito mundo del arte –y si se tiene mala suerte, se ve la difusión de su trabajo como confeti en los puntos de venta de autoservicio YouTube.”¹⁹⁹

Hito Steyerl, considera nuevos modelos de producción artística, donde interviene como disciplina académica, la investigación de la industria creativa, afectiva y estética. Se busca una regulación o una norma, donde el cine, para él, ya no es improvisado; porque hay quienes realizan proyectos más perceptivos y de la cotidianidad del hombre, donde integran aspectos científicos como el ensayo foto periodístico en épocas de crisis o guerras. Así es como el capitalismo de la información, utiliza la investigación de la modernidad para la realización de un documental, de forma compacta, entendible o digerible y más fácil de transmitir. Se vuelve una relación ciencia-arte, con la investigación artística como método para realizar un cine ensayo. Se pueden integrar movimientos sociales o políticos, situaciones conflictivas como crisis o depresiones, entre otras, que determinan la actualidad. Para ello, Hito Steyerl comenta sobre los problemas clásicos de representación de un documental, como:

¹⁹⁸ Elsaesser, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

“Su función como poder/saber, sus problemas epistemológicos, su relación con la realidad y el desafío de crear una realidad nueva. Los estilos y las formas documentales han lidiado siempre con la mezcla desigual de racionalidad y creatividad entre la subjetividad y la objetividad, entre el poder de creación y el poder de conservación.”²⁰⁰

Pero Elsaesser quiere terminar su conferencia con una visión más esperanzadora del carácter sintomático del cine ensayo, que se ha establecido como una marca de calidad que incluso puede revitalizar la literatura, ejemplificando con W.G. Sebald y sus trabajos de narrativas con meandros, que “ni son novelas, ni viajes, ni memorias, ni tratados académicos”²⁰¹ pues incluyen todo lo anterior, pues se adornan y repiten constantemente.

Además, menciona una serie de nombres de grandes cineastas que, en retrospectiva, han quedado seleccionados para ejemplificar el cine ensayo: Eisenstein, Buñuel, Richter, Welles, Pasolini, Kluge, Marker, Resnais, Varda, Godard, Farocki, Bitomsky y otros más, a los que califica como un “...pedigrí genealógico, que puede actuar como una especie de ideal platónico, al que todas las películas de ensayo, donde quiera que se hagan, puede aspirar, medirse con, o rebelarse en contra y tratar de volcar.”²⁰² A Elsaesser le resulta difícil pronosticar si esto va a servir a los practicantes o sólo a las industrias creativas, pero prefiere pensar así:

²⁰⁰ Hito Steyerl, “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto,” Trad. Marta Malo de Molina, en página oficial del Instituto europeo para políticas culturales progresivas), 2010. Último acceso el 10 de octubre de 2017. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

²⁰¹ Winfried Georg Sebald (1944–2001) escritor alemán quien vivió en el Reino Unido y trabajó como académico de lengua y literatura. Para mayor información, consultar:

<https://javiermariasblog.wordpress.com/2011/12/13/w-g-sebald-10-anos-despues>.

²⁰² Elsaesser, *op. cit.*, p. 17.

“...precisamente porque ahora tenemos algo parecido a un canon, con sus maestros y maestras, el verdadero viaje de descubrimiento, y por lo tanto, la verdadera aventura del cine ensayo no ha hecho más que empezar y hemos tenido el privilegio, como escritores apasionados acerca de esta forma de cine, de animar su camino”.²⁰³

En estas dos primeras secciones del presente apartado se han expuesto ideas específicas de la clasificación de documentales y de las formas o clases que se acercan al objeto de estudio de esta tesis, el documental de ensayo. También se ha dedicado una sección a exponer las ideas de los teóricos que han aportado a la caracterización del cine ensayo. Durante la exposición se han resaltado los aspectos o características comunes con el ensayo literario, que se habían mencionado en los últimos párrafos de la sección dedicada a este tema. Se han encontrado casi todos los aspectos que describen dicho género literario, excepto quizás, el ser redondo. Para concluir, es pertinente subrayar las siguientes características del cine ensayo, que se recuperarán en la caracterización de documental de ensayo:

- Hablar en primera persona, presentar el acto mismo de pensar como eje del cine ensayo. (Nichols, Bergala citado por Provitina, García Martínez, Del Rivera y Sánchez y Elsaesser)
- Una mirada sobre actores sociales que están excluidos de los medios masivos. Una tendencia a denunciar problemas sociales: de raza, religión o género. Hacer sentir lo que se muestra. (Dufuur y Nichols)
- Sacrificar la continuidad al momento de editar, batirse a duelo con los preconceptos y con las convenciones establecidas, con una locación específica de tiempo y lugar. Debe resaltar el ritmo visual y acústico, junto

²⁰³ *Ibidem.*

con los personajes y objetos en relación con lo que se quiere proyectar.
(Nichols, Provitina y Eshun citado por Elsaesser)

Casi para terminar, es importante subrayar las características propias del cine que lo alejan del ensayo literario. Hay que destacar el papel de la imagen, el sonido y el montaje, en lo siguiente:

- El realizador puesto en primer plano. (Corrigan)
- El cine en general, al igual que el cine ensayo, se nutre de imágenes, signos, escritos, voces, ruidos y música que pueden constituir diálogos entre sí y con el espectador. (Provitina, Elsaesser)
- En el cine ensayo la imagen utiliza un tipo de recursividad, donde las imágenes son capaces de comentarse en ellas mismas. (Elsaesser)
- El cine cuenta con el gran atributo que lo diferencia del resto de las artes y que le otorga su seña particularísima a todo tipo de documental: el montaje. (Provitina)

Por último, hay que tener claro que el documental de ensayo, por provenir del documental, no es ficción. Esto significa que no se considera que el cine ensayo haya borrado las fronteras entre el documental y el cine de ficción, como algunos autores han planteado (ver por ejemplo Antonio Weinrichter, 2004, 2007 o Joseph Maria Català, 2005).

2.4 El documental de ensayo, la opinión de los expertos

Como se había explicado, la metodología elegida para llegar a una definición del documental de ensayo ha sido, por un lado, analizar documentos sobre el cine, el documental, el ensayo literario, el cine ensayo. El resultado de estos análisis ha quedado expuesto en los apartados y secciones anteriores. Otro elemento

metodológico consistió en entrevistar a expertos en cine y cine documental y pedirles explícitamente una definición de documental de ensayo, con el fin de detectar los rasgos que consideran imprescindibles para caracterizar este género; en esta sección se exponen las ideas más apropiadas para seguir acercándonos al objetivo final de esta tesis.

Libertad Garzón²⁰⁴ detecta “...una definición de ensayo muy adaptable al campo de la cinematografía que es la poética del pensar el ensayo, es una poética de pensar, es un recorrido, es una figura que comunica más allá de las palabras, es un juego de analogías”. Para la académica, un documental que se pretende acercar al ensayo debe encontrar la parte poética; pero con una perspectiva, un punto de vista o una interpretación de lo que se quiere proyectar. Para ella, un ensayista, se ocupa de presentar las imágenes adecuadas, con ejemplos y fragmentos de entrevista que al inicio no tenga un narrador, si no, que interactúen los propios elementos.

Garzón plantea el papel que tendría la imagen en este ensayo: “Me imagino que la cámara puede jugar también a destacar un aspecto del objeto que dialogue con la idea central, que también se va a expresar en los otros recursos del documental.” Comenta un aspecto muy aplicable al documental obteniendo más “...citas, ejemplos, imágenes, metáforas, etc.”²⁰⁵, que dialogan entre sí, en ciertos momentos, y de acuerdo a una perspectiva específica.

La filóloga española mencionó que, si se juntan las acotaciones de los guiones de cine, se percibe el rumbo del guionista o del director, pues está incluido el tema de la obra, sin que los personajes lo mencionen, sin una idea guía al inicio. Surge sin que se dé uno cuenta de su existencia, ya que es el “...arte de hacer significar al

²⁰⁴ Garzón, entrevistada por Jorge Salgado, *op. cit.*

²⁰⁵ *Ibidem.*

objeto”. Garzón considera que “El ensayo es una maquinaria de producción de sentido, no de significado. El significado está en el diccionario, en los tratados, el significado está en la enciclopedia, el sentido es otra cosa, es más sutil.”²⁰⁶

Aquí vale la pena recurrir nuevamente a Weinberg cuando dice del ensayo literario:

“El ensayo reelabora conceptos y símbolos tomados de distintas esferas del quehacer cultural; reexamina valores; recrea las palabras de la tribu; repiensa términos neutralizados y vuelve a dotarlos de valor, hace de todo segmento de significación un vector de sentido. Lejos de trabajar sólo en el plano del significado, el ensayo enlaza en su trabajo interpretativo el uso y el sentido.”²⁰⁷

Gomes²⁰⁸ responde cuando se le solicitan elementos imprescindibles en un documental de ensayo:

“Trataría de situarme primero en el campo, específicamente en el de alguien que hace cine o de alguien que hace video, que es un campo distinto del campo literario. Aunque puedan compartir el macro campo de producción cultural, el de la literatura y el de la cultura visual, son campos autónomos. Tengo la sensación de que cuando decimos ensayo documental estamos más bien acudiendo a una metáfora, porque no se puede traducir una obra de arte realmente, es igual que llevar una narración al cine. Simple y llanamente estamos lidiando con dos especies distintas; lo que podemos llamar ensayístico en el caso de un video o de un documental, de un medio distinto, es otra cosa; inspirada, probablemente, por la actitud del ensayista. De igual manera hay narrativa inspirada por la cinematografía; pero son criaturas con leyes propias, hasta cierto punto, veámoslo o no. Entonces, lo que creo que hay es el puente que existe entre un ensayo en la tradición de Montaigne con otro

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Weinberg, *Pensar el ensayo, op. cit.*, p. 14.

²⁰⁸ Gomes, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

medio, digamos “algo-ensayo”. Es un puente digamos de diálogo, pero no es un puente realmente material.”

Giraldo sugiere algunos elementos que le parecen imperiosos para que una obra audiovisual sea denominada ensayo:

“Si tiene un tipo de vocación crítica, si tiene un predominio de las preocupaciones argumentativas y si dentro del documental se da un fenómeno vinculado con la interpretación o con el pensamiento, creo que eso sería lo que yo encontraría satisfactorio para vincularlo con el ensayo. Siempre teniendo presente que el denominador ensayo, para ese tipo de producciones, no sea más que una metáfora; quizás, un intento de trasladar, a un dominio muy distinto, algunas de las propiedades del ensayo: flexibilidad, libertad, rigor, atención, interpretación, pensamiento. Tendría uno que encontrar algún tipo de densidad analítica para poder vincular un producto de este tipo con el ensayo.”²⁰⁹

Diego Zavala²¹⁰ responde: “...sería un producto audiovisual, documental, que hace un tratamiento creativo de la realidad, con un punto de vista informado.” Pero aclara que definir un género depende de si esta definición conlleva una función, en este sentido, para él, la función del documental de ensayo sería expresar, exclusivamente, la forma en la que el realizador vive o entiende el mundo, la sociedad, la realidad en la que habita y explica que, para ello, “[el realizador] recurre a su voz, o su presencia, creando las relaciones entre su manera de ver las cosas y los eventos que filma.” Agrega que, de alguna manera, “...sería como una explicación o una explicitación de cuáles son las relaciones que, el realizador o realizadora, establece con el mundo y que le interesa que sean entendidas por el público.”

²⁰⁹ Giraldo, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

²¹⁰ Zavala Scherer, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

Al referirse a los modos documentales, Mendoza comenta que un mismo documental puede caer en varios tipos, pero que hay uno que domina. En el caso de la crónica, predomina el afán informativo y el tono objetivo. Cuando se le plantea si no resulta que estas características se aplicarían al documental de ensayo, el realizador responde:

“No, éste es más subjetivo porque el autor no tiene por qué dar cuentas de por qué piensa tal o cual cosa. Puede ser que lo asocie a cierta información, a un dato duro. Como que el realizador, a partir de este conocimiento, muestra su reflexión sobre el asunto; pero ésta puede ser mucho más libre, mucho más subjetiva, no requiere justificar de donde proviene. Alguien, no recuerdo quién, definió al ensayo como la ciencia sin la demostración. Por supuesto, habrá documentales de ensayos afortunados y desafortunados.”²¹¹

Para terminar este apartado se reúnen las ideas que permiten llegar a la caracterización de documental de ensayo con algo más de solidez.

- Primero se puede retomar lo que Garzón denomina “la idea guía” que remite a lo que se denominó premisa, analizada en el capítulo I. También Giraldo menciona la actitud del ensayista y la parte subjetiva del ensayo y, explica, que esa actitud puede ser una toma de partido o una premisa que define su trabajo.
- Garzón y Weinberg coinciden en la importancia del sentido vs el significado y en el aspecto de la poética del pensar. Estos son los ingredientes recurrentes en lo ensayístico, lo que se ha repetido desde la literatura hasta el cine ensayo pasando por el ensayo fotográfico (que se tratará en la siguiente sección).

²¹¹ Mendoza, entrevistado por Jorge Salgado, *op. cit.*

- En lo ensayístico queda la cuestión de una creación libre, donde no se trata de demostrar un punto, aunque sí de elegir un discurso verbal y visual que den sentido al tema planteado y a lo que plantea el realizador. Como dice Mendoza: “Se caracteriza por una exposición argumental basada en la búsqueda de las causas del hecho que le ocupa, pero sin la obligación de documentar cada una de las afirmaciones que hace.”²¹²

2.5 Lo ensayístico en la imagen visual en movimiento

*En el documental se unen la palabra como una herramienta interpretativa y la imagen en una construcción que genera presencia, muestra, hace evidente*²¹³.

Hasta ahora se ha hablado del ensayo literario, del cine ensayo y de las formas de documental más cercanas al ensayo, en este apartado nos enfocamos en la parte visual del documental pensando en lo ensayístico. Para iniciar, comento la conclusión que obtuve en la investigación mencionada anteriormente sobre foto fija y de ahí sigo hacia la foto en movimiento.

“Es un medio para contar historias sobre una temática que le interesa al fotógrafo; es una reflexión sobre una idea, un concepto o una problemática personal, enfocada en un tema social específico. Está integrado por imágenes realizadas para responder, proponer y concluir las interrogantes que se formulan en un principio, mediante una hipótesis, que demostrarán la intencionalidad del autor sobre el tema a desarrollar. La demostración se logra mediante una lectura que, en conjunto, las imágenes transmiten; con la intención de que aporten o reflejen claramente los valores representados para lograr un diálogo entre las imágenes visuales. Un trabajo que cuente con los elementos técnicos y fotográficos y conceptos de estructura de la imagen, de semántica, de los códigos que va a manejar técnica; que

²¹² Mendoza, *El guion para cine documental*, op. cit., p.89.

²¹³ Tapia, op. cit., p. 15.

sea creativo al reinterpretar los símbolos y figuras empleados por la sociedad, sobre el tema a desarrollar. Este discurso visual, se complementa por el proceso de edición, donde el autor propone al espectador activo, la experiencia de un flujo de información, desde la primera a la última imagen donde cada imagen sugiere ir a la siguiente, que dé como resultado, una unidad visual.”²¹⁴

Como se ve, aparte de las ideas sobre lo ensayístico se hace referencia a la parte que corresponde a la imagen, tratándose de lo fotográfico. Para el caso del cine documental es preciso reflexionar que, realizar un trabajo donde la imagen visual en movimiento esté dentro de su formalidad, puede lograrse mediante la escritura o el guion o dentro de la planeación, aunque no todos los realizadores hacen uso de estas herramientas. Pero en esta tesis se considera que son útiles porque su uso permite lograr una claridad hacia el sentido o la forma y llegar a una homogeneidad entre todos los involucrados en el proyecto, ésa es la finalidad del autor. Esto es aplicable a todo documental, también al caso del documental de ensayo, pero no es suficiente.

El lenguaje cinematográfico puede ser visto como un sistema que, mediante su organización, posibilita dar un significado general. La diferencia con la escritura radica en que, en ella, la sistematización de los elementos se puede traducir a varios idiomas, además de la existencia de reglas, elementos y herramientas que se necesitan para que el mensaje ocurra, se dé. Empero, dentro de la imagen en movimiento no existe, necesariamente, ningún elemento como los anteriores, que contenga el mismo significado o reinterpretación. Es decir que en cuestión fotográfica hay menos planeación, sistematización u organización que en un ensayo escrito. Para mí, el lenguaje audiovisual es una serie de convenciones

²¹⁴ Salgado Ponce, *op. cit.*, pp. 110–111.

dentro del medio, históricamente evaluadas, hacia la experiencia del mostrar y llevar a cabo una finalidad narrativa visual.

Se equivocan quienes afirman que con imágenes se narra, que mediante la conjugación entre sí se conforma un discurso, no hay imagen que hable por sí misma, será necesario en todo momento un referente invisible que haga que la imagen y los sonidos puedan integrarse en un discurso narrativo, ¿cómo crear imágenes que lleven a la argumentación? ¿cómo llevar a cabo un pensamiento en imágenes?

Las reglas de una argumentación visual y sonora, en contraste con las de algún ensayo escrito, no pueden ser iguales; aunque en un diccionario especializado se podrían encontrar algunas normas para la filmación, no se pueden equiparar un procesador de textos, o una pluma, con una cámara. En parte debido a que lo escrito tiene una sola representación y en una imagen aparecen muchos mensajes en diferentes códigos o lenguajes y en el cine esto se combina, la polisemia tiene una presencia que caracteriza al arte cinematográfico.

En este sentido, el querer depositar mediante palabras escritas lo que puede ser meramente visual es un ejercicio de gran reinterpretación, de resignificación y de comprensión de las convenciones en la imagen visual y sonora en movimiento. Algunos ejemplos que, para el autor de esta tesis, muestran haber realizado este ejercicio muy exitosamente son analizados en el siguiente apartado de este capítulo.

2.6 Antecedentes de la práctica del documental de ensayo a través de tres documentales latinoamericanos

En esta sección se describen y analizan tres documentales que en mi opinión son precursores del documental de ensayo, documentales que en su momento no se

podían clasificar. El primero es *Magueyes*²¹⁵ destaca por mostrar en unos minutos la rapidez del tiempo, desde el nacimiento u origen hasta su fin; recorrido expresado por medio de música, movimientos de cámara y cambios de escenas. El siguiente, *LBJ*,²¹⁶ en el que se muestran las secuencias de asesinatos de diferentes épocas, en un collage de tres secciones con corta duración, donde los acontecimientos suceden entre corrupción sociopolítica, lucha por los derechos civiles e ideas revolucionarias, con imágenes de películas de Hollywood y visiones de *cowboys*. Finalmente, el cortometraje que muestra la cruda realidad de un sitio en el que viven muchos adultos y niños, *La Isla de las Flores*.²¹⁷

En los tres trabajos hay varios escenarios en cadena, belleza y fealdad, comercio y capitalismo, pobreza y riqueza o crecimiento económico, pero, sobre todo, realidad mezclada con situaciones diversas que quieren demostrar un sentimiento y un objetivo de inicio a fin, además de dejar un mensaje triste, amargo o alegre. Se escogieron para ser comentados aquí por su habilidad y facilidad por mezclar todos los factores posibles, con ritmo, audio e imágenes en corto tiempo.

Para el análisis se exponen reseñas hechas a estos documentales por diferentes críticos de cine que permiten recordar las historias que ahí son contadas y la manera en que estos trabajos fueron recibidos. A esto se agregan consideraciones propias derivadas de un análisis basado en lo que hasta aquí se ha expresado sobre el documental de ensayo.

Al presentar estos ejemplos, las características del cine documental de ensayo se ejemplificarán concretamente y así se podrá finalizar este capítulo con el objetivo principal de esta tesis: una primera definición del documental de ensayo. Ésta se expondrá en el sexto y último apartado de este capítulo.

²¹⁵ *Magueyes, op. cit.*

²¹⁶ *LBJ, op. cit.*

²¹⁷ *La Isla de las Flores, op. cit.*

2.6.1. *Magueyes*

*Magueyes*²¹⁸ es un cortometraje de Rubén Gámez realizado en 1962 y estrenado ese mismo año en Cannes, antes de la proyección de la película *Viridiana* (1961) de Buñuel. Es un *film inclasificable* a decir de Luis Vaca quien lo describe:

“Con un estilo que proviene de Dziga Vértov, Gámez logra retratar con pocos elementos; naturales y sencillos, la condición áspera y violenta del agave, una metáfora del carácter del mexicano y *lo mexicano*, tema que retomaría más adelante en su mediodmetraje, hoy un referente del cine experimental mexicano, *La fórmula secreta* (1965). *Magueyes*, un film inclasificable, se estructura en tres actos: el ciclo de la vida, el de la lucha y la muerte, y el renacimiento del Maguey; una metáfora universal que ha despertado un sin fin de interpelaciones. El corto, de 8 minutos, muestra el ciclo de la vida de los magueyes, mientras el autor juega con la música y las escenas sobre su nacimiento, crecimiento, madurez, lucha, muerte y renacimiento. Interpreta una realidad nacional sobre un producto mexicano, el agave, con un lenguaje cinematográfico. En el primer acto, hace una comparativa de un ejército de agaves con su lucha y su posición de ataque, mientras se escucha el segundo movimiento de la onceava sinfonía de Shostakovich. Su lenguaje cinematográfico simula, estéticamente, las escenas en movimiento y una lucha constante con la vida y la existencia. Se mezcla la tensión junto con el sonido y la rapidez, para provocar algo en el espectador. El segundo acto es altamente discursivo y desolador. *Magueyes* mutilados yacen por todas partes como muertos sobre el campo de batalla. Mediante un silente recorrido, la cámara nos muestra la tierra yerma y hostil, donde el fuego aparece como un símbolo prometeico de la esperanza. *Acto tres*. Regresa la música: Gámez, con talento de ilusionista, convierte frente a nuestra incrédula mirada, a un áspero Maguey en una rosa que

²¹⁸ *Magueyes, op. cit.*

poco a poco se va iluminando. La tierra se ha regenerado, el esplendor del campo de magueyes ha vuelto.”²¹⁹



Figura 2. Fotogramas de la película *Magueyes*, dirigida por Rubén Gámez, 1962.

Para Valencia, interesado en la preservación del pulque, *Magueyes* “...es la descripción del carácter de la planta del maguey”, y el documental es apreciado, “...por su estilo personal, experimental, dramático, pacifista moral.” Mientras que para Martínez Zárte²²⁰ es: “Un montaje de planos sucesivos de agaves, sin voz ni texto y con música de Shostakovich”. Martínez Zárte afirma “La de Rubén Gámez es una búsqueda por una cinematografía verdaderamente mexicana. Sin otro compromiso que un conjunto de impresiones cinematográficas sobre un país

²¹⁹ Luis Vaca, *F.I.L.M.E.*, 27 de marzo de 2014, último acceso el 7 de marzo de 2017. http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1081.

²²⁰ Pablo Martínez Zárte, “Rubén Gámez: ideas hacia un cine mexicano,” *Letras Libres*, 16 de febrero 2015, último acceso el 7 de marzo de 2017, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ruben-gamez-ideas-hacia-un-cine-mexicano>.

turbulento.” Valdés Peña²²¹ agrega un detalle más a las descripciones de Magueyes, antes expuestas, dice: “Para 1962 (Gámez) realiza su cortometraje Magueyes, donde las imágenes fijas de paisajes con los magueyes del título adquieren fuerza dramática cuando se adecuan, por medio de un complejo ejercicio de montaje, a la IX Sinfonía de Shostakovich.”

Las afirmaciones de Vaca en cuanto a que Gámez tiene un estilo que proviene de Vértov o su manera de calificar *Magueyes* como *filme inclasificable estructurado en tres actos* y la mención al *complejo ejercicio de montaje* de Valdés Peña son elementos importantes de rescatar cuando se afirma que este documental es un precursor del documental de ensayo. Como se ve, en su tiempo, *Magueyes* era inclasificable y por lo tanto las críticas o reseñas fueron meramente descriptivas y concluían que el autor, simplemente, se había centrado en darle importancia a una planta emblemática mexicana. En las reseñas anteriores tampoco se hace referencia a la importancia que tiene la novena sinfonía de Shostakovich, la cual fue compuesta al terminar la segunda guerra mundial y estrenada el 3 de noviembre de 1945, una composición dedicada a la victoria y liberación que transmite optimismo y fuerza por la vida.

Magueyes, fotografiada por el mismo Gámez, centra la fuerza del discurso mediante imágenes compuestas con los magueyes para ejemplificar, mediante la disposición de los planos y dirección de las plantas, un ejército que se prepara para la batalla. El colocar a las hojas del maguey en dos direcciones opuestas hace que sepamos que hay dos bandos; esto seguido por planos en donde un

²²¹ José Antonio Valdés Peña, “Se Llamaba: Rubén Gámez (1938–202),” *Cinembargo se mueve*, 18 de julio de 2011, último acceso el 7 de marzo de 2017, <http://www.revistacinefagia.com/2003/08/se-llamaba-ruben-gamez-1928-2002/>.

maguey está incrustado sobre otro, ayuda a interpretar que ha comenzado una lucha cruenta. Aparece el sol, un nuevo día, composición de planos contrarios, las puntas de las hojas de los magueyes indican la dirección en la que avanza cada ejército. Las espinas son las armas, parece que el movimiento es de los magueyes, mismos que pierden hojas, espinas que se incrustan en hojas, se hace *fade out* a blancos lo que da la impresión de desolación. Un *travelling* a la derecha para describir el avance hacia delante; el fuego que se percibe indica que los hechos tienen poco tiempo de haber sucedido. En el último acto, la destrucción de todos los magueyes que fueron incinerados y cortados; es la analogía misma de la guerra. Aquí hay una idea guía y una poética del pensar. Por supuesto que hay una idea guía, de hecho, existe un mensaje, dentro de la destrucción, al final un maguey pequeño completo se levanta, hasta verse enorme, como un vencedor, como una metáfora del futuro.

El autor realiza un ejercicio libre que remite a Weinberg²²², porque en *Magueyes* no estamos solamente ante el despliegue de un juicio sobre la guerra, sino que se anticipan los valores juzgadores sobre los que el propio documental se apoya. Esto es claro en los *dollys* bien cuidados que simulan magueyes avanzando, así como la desolación de los mismos calcinados, como resultado del enfrentamiento, aún con restos de fuego, indicando que hace poco tiempo que ha tenido lugar la destrucción. Ciertamente, también está el *travelling* hacia derecha, de derecha a izquierda, para ir en sentido hacia lo que viene; la música en el montaje es crucial ya que nos otorga una ambientación.

Estamos ante un ejercicio de reinterpretación, resignificación y comprensión de las convenciones en la imagen visual y sonora en movimiento. El autor tiene una

²²² Weinberg, *Pensar el ensayo*, op. cit.

intención y elige sus imágenes de manera nada azarosa, lo mismo que la música; su única intención es realizar un ejercicio libre sobre la guerra. Hay un discurso visual, apoyado por lo musical: una música casi neutra, después de venir con estridencia. En pocas palabras, una obra poética, con una idea guía, retórica, con un estilo completamente personal y un uso del montaje que logra atraer y conducir al espectador desde donde quiere hasta donde quiere el realizador. Un ejercicio de libertad totalmente subjetivo.



Figura 3. Fotogramas de la película *Magüeyes*, dirigida por Rubén Gámez, 1962.

2.6.2. LBJ

*LBJ*²²³ es un documental del cineasta cubano Santiago Álvarez con duración de 18 minutos. Describe los Estados Unidos (EUA) de la década de los años sesenta, en un montaje de argumentos que muestran tres asesinatos sucedidos durante los periodos, vicepresidencial (1961–63) y presidencial (1963–1969) de Lyndon B. Johnson. Los asesinatos son los de John Kennedy (J) en 1963; y los de Martin Luther King (L) y Bob F. Kennedy (B), ambos en 1968. Derek Malcolm²²⁴, crítico de cine de *The Guardian*, comenta:

“Si se me hubiera pedido recomendar el cortometraje perfecto para ser estudiado por jóvenes cineastas, probablemente éste sería el documental de 18 minutos *LBJ* de Álvarez, un comprometido hijo de la revolución de Castro y un sucesor natural del gran ruso Dziga Vértov, podría ser clasificado como documentalista si él no lo hubiera siempre negado. En vez de ello, él se consideraba un panfletario de noticias quien, como Vértov, tenía que reaccionar a los sucesos tan pronto como fuera posible ya que “el que pega primero pega dos veces” (...) *LBJ*, hecha en 1968, es una sátira amarga acerca del presidente Johnson, uno de los blancos favoritos de Álvarez; el documental tiene tres secciones que corresponden a las iniciales de Johnson. Álvarez implica a Johnson en los tres asesinatos, retratando su presidencia como la culminación de una historia de corrupción sociopolítica. Algunos clips de películas de Hollywood y una caricatura de Johnson como el cowboy totalmente americano refuerzan su visión.”

²²³ *LBJ*, op. cit.

²²⁴ Derek Malcolm, “Santiago Álvarez: LBJ,” *The Guardian*, junio 1999, último acceso el 3 de abril de 2017, <https://www.theguardian.com/film/1999/jun/17/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm>

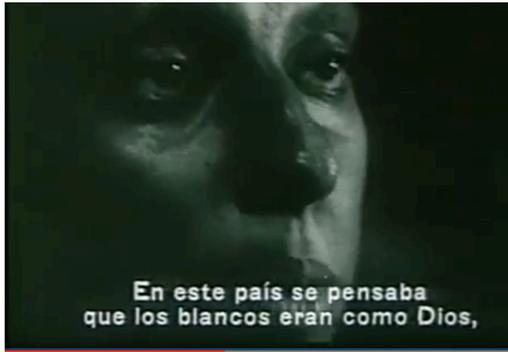


Figura 4. Fotogramas de la película *LBJ*, dirigida por Santiago Álvarez, 1968.



Figura 5. Fotogramas de la película *LBJ*, dirigida por Santiago Álvarez, 1968.

Eugenio Iván Baldonado Arribas²²⁵ dice:

“*LBJ* es otra película más en forma de collage. Como ejemplo de ello la fantástica secuencia de apertura que muestra fotos en tono pastel de la hija del presidente, Luci Baines, sacadas de *Life* y acompañadas por Carmina Burana de Carl Orff, intercaladas con muchachas recortadas de *Playboy*, vidrieras de una iglesia gótica, y la imagen clásica de un gánster, que saliendo de una tarta parece que ametralla a los invitados a la boda. A partir de ahí, Santiago da rienda suelta a su imaginación y

²²⁵ Eugenio Iván Baldonado Arribas, “Santiago Álvarez: el documental de urgencia,” (Tesis para obtener grado de Master en documentación Audiovisual, 2012).

crea todo tipo de juegos de cámaras, trucajes y metáforas visuales. Una obra inmensa, fantástica.”

En la introducción a la sesión *Santiago Álvarez: revoluciones del montaje. Variaciones de lo real*, Xcéntric de CCCB²²⁶:

“Santiago Álvarez transformó, en estado de urgencia y rabia –“mi estilo es el odio al imperialismo”–, los noticiarios de la revolución cubana en innovadores montajes que, entre el lirismo, el collage, la propaganda y la ferocidad de los documentos y archivos (Luther King, J.F. Kennedy, Castro, Ho Chi Minh) enseñan la historia del imperialismo norteamericano que nadie mostraba: Vietnam, las luchas por los derechos civiles. La intensidad de su cine es la de la revolución: muy admirado por Godard, Álvarez sabía, como Vértov, que para mostrar las ideas revolucionarias era preciso revolucionar el cine.”

Como en el caso de Magueyes, las críticas a *LBJ* mencionan la influencia de Vértov, esta vez en el realizador cubano Santiago Álvarez. Se señala el montaje, una estructura por capítulos y el papel de la música. Además, la descripción de los críticos menciona que *LBJ* es una sátira, un desborde de imaginación. Un montaje con un uso excepcional de recursos como fotos, caricaturas, juegos de cámaras y un elemento retórico: las metáforas visuales.

Desde la mirada del autor de esta tesis, *LBJ* es una especie de video clip, stock film, referencial; mediante el seguimiento de imágenes de archivo desarrolla una línea de tiempo desde el presidente Kennedy y su asesinato, hasta el asesinato de su hermano Bob, pasando por el de Martin L. King. Cada imagen es un argumento

²²⁶ *Xcéntric* es el cine y un archivo de cine del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. En la programación de exhibiciones 2007–2008 hubo una sesión dedicada a los documentales de Santiago Álvarez, último acceso el 13 de noviembre de 2018, <http://xcentric.cccb.org/es/programas/fitxa/santiago-alvarez-revoluciones-del-montaje/219653>.

de un proceso de juzgamiento, en ellas la revista *Life*, paradoja del nombre de la publicación; ironía por la boda de la hija de Johnson cuando las imágenes de tal acontecimiento son mezcladas con fotografías de la revista *Playboy*, de una princesa, de un pastel de una boda que trae una sorpresa: un *cowboy* que tira a matar.

La muerte es el tema principal a través de ver la vida de Lyndon Johnson, desde su pasado cuando lo vemos como vaquero, y la situación social de los EUA por los que transcurre su vida. Las imágenes llenas de significado, con contenido propio se suceden: *Black power*, origen de la raza, Bob Kennedy, oscurantismo, santa inquisición o cruzadas como analogía de la represión en Estados Unidos. Todo expuesto a través de un montaje o edición que, en su mayoría, se compone con yuxtaposiciones de imágenes que por sí solas no se pueden reinterpretar de la forma en que Santiago Álvarez las integra y cada muerte de los tres personajes asesinados va seguida de imágenes que nos hacen pensar que LBJ es el responsable de todas las muertes proyectadas, sin decir una palabra. Aquí está la idea guía: LBJ está detrás de cada evento. Incluso, el futuro del asesino impune se vislumbra al mostrarlo como un cándido abuelo en el cierre; mientras la guerra subsiste, continúa.

LBJ es una muestra fehaciente de un trabajo realizado en libertad y poético, por ejemplo, cuando recorre la guerra desde la Edad Media, con toda su simbología: coches y soldados con máscaras de gas, muertes y, de nuevo, en esa misma línea de guerra, muerte exterminio. Como en *Magueyes*, estamos ante un ejercicio de reinterpretación, resignificación y comprensión de las convenciones en la imagen visual y sonora en movimiento a través de imágenes de los políticos, de escenas típicamente americanas, de los líderes negros, de esculturas africanas, máscaras, pero siempre yuxtaponiendo la imagen de Johnson entre cada subtítulo

que lo antecede, una revista o un periódico. Una obra completamente personal y dialoguista, ya que en cada momento tiene en cuenta al espectador, retórica, libre, argumentativa, redonda.

2.6.3. *La Isla de las Flores*

El cortometraje *La Isla de las Flores*²²⁷ del brasileño Jorge Furtado tiene una duración de 11 minutos y cuenta una historia que se relaciona con el tiradero de basura de esa isla de irónico nombre, porque ahí no hay flores.

Patricia Espinosa²²⁸ dice de este filme:

“Esto no es una ficción, Dios no existe. Dos enunciados que abren una puesta en escena inhabitual, permitiendo que lo que se ponga en juego sea el aparataje retórico con el cual se construye la realidad fílmica. Así, el documental habla de los devenires discursivos desde los cuales se construye la realidad, por medio de una dinámica paradójica de entrecruces categoriales: relaciones inductivas, deductivas, históricas, geográficas, económicas macros y domésticas. Del tomate a la torre de Babel, de una vendedora de perfumes a la economía global, del trueque al capitalismo: la frialdad racionalista del discurso explicativo tratando de unir, de enlazar, de dar sentido a las posiciones de todos los elementos concitados. Porque de eso se trata, de fijar una posición en una cadena cuya apariencia es lógica, es decir, cuya trabazón está sólidamente fundada es una serie de estrategias discursivas capaces de encontrarle a cada elemento su lugar, a cada fenómeno su sitio. De esta forma el universo de lo real aparece construido en y por una potente pulsión explicativa: qué es un ser humano, un tomate, un animal, etc. Es en este

²²⁷ *La Isla de las Flores*, op. cit.

²²⁸ Patricia Espinosa, “La ironía y el horror,” *La Fuga* 10, (2009), último acceso 11 de noviembre de 2018, <http://2016.lafuga.cl/la-ironia-y-el-horror/365>.

nivel donde se instalan los gestos psicóticos de la reiteración y del salto arbitrario (...) *La Isla de las Flores* aborda el lugar de la miseria en la cadena de relaciones políticas, económicas e históricas que conforman al mundo, o sea, simplemente el eslabón no productivo, punto ciego dado por el carácter recolector de la actividad (...) No se trata, entonces, de mostrar la miseria sino de hacer patente la cadena de relaciones que la construyen y que la invisibilizan, que la sitúan como una parte más, como una parte lógica, racional, del engranaje de vínculos que constituyen el orden.”

José Ángel Castaño²²⁹ agrega:

“Lo que en principio es presentado en clave de comedia, se convierte rápidamente en una feroz crítica, en la que el director descompone de manera sencilla los mecanismos de la globalización como sinónimo de pobreza. A medio camino entre el documental y el ensayo poético-político, queda clara la diferencia que existe entre tomates, cerdos y seres humanos (...) Sin duda alguna, los 12 minutos más potentes del cine brasileño. El texto está dirigido en tono irónico por Jorge Furtado a 'extraterrestres', que desconocen todo sobre los seres humanos, su planeta, sus sistemas económicos, sus creencias, sus prioridades, su concepto de libertad. En el fondo, Jorge Furtado y equipo (el grupo de la *Casa de Cinema* de Porto Alegre) promueven una densa reflexión sobre el destino del hombre pobre, aquél que no conquistó sus derechos de ciudadano, y por eso disputa la basura con cerdos.”

Mientras que Adrián Massanet²³⁰ afirma sobre el mismo:

²²⁹ José Ángel Castaño, “La Isla de las Flores: de tomates, cerdos y seres humanos,” *Angelus Novus. Edublog de Filosofía*, 18 de febrero de 2009, último acceso el 3 de abril de 2017, <http://jacgmur.blogspot.mx/2009/02/la-isla-de-las-flores.html>.

²³⁰ Adrián Massanet, “Cortometraje documental: 'La Isla de las Flores', sencillamente imprescindible,” *Blog de Cine*, 16 de julio 2011, último acceso el 7 de marzo de 2017, <https://www.blogdecine.com/cortometrajes/cortometraje-documental-la-isla-de-las-flores-sencillamente-imprescindible>.

“Empieza como un documental educativo sobre la plantación de tomate y termina siendo un escupitajo feroz a las mismas raíces del capitalismo salvaje, ese que cada día hace del mundo un lugar mejor en el que vivir. Algunas imágenes perturbarán al lector de blogs de cine (aunque supongo que bastantes ya lo habrán visto), por su extrema incomodidad visual, otras harán reflexionar, otras harán reír. Al final de los once minutos que dura este corto, creo que muchos sentirán un aplastamiento anímico, propio de quien es más consciente de cómo va la sociedad en la que vive (...) Impresionante la forma en que lo va hilando todo, en un montaje soberbio, con una coña intrínseca no incompatible con una mirada amarga.”

Como bien dice Massanet, lo que parece un documental educativo y empieza con un tono lógico deductivo, poco a poco adquiere su verdadero carácter: el punto que el director quiere denunciar en la forma que él ha elegido. Es una puesta en escena inhabitual dice Espinosa y sí, en su momento este documental no era un ejemplo clásico de lo que se conocía como documental. Con material creado exclusivamente para el documental, usando voz *off* y una ubicación, el documental inicia aleccionando, porque pretende que explica a unos extraterrestres cómo funciona este planeta.

En *La Isla de las Flores* escuchamos sobre clasificaciones, precisión, evolución y destrucción, para regresar al tomate, del que subrayan, se producen 61 millones. La ironía del nombre *La Isla de las Flores*, un lugar a donde llega la basura, sobre la ironía con la que se describe al ser humano y después al cerdo hablando del tamaño de su encéfalo, para acabar con una ironía más: a pesar de su superioridad intelectual y de ser un ser libre, el humano que habita la Isla de las Flores come lo que el cerdo deshecha, ironía expresada mediante una imagen que muestra a los empleados del dueño del cerdo separando basura orgánica para

comida del cerdo y permitiendo que los habitantes de la isla entren a buscar, entre lo que fue desecho, su propio alimento.

En pocas palabras la premisa o idea guía es que los dueños del dinero posicionan el bien material, sus cerdos, antes de los humanos. Una obra maestra del montaje como bien dice Massanet, una obra poética del horror, a medio camino entre el documental y el ensayo poético político dice Castaño, con quien coincido. Es una obra retórica y dialoguista que en todo momento tiene en mente al espectador hasta sacudirlo con imágenes cada vez más perturbadoras.

Estos tres documentales, muestran temas sensibles socialmente, que interesan a la humanidad. Donde hay que poner atención sobre lo sucedido como una apuesta a no perder la memoria, una postura para reflexionar sobre el comportamiento social de la humanidad, la diferencia, la exclusión el confrontamiento sin una armonía, sin igualdad, sin justicia. Ante estos ejemplos, es posible destacar algunas características para definir el cine documental de ensayo, muchas de ellas ya repetidas a lo largo de esta tesis.

- Los tres documentales son ejercicios totalmente personales y subjetivos.
- En cada uno de ellos existe una idea guía o premisa: la guerra, aunque queda esperanza en *Magueyes*; la guerra sin esperanza alguna y con un ejecutor de la guerra *LBJ*; los animales como bien material o sinónimo de dinero, posicionados antes que los seres humanos.
- El aparataje retórico con el cual se construye la realidad fílmica. (Espinosa sobre *La Isla de las Flores*)

- A medio camino entre el documental y el ensayo poético-político. (Castaño sobre *La Isla de las Flores*)
- Imaginación, sátira. (Baldonado sobre *LBJ* y Espinosa sobre *La Isla de las Flores*)
- La metáfora en *Magueyes*.
- La sátira (Malcolm sobre *LBJ* y todos los críticos sobre *La Isla de las Flores*).
- La crítica (Castaño sobre *la Isla de las Flores*)
- La imagen como lenguaje retórico, apoyado por música en *Magueyes*, por imágenes e imágenes con textos en el caso de *LBJ* y por imágenes y un discurso oral repetitivo y sin inflexiones de voz, en el caso de *La Isla de las Flores*.

En estos tres documentales es evidente que cada autor tiene conscientemente claro el tema y el objetivo sobre el cuál va a referirse y no se tambalea entre un discurso u otro. Sin esa claridad, no podrían haber sido realizados tan manifiestamente dirigidos. Ahora la forma de narrar, explicar o mostrar cada uno integra elementos, desde poéticos hasta científicos, que hacen que el abanico se extienda aún más en lo que podríamos describir como género documental de ensayo. También es importante rescatar las categorías prácticas que definirían al cine documental de ensayo y que emergen de los análisis aplicados a estos tres documentales:

- Un complejo ejercicio de montaje. (Vaca sobre *Magueyes*, Massanet sobre *La Isla de las Flores*)

- Todo tipo de juegos de cámaras, trucajes y metáforas visuales. (Baldonado sobre *LBJ*)
- La música o la voz *off* en el montaje, crucial para la ambientación.
- Uso de recursos como fotos, caricaturas, juegos de cámaras y un elemento retórico: las metáforas visuales.

Al describir y analizar los tres documentales aquí presentados, observamos que, claramente, estamos ante tres ensayos. En *Magueyes* no hay palabras, ni escritas ni habladas, sólo un montaje visual y musical que comunica una idea muy personal del autor; en *LBJ* hay pocas palabras, las que aparecen escritas en las imágenes elegidas y en el letrero que divide las tres secciones de la película L, B y J. Por último, el discurso de *La Isla de las Flores*, tan reiterativo, tan mecánico, en un tono de quien habla desde la sapiencia total, pero sin un gramo de sentimiento a través de una voz casi de robot, mientras que las imágenes que acompañan tal discurso provocan aversión, rabia, tristeza, impotencia en el espectador y odio por este narrador que parece una máquina. Al cerrar con la presentación y análisis de estos tres documentales parece que se toca, al fin, la posibilidad de definir el documental de ensayo. Nadie hasta aquí ha afirmado que alguno de estos tres cortos sea un documental de ensayo, pero tampoco logran clasificarlos como ninguna otra cosa.





Figura 5. Fotogramas de la película *La Isla de las Flores*, dirigida por Jorge Furtado, 1989.

2.7 Primera definición del documental de ensayo

En esta sección se presenta una primera definición de cine documental de ensayo, la cual se ofrece como respuesta a la necesidad de contar con ciertas delimitaciones que eviten que esta categoría se convierta en el recipiente de todo lo que no cabe en ninguna otra parte. Aun así, no se pretende que esta primera

definición sea eterna o inamovible, sino sólo el punto de partida, que se pulirá con el tiempo y con las aportaciones de otros interesados en un futuro, esperamos, cercano.

Al final del capítulo 1 se esbozaron algunos puntos que orientan hacia una posible definición del documental de ensayo a partir de una elección muy personal, producto de mis vivencias como realizador y como espectador, como fue el incluir la premisa como un elemento de peso en la búsqueda de tal caracterización. Las reflexiones personales que surgen sobre lo expuesto en el capítulo 1 y secciones anteriores del capítulo 2 son muchas. Algunas se exponen en los siguientes párrafos como una especie de borrador de las características, o elementos imprescindibles del documental de ensayo y del realizador de documentales de ensayo.

- En un documental de ensayo el realizador es el protagonista y su obra es subjetiva. Es una experiencia intelectual del protagonista, su propia vivencia mentalizada a través de su forma de entender, o de tratar de comprender, el mundo.
- Es un trabajo artístico que se vale de la poética visual de la interpretación, lograda mediante la reflexión a través de la visión del mundo del autor, para reelaborar conceptos y símbolos, reafirmar valores, repensar un tema e, incluso, dotar de valor lo que expone.
- Es el medio que el autor tiene de entablar un diálogo, para comunicar una experiencia personal y propiciarla en el (futuro) espectador, con el fin de hacerlo llegar a un nuevo pensamiento sobre la experiencia expuesta.
- El documental de ensayo posee una libertad que proviene de poder discutir sobre un tema sin necesidad de usar un formato o estructura de discurso científico, no va a demostrar nada, no requiere referirse a ninguna fuente.

- No obstante, un documental de ensayo debe tener características que muestren que esa libertad es aparente, porque en el documental de ensayo hay una premisa o idea guía que mantendrá el discurso, auditivo y visual, en línea con lo que se quiere transmitir.

Por lo anterior, el video ensayista documental es un pensador de la experiencia intelectual. Es él quien encuentra y ordena textos, ideas, metáforas y quien, mediante la edición, los une y presenta.

- El ensayista de documental es un especialista del entender para vivenciar y poder expresar su vivencia hasta que ésta pueda integrarse a la de su espectador.
- Para transmitir la experiencia, el medio es un diálogo íntimo que expone una problematización en el discurso, producto de la reinterpretación subjetiva de su vivencia.
- El realizador de documentales de ensayo puede someter o adaptar, mediante un procedimiento audiovisual, presentaciones y representaciones sonoras y visuales que provoquen reflexiones; esto es, puede, a través de las imágenes y diálogos integrados en su documental, encauzar la idea que quiere transmitir.

Como una característica de la creación de documental de ensayo, más allá de capturar con la cámara, el seleccionar, editar y presentar hacen que se transforme el origen del pensamiento. Con el propósito de comprender y demostrar su propia naturaleza, el autor conjuga sus herramientas y como resultado obtiene una nueva significación del mundo.

Aprovechándose de la falta de reglas, el realizador reinventa con la finalidad de crear pensamientos en algunos casos críticos y, en otros, solamente para lograr hacer al público poner atención en lo que él necesita, bajo la promesa de replantear la forma de pensar y entregar una fresca y nueva; apelando además a

la complicidad el realizador nos hace partícipes de su propuesta, al entrar al mundo donde las reglas son las que él decide y se arriesga a abrir al escrutinio del espectáculo.

En esta búsqueda del quehacer ensayístico, del documental de ensayo, el autor hace de la innovación y la resignificación de lo visual y sonoro una constante, para lograr un replanteamiento hacia la creación, con una idea muy clara de integrar en su discurso la postura de su motivación al crear, y con una determinación de no claudicar en la invención de nuevos pensamientos, argumentaciones, reflexiones y contemplaciones del mundo y llevar al espectador a un fresco y nuevo viaje de su reiterada y cuestionada existencia. Es por esto que al mismo ensayo documental se le otorga la responsabilidad pensante y crítica dentro del género que se regenera a sí mismo y se constituye dentro de su misma formalidad, que se entenderá como estilo.

Antes de dar una definición, resulta interesante mencionar el documental: *I am a sex addict*²³¹ porque, como realizador y espectador me parece un ejemplo casi paradigmático del modo documental que pretendo definir; basándome en los cinco puntos guía, arriba mencionados, se puede afirmar que *I Am a Sex Addict*:

- Trata de la adicción del protagonista, el propio realizador, al sexo. Es personal y constituye una reflexión muy interiorizada de su adicción y el papel que ésta jugó en su vida.
- El filme es artístico, juega con las imágenes, particularmente, de las intérpretes y las mujeres que ellas representan en su vida.
- Establece un diálogo con el espectador ¿cuántos de éstos no se identificarán con el protagonista? ¿cuántos otros no juzgarán el comportamiento del protagonista y lo relacionarán quizás con personajes de su vida?

²³¹ *I Am a Sex Addict*, dirigida por Caveh Zahedi (2005).

- El documental es libre pero no divaga, todo converge a lo mismo, su historia, su paso de mujer a mujer, insaciable.
- La premisa es muy clara “el sexo ha afectado mi vida de maneras que no puedo controlar”

Un ejemplo de documental que no es de ensayo es *Cuates de Australia*²³². Este último es un documental que podría llamarse costumbrista que, como su mismo realizador declara²³³, que para presentar la vida de un grupo de personas que no hablan mucho tuvo que basar su narración en el paisaje. De acuerdo con la clasificación de Nichols esto lo convierte en un documental con algo de poético y participativo y bastante observacional.

Definición

El cine documental de ensayo es una obra de cine documental que parte de una premisa, una idea que encierra al documental completo y un concepto rector que determina el estado de ánimo del film. Es un documental en que se cuenta una historia sobre hechos o situaciones, individuales o sociales, de manera reflexiva y acudiendo a recursos retóricos, con un desarrollo libre y subjetivo, en el que se echa mano de diálogos que se establecen entre imágenes, entre imágenes y sonidos o entre otros elementos del lenguaje cinematográfico; recursos dialoguistas que permiten elaborar un diálogo con el espectador, a quien se pretende hacer sentir como los protagonistas de la historia contada y a quien se pretende tratar de mostrar la reconstrucción de un hecho, a través de la argumentación que se lleva a cabo en la pantalla.

²³² *Cuates de Australia*, dirigida por Everardo González (2011).

²³³ “Cuates de Australia: ‘El documental es una aventura.’” *Vértigo Político*, 2017, último acceso el 20 de enero de 2019, <http://www.vertigopolitico.com/articulo/5250/Cuates-de-Australia-El-documental-es-una-aventura>.

Un documental de ensayo requiere un referente invisible que haga que la imagen y los sonidos puedan integrarse en un discurso narrativo, crear imágenes que lleven a la argumentación por sí mismas, llevar a cabo un pensamiento en imágenes. Para lo cual es preciso reinterpretar y resignificar las características del ensayo, en la imagen visual y sonora en movimiento. Un documental de ensayo demanda un complejo grado de manejo de las técnicas del cine documental para aprovechar sus recursos con el fin de expresar lo que se busca decir.

En la definición planteada en los párrafos anteriores, hay elementos implícitos, particulares del cine, herramientas que permitirán presentar todos esos diálogos de la manera en que el realizador desea para poder transmitir la idea que lo ocupa: se trata del montaje y la edición. Ya aquí se han adelantado algunos elementos; los precursores del cine documental de ensayo presentados han sido calificados como ejercicios complejos de montaje, recursos de cámara que se convierten en emisores de imágenes que expresan discursos retóricos sin necesidad de palabras, metáforas visuales y, por último, pero no menos importante, el uso del sonido, muy particularmente de la voz, como en *La Isla de las Flores*, y de la música, como en *Magueyes*.

CAPÍTULO III: La práctica del documental de ensayo

El documental es una obra que generalmente se desarrolla en tercera persona, sólo hay dos tipos que no cumplen esta regla, el poético y el ensayo. El reto al que se enfrenta quien pretende realizar un documental de ensayo es generar reflexión a través de lo que se muestra. Se trata de inaugurar una nueva forma de reflexionar sobre el tema. Un documentalista que siempre ha sido un testigo, que cuenta “esto vi”, “esto viví” no ha realizado un ensayo. Un documentalista de ensayo requiere perder miedo al protagonismo, como el autor de esta tesis, aprender a “cómo entrar”, “cómo ser parte de”.

El ensayo es un modo de representación complejo pero efectivo. Es una forma de cautivar al espectador y hacerlo partícipe de la vivencia ideológica del autor. El desafío es ¿cómo mostrar una idea o un punto de reflexión sobre algo? Para responder a esta pregunta, el autor de esta tesis elige que ese algo sobre el cual quiere que el espectador reflexione es el documental de ensayo y el documental de ensayo que acompaña esta tesis es entonces sobre el documental de ensayo.

En el capítulo anterior se dio una definición de cine documental de ensayo, pero en ésta quedaron implícitos algunos elementos que definen más que la teoría del documental de ensayo su práctica, tema central de este capítulo. Como el cine documental de ensayo no deja de ser una obra cinematográfica, muchas ideas acerca de la realización práctica de un documental de ensayo se toman de teóricos reconocidos e importantes para cualquier realizador de cine de ficción o de documental. Principalmente, se exponen ideas sobre el cine mismo, el guion, la composición y la edición, tomadas de teóricos como Joseph V. Mascelli²³⁴ y

²³⁴ Mascelli, *op. cit.*

Andrey Tarkovski²³⁵. En cada caso, se intentará encontrar la particularidad o rasgo que habría que intensificar cuando las ideas planteadas se aplican a la práctica del cine documental de ensayo.

Los elementos, mencionados en el párrafo anterior, son el contenido de las secciones 3.1 y 3.2 y la última parte de esta tesis, la sección 3.4 consiste en un documental de ensayo realizado por el autor de esta tesis y para los fines de la misma, por lo que se ha insertado el guion de dicho documental; cuya génesis y realización se describe y analiza en el apartado 3.3.

3.1 Hacia la práctica del cine documental de ensayo: naturaleza del cine, el tiempo y el ritmo

Para Andrey Tarkovski el cine es una obra de autor, una expresión artística que no es literatura, ni teatro, ni ningún otro; sino, un arte por sí mismo. Aunque, en sus inicios quizás se haya nutrido de la literatura o el teatro, dice que esto debe haberse terminado ya hace mucho tiempo y no debe ocurrir más. Considera que, por ejemplo, lo único que pueden tener en común literatura y cine es la libertad de “elegir de la realidad aquello que se deseé”.²³⁶

La pregunta inmediata que puede surgir es ¿cuál es una característica propia y única del cine? A lo que Tarkovski respondería: imprimir el tiempo y, luego, “reproducir ese tiempo en la pantalla tantas veces como lo desease”²³⁷. Tarkovski lamenta que por mucho tiempo y por fines de lucro, esta característica se perdió; pero, volviendo a las características propias del cine, Tarkovski afirma: “...si el tiempo aparece en el cine como hechos, esto hechos se dan como una simple y

²³⁵ Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

²³⁶ *Ibid.*, p. 69.

²³⁷ *Ibid.*, p. 71.

directa observación”²³⁸. De donde el realizador ruso concluye que “...el elemento básico del cine, el que lo conforma hasta su raíz misma, es la observación”²³⁹. Para Tarkovski, el elemento esencial de la imagen cinematográfica es el ritmo. “Es sobre todo a través del sentido del tiempo, del sentido del ritmo, que el director revela su personalidad.”²⁴⁰ Dice Tarkovski:

“La dirección de una película no comienza cuando se discute el guion con el escritor, ni trabajando con el actor o con el compositor, sino cuando en el interior de la persona creadora de la película, y conocida como director, surge una imagen de la misma.”²⁴¹

Esta imagen, aclara Tarkovski, puede ser una secuencia de imágenes, pero también puede ser un estado de ánimo o un ambiente. Añade, que el director debe tener claros sus objetivos y trabajar con todo su equipo hasta finalizar el filme. Sin embargo, aunque todas estas recomendaciones le parecen importantes, considera que se trata de aspectos técnicos. En cambio, cumplir con tales lineamientos, no le parece suficiente para que la película terminada sea una obra de arte, o para que el director pueda ser llamado artista. “Solamente cuando su punto de vista personal queda inserto en la película, cuando se convierte en una especie de filósofo, surge el cine como arte.”²⁴²

Nada de lo que expresa aquí Tarkovski está negado para el documental en general, menos aún para el documental de ensayo, un trabajo personal como se ha dicho una y otra vez a lo largo de esta tesis. Otra idea de Tarkovski es que los elementos del cine no pueden aislarse excepto para fines teóricos, cree que una película puede llegar a ser una obra de arte como un todo. Por lo que niega que la

²³⁸ *Ibid.*, p. 75.

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 133.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

²⁴² *Ibid.*, p. 69.

edición sea el principal elemento organizador de una película. En lo anteriormente expuesto, pueden verse ya, implícitas, las ideas de Tarkovski para la filmación, ideas que se describirán más adelante.

Desde otro ángulo más técnico, Joseph V. Mascelli también reflexiona sobre la obra cinematográfica y en su libro en muchas ocasiones comenta lo que se aplica, de lo que dice, al caso documental. Para él, el principal propósito del cine es contar una historia interesante y afirma que esto a veces es olvidado por los realizadores, principalmente los que filman películas independientes o documentales, por atender los aspectos técnicos del rodaje, edición y demás. El objetivo de su libro es "...hacer notar al lector los muchos factores que entran en juego para relatar una historia en una película y mostrar cómo, las técnicas para filmar ficción pueden aplicarse con éxito a las películas documentales"²⁴³

Aclara que las reglas y recomendaciones plasmadas en su libro no son absolutas y que la realización de una película es muy personal por lo que el realizador puede aceptar o no seguir algunas reglas. Sin embargo, recomienda a los principiantes aprender primero con estas reglas, antes de desecharlas. También recomienda ampliamente pensar en el espectador, ponerse en su lugar y ser objetivos al juzgar nuevos métodos o ideas.

Para Mascelli²⁴⁴, una película exitosa es una que sorprende visualmente al espectador, por ello, el primer capítulo de su libro está dedicado a los ángulos de cámara. Para los documentalistas recomienda las tomas *over shoulder*, para involucrar al espectador en el tema y afirma que una ventaja del camarógrafo del documental es que puede permitir que uno de los actores hable directamente a la cámara.

²⁴³ Mascelli, *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁴ *Ibidem*.

Un segundo aspecto que interesa a Mascelli²⁴⁵ es el de la continuidad, le parece que, si ésta es bien lograda, la película será exitosa y cree que “...la continuidad es solamente sentido común” y la relaciona con: entender la película como una secuencia de planos, el tiempo cinematográfico y el plan de rodaje. “Entre más elaborado sea el plan o la *continuidad*, mayores serán las posibilidades de éxito”²⁴⁶. Recomienda “...mantener las imágenes lo más cercanas posible a la acción de la vida real” lo que “asegura una buena continuidad”²⁴⁷ y dar más imágenes al editor para que tenga de donde cortar. A la edición se dedica el siguiente apartado.

3.2 Edición del documental de ensayo

Tarkovski considera que, si el rodaje no ha sido bueno, no ha sido pensado, la edición no será posible o será posible pero no reflejará la idea o el sentir del autor. Así que, aunque la edición o montaje sea de una importancia fundamental, es una tarea que sólo puede completarse si antes se cuidaron muchos aspectos. Particularmente, Tarkovski²⁴⁸ comenta que durante el rodaje se concentra en el transcurso del tiempo dentro de los planos, para reproducirlo y registrarlo. En resumen, para Tarkovski:

“Editar no es otra cosa finalmente que la variante ideal de la unión de las tomas, contenida ésta necesariamente en el material que se ha filmado. Editar una película correctamente, idóneamente, significa permitir que las distintas escenas y tomas, espontáneamente se unan, ya que, en cierto sentido, ellas mismas se editan, se unen de acuerdo a su intrínseca estructura.”²⁴⁹

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 140

²⁴⁸ Tarkovski, *op. cit.*, p.127.

²⁴⁹ *Ibidem.*

Dice Mascelli que “...sólo una buena edición puede darle *vida* a una película. Las diferentes tomas son sólo partes inexplicables de una película, hasta que se arman hábilmente para contar una historia coherente. El corte elimina lo inútil de la película superflua”²⁵⁰. En resumen, considera que “...una película se concibe en la cámara y se arma en el cuarto de edición”²⁵¹

Comenta que existen dos tipos de edición: “...de *continuidad* donde la narración de la historia depende del *matching* de escenas consecutivas y de *compilación*, en la que la historia que se cuenta depende de la *narración*, y las escenas únicamente ilustran lo que se narra”.²⁵² Podrían añadirse aquí más elementos técnicos, pero para ello es mejor remitirse a las fuentes aquí citadas. En el siguiente apartado se hace una breve descripción de las conclusiones derivadas de la investigación aquí presentada.

Conclusiones teóricas sobre el documental de ensayo

El documental, como se ha visto, es una manifestación artística que se ha estudiado poco, además de ser una expresión que surgió junto con el cine hace poco más de 100 años. Por esta misma razón, teorizar sobre el documental es algo nuevo y escaso. En esta tesis nunca se pretendió llenar este vacío, pero sí poner atención a un género que es de interés, particularmente por la sencilla razón de que el ensayo ha sido siempre centro de mis atenciones profesionales como fotógrafo y realizador.

El tipo de trabajos que yo deseo como fotógrafo y como realizador ha sido el ensayo. Eso es lo que me ha llevado hacia esta investigación y esto se convirtió en una urgencia cuando el desarrollo tecnológico derivó en la oportunidad de que

²⁵⁰ Mascelli, *op. cit.*, p. 141.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 165

²⁵² *Ibid.*, p. 143.

cualquier persona tomara fotos y grabara videos. De esta forma la red se empezó a llenar de videos de todos tipos y de todas las calidades, muchos de los cuales empezaron a reconocerse como de ensayo por no caber en ninguna otra categoría. Dado que el ensayo literario está muy estudiado y bastante bien establecido y dado mi gran interés personal por este género en todas sus manifestaciones, me pareció necesario delimitar la terminología “documental de ensayo”.

Mi investigación no pudo ser más fructífera, la importancia del ensayo en la literatura es franca, lo mismo ha sucedido con el cine que ahora se clasifica como cine ensayo, creo que esto justifica plenamente el querer delimitar, al menos, aquellos documentales que han de considerarse de ensayo y que esto no es sólo una satisfacción de tipo intelectual sino que es la manera de darle importancia a un modo documental que, al estar bien definido, permitirá reunir piezas de valor al tiempo que puede fomentar la creación de más documentales de este tipo que, estando bien demarcados, pueden aspirar a ser apoyados por diversas instituciones interesadas en la creación cinematográfica.

Aunque no se trata de una delimitación última e inamovible y admite algunas modificaciones, sí se pretende con ella haber propuesto algunos elementos imprescindibles de un trabajo que pretenda ser incluido en esta categoría. Si ellos no se cumplen habrá que buscar en otras de las categorías ya creadas o inventar una nueva categoría, pero el esfuerzo de investigar sobre estos temas en busca de una definición para cualquier tipo de documental que nazca de la mente creativa de la humanidad, sólo puede redundar en beneficios para dicho tipo de obras y encausarlas hacia la obtención de un cierto nivel de calidad y de reconocimientos que den lugar a apoyos y estudios más profundos sobre estos temas.

Para redondear las conclusiones y terminar este capítulo, se presenta un ejemplo del trabajo de creación de un documental de ensayo propio, ya que no sólo a esa tesis se adjunta el video documental, sino que se describe algo de la realización práctica de un documental de ensayo, a través de un ejemplo concreto y original. Se trata, como se ha dicho, de un ensayo realizado ex profeso para los fines de esta tesis.

3.3 Realización práctica del documental de ensayo

Al crear el presente documental de ensayo, como parte práctica de esta investigación, la propia consciencia como teórico y realizador ha enriquecido considerablemente lo que se refiere al ámbito del documental y específicamente a cómo debe crearse un documental de ensayo. En la práctica documental, normalmente, el tema de estudio se refiere a algo externo, a un tema en específico al que el documentalista se va a enfrentar para después presentarlo estructuralmente, en su mayoría, como una historia de ficción, con excepción de los modos de representación ya mencionados: poético, que se presenta como una necesidad creativa del autor, y ensayo, dónde el autor incita al espectador a reflexionar sobre un tema.

Lo importante en la diferencia entre los modos de representación objetiva y los de representación subjetiva como el de ensayo y el poético es que, en los primeros, la historia o desarrollo del tema se basan en lo que le sucede al otro, el espectador es meramente un testigo a quien se le están presentando los hechos del tema en el modo de representación elegido. En los subjetivos, la diferencia fundamental es la presentación subjetiva del tema, o temas; el autor es quien presenta su experiencia vivencial sobre el asunto al que se enfrenta, con la finalidad de exponer sus ideas, sus pensamientos, sentimientos y reflexiones enfocadas hacia

el espectador, para lograr que éste se identifique con el autor y así entrar en un diálogo, supuestamente, íntimo; se trata de adherir al espectador al planteamiento racional del realizador al exponer cómo ha sido el proceso al que como autor se ha enfrentado, para obtener finalmente una reflexión que compartirá con el espectador.

Entonces, mi idea inicial es “se necesita definir el documental de ensayo”, pero para convencer al espectador de que esto es así, recorro a los expertos. Hasta el inicio de la investigación *documental de ensayo* se trata de un punto de vista personal, pero el dar voz a los académicos sobre el asunto, lo formaliza. Recorro a los expertos, reconozco que hay que presentarlos y dejarlos hablar, no como ejemplos de personas que comparten o respaldan mis ideas, sino otorgándoles peso propio para que realmente validen, o no, mi inquietud. Si existe o no la necesidad y la posibilidad de categorizar el documental de ensayo.

Como autor de esta tesis soy alguien que busca cómo acomodar un aparataje teórico práctico con tal de tener claro qué es este género documental; pero la necesidad no es totalmente personal, nace de lo que he visto clasificado como documental de ensayo, un contenedor de videos en el que cabía todo lo que no cabía en los otros modos de representación. Pero esto no ayuda a los que, como yo, desean hacer documentales de ensayo y esto me incita a crear una corriente teórica, a generar conocimiento, lograr un poco de claridad sobre el término y su práctica. Ya antes he dicho que esto sirve para definir y crear apoyos, para identificarse como documentalista de ensayo o deslindarse del término.

El primer problema al exponer el documental de ensayo fue la búsqueda del cómo internalizar en el autor la necesidad de mostrarse dentro del mismo y ser el vehículo al que se le presentan diversas acciones, que mostrarán el camino del autor, dónde se pregunta sobre el problema a resolver y el cómo se llegará a una

reflexión sobre la cual, al final, el espectador podrá estar o no de acuerdo con los argumentos, que antes de observar el documental no tenía conscientes o no tan conscientes, y con los cuales ahora puede lograr reflexionar como la que hace el realizador. Con base en mi experiencia, el problema radica en que la generación de pensamientos reflexivos que el autor plantea sean comprensibles para el espectador y, lo más importante, los adopte dentro de su aparato ideológico como positivos y es aquí donde un teórico hace su entrada en esta tesis para decirme cómo se puede lograr lo que pretendo.

El aporte que hace el maestro Carlos Mendoza, en su libro de guion sobre cine documental, es una ayuda para cualquier realizador desde el punto de vista estructural. El basar su estructura en la estructura retórica, como una columna vertebral para la realización del documental, es de gran importancia para no perder de vista el planteamiento o modo de representación elegido. En este sentido, fue un aporte fundamental para el desarrollo de esta tesis, ya que, al comprender su propuesta, la claridad se presentó en mi propuesta para lograr caracterizar lo que distingue al documental de ensayo. Al integrar la estructura retórica al documental de ensayo se tiene una consciencia clara sobre la presentación en la argumentación. Este aporte logra completar un vacío dentro del documental en general; anteriormente a este aporte, la estructura en general se basaba en la presentación en tres actos o una estructura teatral clásica en cinco actos. Para mí, es la base que me permite escribir un guion.

Antes de grabar está el guion, lo he expresado anteriormente a lo largo de esta tesis. En la creación del guion del documental *Imago Immersio* tener una premisa clara fue fundamental para no perder la guía sobre lo que se quería captar y representar para que se entendiera claramente. La premisa de dicho documental fue “la constancia conduce a lograr una meta”. Claro esto dicho a posteriori, es

fácil de nombrar al proceso creador de un documental de ensayo desde algo ya realizado, lo misterioso y difícil es proyectar seriamente cómo será el resultado final; para esto puede ayudar mi experiencia personal, que a continuación transmito.

Decido que el documental que voy a realizar debe ser mi búsqueda en imágenes. Todo el documental es una búsqueda constante que me conduce hasta Nueva York, sólo para descubrir que el verdadero oasis, el lugar en el que está el conocimiento, es aquél de donde provengo: la UNAM y su fortaleza académica, institucional y humana. Descubro que esta universidad no necesita validación externa, aunque como institución la busque y, por supuesto, la consiga. Pero siento que bastaría con que sus estudiantes potenciales, pasados, presentes, futuros y virtuales, lo reconocieran.

En el documental deben estar presentes los lugares importantes en el proceso del doctorado, así como la situación de la creciente inseguridad en este país ¿vale la pena hacer documentales? Pero los problemas que surgen cuando se va a hacer una película pueden ser completamente banales, en mi caso conseguir los permisos fue un obstáculo que me impedía empezar a grabar, nunca hubo un permiso expedito por parte de la oficina de Patrimonio de la UNAM.

Pero, ¿cómo no voy a mostrar los lugares donde se sitúa esta institución que da espacio formal al arte, que ve esta rama del saber humano como un objeto digno de estudio? Por eso elegí este lugar para estudiar y realizar mi proyecto y eso debe estar en mi documental. Pero mi idea de grabar en la UNAM, mi alma máter, está fracasando; no queda más que filmar como si no fuera un profesional: sin tripié, en fines de semana, transportándome en bicicleta, por lo que se tuvo que cambiar todo el protocolo.

La validación de mis preguntas, la formalización del resultado final por parte de los académicos, tienen que ser parte de mi documental. Tienen que estar las entrevistas, las palabras que me devuelven la seguridad en mi proyecto. Académicos reconocidos que al expresar sus opiniones sobre el ensayo me están diciendo de otra manera “no eres el único que piensa así”.

Le apuesto a que la imagen narre todo el tiempo y el documental debe tener tiempo limitado, no debe ser demasiado largo. La edición me limita, no es posible explicar miles de cosas, busco una estructura retórica en el tiempo de proyección que es limitado. Quiero que el documental tenga un ritmo, una estructura, que el espectador no lo sienta como una pérdida de tiempo. Soy consciente de que las imágenes tienen que ser evocativas, tienen una razón emotiva o creativa, como incluir el espacio escultórico de la UNAM.

No debo mostrar algo que no quiera decir, por esto y otras razones en la edición muchas imágenes quedaron fuera, incluso algunas que grabé creyendo que sí iban a estar, pero no se trata de poner imágenes sólo porque se pueden justificar. Hubo que dejar fuera imágenes cuando no funcionaban ya juntas, no había cadencia o ritmo de acuerdo con mi estilo; las que quedaron pasaron la prueba del ensayo y error. Parte del proceso obligó a dejar las imágenes en paz durante un tiempo, fue útil volverlas a ver sin carga emocional o vivencial y valorarlas por el contenido que realmente tenían.

Todo el tiempo hay que estar pensando en el espectador, reconocer que éste no es un espectador sometido como era el que le tocó ver los primeros documentales de la historia del cine. El espectador ve el documental, lo percibe, lo siente, lo califica y muchas veces lo agradece. El realizador debe saber que el nuevo espectador no es alguien que no sabe nada; por eso debe ser consciente de lo que narra y graba, pero en el camino puede haber cambios, por eso hay que dar la

palabra a otros, escuchar aportaciones y entre éstas distinguir las moldeables de las puramente personales. El realizador sabe lo que quiere decir y no va a cambiar; lo va a exponer en su documental de la mejor manera, consciente de que no va a estar presente en la sala de proyección explicando lo que quiere decir. Dentro de su universo de leyes creativas o limitantes el documental debe funcionar, proponer, entretener.

Lo anteriormente expuesto es un conocimiento adquirido solamente al final de haber logrado un primer corte del documental, las siguientes ediciones serán simplemente ordenamientos estructurales y dramáticos para hacer del documental un producto visible hacia una mayoría de espectadores, con la finalidad de que no se convierta en un producto que logre proyectar un hartazgo, un tedio o en el que el mismo espectador se pregunte conscientemente el por qué está dedicando su tiempo a observar un producto que no es de su agrado.

En resumen, lo más recomendable siempre es no tener obsesivamente planeado todo, como un guion ficcional, ya que la sabiduría principal de documentalista es que uno se enfrenta siempre a una realidad cambiante; puede observar varias veces el mismo hecho y al momento de capturarlo existe una posibilidad que no sea la que el realizador estaba proyectando en su preproducción. Como resultado una cosa es lo ideal y otra lo real. Si uno logra tener esa comprensión podrá extraer de esas situaciones lo que desea internamente y lograr plasmar conscientemente, ante esa “realidad”, el tema principal de su premisa. El tema principal o rector sin desviarse hacia otra historia u otra finalidad.

Para terminar, pero no por ello menos importante, comprender lo que aquí se ha dicho y se va a plasmar en el documental que acompaña esta tesis requiere tener en cuenta que el realizador sabe que hay estructuras que provienen de un conocimiento heredado y debe conocerlas y saber que no practicarlas es falta de

profesionalismo. Quien quiere sólo mostrar no es profesional, de ahí surge el problema que se trata de solucionar en esta tesis; hay que sacar de la categoría documental de ensayo esas obras no profesionales.

Todo mundo tiene la libertad de filmar y de creer que su trabajo es un documental, nadie puede impedirlo, pero es bueno contar con un aparataje académico para poder nombrar el producto. Ésta es la necesidad de esta tesis, el por qué se eligió este tema. Lo que se espera no es una definición estática e inamovible, se espera una caracterización que ya no esté desdibujada, ilimitada, abierta para todo. Que sólo se autoproclame documentalista de ensayo quien entienda estas delimitaciones.

3.4 Guion del documental de ensayo: *Imago Immersio*

VIDEO	AUDIO
<p data-bbox="224 401 852 499">Estatua de Michel de Montaigne en París, diversos ángulos y acercamiento a su pie mientras lo acaricia una mano.</p> <p data-bbox="224 972 852 1339">Antigua Academia de San Carlos, Facultad de Arte y Diseño (FAD) de la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM). Edificio del siglo XVI ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México. Panorámica utilizando cámara rápida, se ven personas caminando, algunas entran y salen al edificio de la facultad. Se detiene un breve momento en las tiendas de corbatas donde se exhiben sombreros hasta completar los 360°. JORGE SALGADO se sienta en una señal de tránsito frente al edificio.</p> <p data-bbox="224 1444 852 1612">Calle Reforma de la Ciudad de México a la altura del monumento a Cuauhtémoc, Marchas de protesta por los 43 desaparecidos de la Escuela Normal Rural de Maestros de Ayotzinapa, Guerrero...</p>	<p data-bbox="878 331 1377 363">VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p data-bbox="878 401 1224 432">¿Te doy a leer mis ojos?...</p> <p data-bbox="878 464 1490 590">Si el video hubiese existido en tus tiempos, estoy seguro que ocuparías una cámara para poder invitar al otro a viajar contigo hacia una vivencia que procure reflexionar.</p> <p data-bbox="878 621 1490 716">Ahora, frotar tu pie es un ritual de buena suerte cuando los alumnos van a presentar un examen.</p> <p data-bbox="878 747 1490 915">De alguna manera estamos aquí, juntos, pero no en el mismo tiempo. Vine para que me des suerte en este viaje. Para poder mostrar una parte de lo que construiste en este país. Para ensayar, ensayar lo aprendido y mostrarlo.</p> <p data-bbox="878 947 1490 1041">Me gustaría que me pudieras responder unas preguntas que son fundamentales en mi proyecto de investigación doctoral.</p> <p data-bbox="878 1073 1490 1136">¿Qué es el ensayo? ¿Qué es el documental de ensayo? y ¿Cuál es su función?</p> <p data-bbox="878 1167 1490 1398">En el año 2012 entré en el doctorado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, con la certeza de hacer cine documental. La paradoja en mi país es que los cineastas de la misma universidad, antes del año de 2014, no podían tener siquiera el título de licenciados.</p> <p data-bbox="878 1430 1490 1493">Mientras estudio mi doctorado, en mi país aumenta la corrupción política y social.</p>

VIDEO	AUDIO
<p data-bbox="224 260 537 289">...Gente con pancartas.</p> <p data-bbox="224 333 854 569">A cuadro personas que van en la marcha, mujeres con las manos en alto, pancartas con un escudo, en fundido encadenado comienzan a salir los nombres de todos los estudiantes desaparecidos, termina la secuencia con la toma a cuadro de un joven que levanta sobre su cabeza una pancarta.</p> <p data-bbox="224 604 854 735">A cuadro grupo de mujeres que llevan una pancarta con las fotos y nombre de los desaparecidos, la que va al centro lleva sombrero.</p> <p data-bbox="224 770 854 1005">A cuadro jóvenes que van en la marcha cruzando el centro de la Ciudad de Mexico. Van gritando y con el puño en alto. Llevan pancartas y banderas negras con blanco. Hay personas mirando pasar la marcha, apoyan a los jóvenes. Se ven edificios, tiendas y al fondo un letrero de paso de peatones.</p> <p data-bbox="224 1041 854 1236">A cuadro y seguimiento de JORGE SALGADO quien ingresa a la Antigua Academia de San Carlos. Autos y exhibidores de mercancías de las tiendas, al fondo sombrillas y a la derecha un hombre de espaldas peinado con cola de caballo.</p> <p data-bbox="224 1272 854 1507">A cuadro CARLOS MENDOZA, cineasta, documentalista; sigue una investigadora vestida con playera blanca, atrás se ve la estatua de Policeto entre dos columnas, continua a cuadro un investigador vestido con camisa azul y anteojos, ángulos y acercamiento a sus brazos y carpeta.</p>	<p data-bbox="873 333 1495 537">¿Cómo puedes describir a un país en el que 43 alumnos de la Escuela Normal de Maestros de Ayotzinapa, Guerrero, desaparecen en manos de la policía estatal y aún no hay rastros o indicios claros sobre su desaparición?</p> <p data-bbox="873 604 1495 701">Y recientemente tres estudiantes de cine de la Universidad de Medios Audiovisuales de Jalisco también han desaparecido.</p> <p data-bbox="873 758 1495 953">¿Vale la pena ser estudiante en este país?, ¿corre uno el riesgo de desaparecer y aparecer en una fosa clandestina?, ¿conviene ser documentalista en este país, que está catalogado como uno de los más peligrosos para ejercer el periodismo en el mundo?,</p> <p data-bbox="873 1041 1495 1203">¿Qué necesidad en ser estudiante y hacer documental? Buscaré dentro de mi escuela para que me ayuden a responder mi pregunta de investigación: ¿Qué es el documental de ensayo?</p> <p data-bbox="873 1272 1495 1407">Por suerte me encontré con varios maestros a los que admiro y respeto profundamente, ellos me han ayudado a seguir y a finalizar con mi investigación.</p>

VIDEO	AUDIO
<p>A cuadro una pared llena de figuritas y dibujos de Jesús, la virgen María y algunos santos. Ángulos y acercamiento hacia una mesa de madera donde se encuentran hongos alucinógenos colocados sobre hoja santa.</p>	<p>Al iniciar el doctorado presenté un proyecto para realizar un documental de ensayo. En ese tiempo le llamaba video ensayo, y consistía en el seguimiento de siete personas de diferentes religiones.</p>
<p>A cuadro dos hombres que rezan sentados en el suelo sobre un tapete, van vestidos de blanco uno lleva anteojos, se ve al fondo un puesto de papas y churritos, y a la derecha un puesto de botellones de agua. Ángulo de los mismos hombres a través de una vitrina.</p>	<p>Debido a los permisos que todavía sigo esperando, no se pudo concretar el documental.</p> <p>Después, con ayuda de mis tutores, el proyecto cambió para bien, en lo que podría ser más claro...</p>
<p>A cuadro JORGE SALGADO va moviéndose y atrás vemos los edificios de la FAD.</p>	<p>...y más sencillo: investigar qué es el documental de ensayo.</p> <p>Era algo planeado a realizar en unos tres años, para terminar en tiempo y forma mi doctorado.</p>
<p>Toma del edificio de la biblioteca central de la UNAM y de la frase "#Hecho En CU"; escrita en grandes letras 3D. JORGE SALGADO se apoya y mueve sobre las letras de la frase.</p>	<p>Investigar parecía sencillo...</p> <p>...pero poco a poco perdí la esperanza de que iba a terminar pronto.</p>
<p>A cuadro doctor ALFONSO PADILLA investigador de la Universidad de Helsinki. (Entrevista)</p>	<p>Fui buscando la respuesta dentro de mi Facultad, en la biblioteca de la Universidad, en todas partes.</p>
<p>A cuadro la Torre de Humanidades, UNAM.</p>	<p>El desarrollo del conocimiento y el desarrollo espiritual de un país, no puede estar estancado y la necesidad de realizar tesis de maestría, tesis de doctorado e investigaciones posdoctorales es el intento de dar una respuesta a estas necesidades que tiene la sociedad en su conjunto.</p>

VIDEO	AUDIO
<p>JORGE SALGADO a cuadro en el espacio escultórico “geometrista” en CU.</p> <p>Fundido encadenado desaparece el espacio escultórico y volvemos a la Torre de Humanidades, árboles.</p> <p>A cuadro un cartel del “Congreso Internacional, El ensayo en diálogo sobre el ensayo”</p> <p>Fundido encadenado, a cuadro la mesa donde expone LILIANA WEINBERG. Ángulos y acercamientos a la exponente.</p> <p>A cuadro doctor MIGUEL GOMES, profesor de estudios hispánicos y literatura comparada de la Universidad de Connecticut, butacas rojas atrás.</p> <p>A cuadro CARLOS MENDOZA, cineasta, documentalista.</p> <p>A cuadro investigador hablando con LILIANA WEINBERG.</p> <p>A cuadro ensayista LIBERTAD GARZÓN.</p> <p>A cuadro LUCÍA GAJÁ, vestida con saco negro.</p>	<p>VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p>Busqué inspiración también dentro de la escuela, afuera, en sus coloquios, en lugares que me ayudaran a reflexionar.</p> <p>La suerte fue que mis tutores me ayudaron a bajarme de esa nube a la que uno se sube cuando está estudiando un doctorado, pues todo lo que uno lee o ve lo quiere integrar a la investigación.</p> <p>Lo que me dio claridad de que no iba a ser tan fácil...</p> <p>...es el no encontrar mucha información sobre el tema...</p> <p>...pues bibliografía hay muy poca.</p> <p>Entonces, el primer paso si quiero saber qué es el documental de ensayo era tener claridad sobre el ensayo literario.</p> <p>Aprendí a practicar la paciencia, pues cada que quería entrevistar a alguien...</p> <p>...debía esperar meses o años.</p> <p>Busqué en muchos lugares, leí a varios autores sobre cine...</p> <p>...sobre documental, sobre ensayo, para poder presentar una definición...</p> <p>...sobre el documental de ensayo.</p> <p>Eso me llevó a conocer a diversos ensayistas...</p> <p>...cineastas, documentalistas...</p>

VIDEO	AUDIO
<p>A cuadro doctor DIEGO ZAVALA SCHERER, investigador documentalista.</p>	<p>...e investigadores.</p>
<p>A cuadro editor de video, se ven las ondas del audio, frase en inglés y cuadros de imagen.</p>	<p>Al buscar en internet sobre el documental de ensayo, encontré...</p>
<p>Fragmento del video <i>The Essay Film</i> del director Kevin B. Lee, 2012.</p>	<p>...un video de Kevin B. Lee. Él nombra video-ensayo a videos publicados en internet donde hacen varias referencias a programas de televisión o películas, usados para justificar su postura sobre un tema. Una forma de decir algo únicamente con base en una referencia y no en una investigación. El problema es que se descontextualiza el material original, se toma como un reflejo de la realidad, sin tomar en cuenta que ese material ha sido realizado con un fin ficcional. A esto se le conoce en la red como video-ensayo.</p>
<p>Dibujos de una televisión, un periódico, un iPod y una computadora moviéndose hacia el centro hacia un rectángulo gris.</p>	<p>Pero de acuerdo a lo investigado, lo que llama Kevin B. Lee video ensayo, no debería llamarse así, mucho menos documental de ensayo.</p>
<p>Fundido encadenado de imágenes de videos, títulos de los videos, autores y año</p>	<p>Tiene razón Christine Wampole de que, en la actualidad, en vez de nombrar ensayo a algo concreto...</p>
<p>JORGE SALGADO en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, rodeado de esculturas.</p>	<p>...estamos en los tiempos de la ensayificación de todo.</p> <p>¿Video-ensayo?, ¿ensayificación de todo?</p> <p>¿Qué es el documental de ensayo?</p> <p>Es una pregunta muy fácil de hacer y me ha tomado casi 5 años responderla...</p>

VIDEO	AUDIO
Detalle de escultura, la <i>Victoria alada</i> de Samotracia.	...coherentemente, con ayuda de...
JORGE SALGADO en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, rodeado de esculturas.	...varios especialistas que...
Detalle de escultura, rostro de un hombre con la mano en la cara, como pensando.	...me dieron su tiempo para entrevistarlos...
JORGE SALGADO en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, rodeado de esculturas.	...leyendo muchos libros, artículos...
Detalle de escultura, rostro de mujer desnuda, tocándose el cabello.	...y por supuesto...
Detalle de escultura, rostro de un hombre con la mano en la cara como pensando.	...viendo muchos documentales.
Detalle de escultura, rostro de Policleteo.	Si me pidieran que definiera el ensayo con un solo término cosa que es muy difícil de hacer. Yo hablaría de interpretar, entender, reflexionar. El ensayo es una interpretación que parte de un sujeto pensante que se relaciona con el mundo a partir de este acto reflexivo interpretativo. De tal manera que por una parte lo que nos diga del mundo nos va a mandar a ese mundo de manera personalizada, e inversamente de algún modo es como si el mundo indicara al sujeto reflexionante, pensante, hacia dónde y cómo tiene que ir pensándolo.
JORGE SALGADO en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, rodeado de esculturas.	
A cuadro doctora LILIANA WEINBERG, sentada en una silla y atrás se encuentra un librero de madera. (Entrevista)	

VIDEO	AUDIO
<p>JORGE SALGADO en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, rodeado de esculturas.</p> <p>Detalle de escultura, la <i>Victoria alada</i> de Samotracia.</p> <p>JORGE SALGADO en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, rodeado de esculturas.</p> <p>Giro de la cámara para detenerse en el rostro de Policiclo.</p> <p><i>Travelling</i> de retroceso de una fotografía de una fiesta religiosa</p> <p>JORGE SALGADO en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, rodeado de esculturas.</p>	<p>Es el encuentro entre un sujeto que reflexiona que medita desde su punto de vista desde su perspectiva personal, desde su propia experiencia, su situacionalidad, desde su propia forma de acercarse, su estilo de reaccionar ante el mundo, y reflexiona sobre un enorme abanico de asuntos, prácticamente sobre cualquier tema, en un diálogo con el mundo y en un diálogo con los lectores.</p> <p>VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p>Abriremos un campo visual, un campo interpretativo, instauremos algo parecido a un modelo...</p> <p>...para ver...</p> <p>...para compartir...</p> <p>...mediante la máxima de Francisco de Quevedo: "Doy a leer mis ojos".</p> <p>Mi interés por este tema surgió varios años atrás, desde mi práctica como fotógrafo. El ensayo fotográfico fue mi investigación en la maestría de artes y diseño. En esos años, me di cuenta de que en el campo audiovisual no se tienen claras las características que vinculan al ensayo con las artes visuales.</p> <p>En el cine, el género de ensayo se le puede denominar a los trabajos personales, experimentales o biográficos...</p>

VIDEO	AUDIO
<p>Fotografía del bar “El ensayo” acompañada de la frase “Amor... al rato regreso voy al ensayo.”</p> <p>Tres esculturas que se encuentran en el patio central de la Antigua Academia de San Carlos.</p> <p>A cuadro la ensayista LIBERTAD GARZÓN, atrás sillas y al fondo una pizarra. (Entrevista)</p> <p>Cambio de cuadro de la ensayista LIBERTAD GARZÓN, atrás sillas y al fondo una pizarra.</p> <p>Imágenes de un video en blanco y negro de la catedral y el zócalo.</p>	<p>...sin tener una idea fija sobre lo que debe estar y no...</p> <p>...dentro del género de ensayo.</p> <p>El ensayo es una forma de comunicar un conocimiento que pasa siempre por la experiencia, no es un conocimiento disociado del sujeto de su experiencia vital de su cercanía a preocupaciones que pertenecen al orden de lo cotidiano, no tanto un conocimiento libresco al menos que los libros pasen a formar parte de las preocupaciones inmediatas de uno, es un conocimiento personalizado, es un conocimiento no exhaustivo, no busca agotar el conocimiento de la cosa, no busca cerrarse ni transmitir una verdad unívoca, en eso se aleja muchísimo del conocimiento científico...</p> <p>...es un ejercicio de libertad también en tanto es uno el que pone orden a los fragmentos de que está hecho un ensayo, uno es el que encuentra los fragmentos, quiero decir imágenes, metáforas, ejemplos, citas, que forman parte de un trabajo de edición de uno realmente, uno hace una selección de elementos que van a comunicar finalmente una idea total, pero que no es última, que no es final no es cerrada, es una idea es una pincelada dentro del gran cuadro del conocimiento acerca de ese objeto o de esa idea.</p> <p>VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p>Citando al teórico Theodore Adorno, nos dice que, históricamente, el ensayo está emparentado con la retórica, la cual, es credo científico, desde Descartes y Bacon...</p>

VIDEO	AUDIO
<p>Video actualizado del zócalo, la cámara va sobre una cometa que lleva pintada un águila de colores. El video va en cámara rápida sobre la calle 16 de septiembre, rumbo a Palacio Nacional, gira hacia la izquierda sobre Pino Suárez y vuelve a girar sobre 5 de mayo. Se ven carros, personas caminando, mujeres sentadas en una banca, un hombre en bicicleta que jala una caja, un camión de basura, un taxi, un árbol de Navidad.</p>	<p>...quiere eliminar, hasta que en la época científica fue decayendo para convertirse en la ciencia sui generis, que es la ciencia de las comunicaciones.</p>
<p>Imágenes de un video en blanco y negro de la catedral y el zócalo.</p>	<p>El ensayo puede ser todo. Ahí es donde está la gran duda, en que al momento definir ensayo...</p>
<p>Video actualizado del zócalo, la cámara va sobre una cometa que lleva pintada un águila de colores. El video va en cámara rápida sobre la calle 5 de mayo, gira sobre 5 de febrero. Termina con una toma del papalote en el suelo.</p>	<p>...se refiere a diversas teorías...</p> <p>...que hacen que la definición de ensayo sea muy compleja.</p>
<p>A cuadro el doctor EFRÉN GIRALDO, especialista en ensayo. (Entrevista)</p>	<p>El ensayo es un tipo de escritura predominantemente argumentativa, que está como a medio camino entre la literatura de imaginación y la literatura de ideas, es un tipo de ejercicio riguroso, alrededor de un acontecimiento fundamentalmente de la cultura y donde entran a jugar el bagaje del escritor, pero también su repertorio de herramientas literarias y metafóricas</p>
<p>Claqueta que marca primera escena, se ve al fondo el ángulo que forman dos paredes, una es café y la otra blanca ambas han sido cubiertas de ecuaciones y símbolos matemáticos, cama con una cabecera de madera y sobre el colchón se encuentra acostado un hombre rodeado de libros y un celular.</p>	<p>VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p>El ensayo, obedece a criterios lógicos y está ligado con coherencia y exactitud...</p>
<p>JORGE SALGADO parado bajo un techo en la UNAM, detrás de él se encuentra una frase que inicia "Estudiar aquí es un privilegio..."</p>	<p>...coordina los elementos en lugar de subordinarlos; no es sino la esencia de su contenido y no la manera de exponerlo...</p>

VIDEO	AUDIO
<p data-bbox="224 260 850 390">Espacio escultórico de la UNAM, tránsito de la cámara por el interior de la escultura <i>Coatl</i> de Helen Escobedo. En momentos aparece y desaparece la imagen de JORGE SALGADO</p> <p data-bbox="224 762 850 993">A cuadro JORGE SALGADO, comienzan a girar las imágenes detrás de él, el primer giro es sobre la explanada de la Torre de Humanidades de la UNAM, se ve la torre de humanidades y el edificio donde se encuentra el mural de José Chávez Morado. El segundo giro es en el espacio escultórico.</p> <p data-bbox="224 1031 850 1161">JORGE SALGADO parado bajo un techo en la UNAM, detrás de él se encuentra una frase. A cuadro la frase “Estudiar aquí es un privilegio, comprar droga lo desvirtúa.</p> <p data-bbox="224 1213 850 1276">JORGE SALGADO sentado en una oficina, una mujer está sentada detrás del mostrador.</p> <p data-bbox="224 1352 850 1415">JORGE SALGADO con gorra y lentes frente al mar de Punta sur, Isla mujeres.</p> <p data-bbox="224 1451 850 1549">Detalle de escultura, a cuadro el dorso de la mano de la réplica del Moisés de Miguel Ángel, cambia de ángulo hacia el rostro.</p>	<p data-bbox="873 260 1495 390">Es la violación de la ortodoxia del pensamiento, hará visible aquello que pretende mantener invisible y secretamente, construirá su fino objetivo.</p> <p data-bbox="873 422 1495 520">No deduce desde un principio, ni saca conclusiones a partir de observaciones singulares y coherentes.</p> <p data-bbox="873 548 1495 646">El ensayo se predica en tres cosas: estabilidad emocional, estabilidad tecnocrática e inestabilidad social.</p> <p data-bbox="873 674 1495 804">Es circular o redondo, esto es, debe completar una idea total o mostrar los avances hacia una conclusión que regresa al problema inicial, y ser breve pero profundo.</p> <p data-bbox="873 835 1495 934">Es al mismo tiempo, social y cultural. Contiene un replanteamiento de los problemas del ser humano y es actual.</p> <p data-bbox="873 961 1495 1092">Es argumentativo. En su desarrollo debe presentar argumentos y presentar el despliegue de un juicio o un proceso de juzgamiento.</p> <p data-bbox="873 1123 1495 1222">Es retórico, tiene una estructura, pero no es rígido; está construido con base en una retórica personal.</p> <p data-bbox="873 1253 1495 1316">Es un ejercicio de libertad, de ruptura con la autoridad y con los cánones.</p> <p data-bbox="873 1348 1495 1411">Es subjetivo porque tiene que ver con la experiencia o vivencia del autor.</p> <p data-bbox="873 1442 1495 1633">Es dialoguista: necesita un lector para que se establezca un diálogo, una vivencia sentimental y experiencial realizador-escritor. El ensayo es una forma de representar el pensamiento. Es la forma poética de la reflexión.</p>

VIDEO	AUDIO
<p>A cuadro el doctor MIGUEL GOMES, profesor de estudios hispánicos y literatura comparada de la Universidad de Connecticut. (Entrevista)</p>	<p>Entonces para mí los géneros literarios son nociones particularmente elásticas, flexibles, que no están dotadas de una sustancia, por lo tanto están constantemente en cambio y que obedecen principalmente, ya que el ensayo tiene un componente de pragmática muy grande, que obedecen tremendamente a los intereses de la sociedad, el ensayo no es, o los géneros literarios no son nociones absolutamente abstractas, no son nociones absolutamente concretas, sino que son categorías de mediación, entre lo abstracto la literatura y lo absolutamente concreto que es el texto, y esas categorías de mediación obedecen a las personas que lo están usando y que están debatiéndose entre abstracciones y concreciones.</p>
<p>Explanada de la biblioteca pública de Nueva York para el arte performance.</p>	<p>VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p>Seguí buscando y llegué a las mejores bibliotecas sobre cine.</p>
<p>Libros y estantes de la biblioteca pública de Nueva York para el arte performance.</p>	<p>En esas bibliotecas tenía la esperanza de que podrían ayudarme a tener mayor información sobre el documental de ensayo.</p>
<p>Entrada a la biblioteca de la Universidad de Columbia.</p>	<p>Encontré a varios autores sobre cine, sobre documental, sobre ensayo, pero nada sobre documental de ensayo.</p>
<p>Biblioteca con piso cubista, cubículos e imagen de un edificio con muchas ventanas.</p>	<p>Antes de llegar a Nueva York investigué quiénes eran los maestros de cine que podrían darme una pequeña entrevista. Les solicité con tiempo entrevistarme con ellos, pero desgraciadamente sólo recibí respuestas negativas. Recibí ayuda de un gran profesor que me ofreció su ensayo antes de que lo publicara.</p>
<p>Libros en estantes de una biblioteca de EUA.</p>	<p>El ensayo era sobre “El cine ensayo”. El profesor Thomas Elsaesser.</p>

<p>VIDEO</p> <p>JORGE SALGADO a cuadro, panorámica de la Unidad de Posgrado de la FAD.</p> <p>Panorámica de la Unidad de Posgrado de la FAD</p> <p>JORGE SALGADO a cuadro, Unidad de Posgrado de la FAD, tránsito por el pasillo de una galería de arte, la sala es blanca con muchas líneas, fundido encadenado con el patio central de la Antigua Academia de San Carlos, termina con la escultura <i>Corona del Pedregal</i> de Mathias Goeritz.</p> <p>Toma interior de la Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario, pasillos, candelabros, gente subiendo y bajando.</p>	<p>AUDIO</p> <p>Regresé con gran tranquilidad y un alivio a la Universidad. Porque pude comprender que aquí lo tenía todo.</p> <p>Todo se fue dando poco a poco. Pude ver que la UNAM no tiene nada que envidiarle a ninguna otra universidad en el mundo y que sus profesores tienen un gran nivel académico y una práctica envidiable.</p> <p>VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p>Comprendí que la respuesta a mi proyecto la tenía en la misma universidad.</p> <p>Paciencia y perseverancia: eso es el aprendizaje del doctorado.</p> <p>Todo se dio con tiempo y dedicación.</p> <p>Con base en haber comprendido las características del ensayo me permitiré presentarte una primera categorización sobre el documental de ensayo. Ésta será la respuesta a la pregunta que he sostenido durante mi investigación en el doctorado.</p> <p>El documental de ensayo es un producto audiovisual con características particulares que requiere una reflexión y de metodologías de análisis y de teorías que lo aborden.</p> <p>Estas teorías lo que hacen es tratar de conectarlo con tradiciones literarias o artísticas previas. Mediante esta forma, nuestro tema se diferencia con el documental que graba y organiza el mundo.</p> <p>El documental de ensayo inventa, no sólo su tema y su forma, sino también su referente.</p> <p>Lo captura y lo organiza como el documental objetivo, de investigación o demostrativo.</p>
---	---

VIDEO	AUDIO
<p>Fundido encadenado de una escultura de Emiliano Zapata sentado en una banca, diversos ángulos y acercamiento a sus pies y manos mientras una mano los acaricia.</p>	<p>Lo muestra como el documental en primera persona, mezclado con el documental de corte poético.</p>
<p>JORGE SALGADO a cuadro en Punta sur, Isla mujeres, al fondo, el mar.</p>	<p>El documental de ensayo podría parecer una oda al ego del autor, un producto para sacar todo el material de archivo del documentalista, sin embargo, en esta investigación y al presentar este material, me convengo que es un acto interpretativo de un sujeto pensante, que se relaciona con el mundo a partir de un acto reflexivo interpretativo.</p>
<p>A cuadro doctor DIEGO ZAVALA SCHERER, investigador documentalista. (Entrevista).</p>	<p>Gracias a los especialistas el cine documental de ensayo se puede determinar de la siguiente forma.</p>
<p>Cambio de cuadro al doctor DIEGO ZAVALA SCHERER, investigador documentalista. (Entrevista).</p>	<p>Me parece que ensayo o el cine ensayo es un síntoma de este mundo en el que vivimos, en el que todo se está volviendo individual y el ensayo como el punto de vista de un realizador respecto del mundo que vive me parece como una constatación constante de eso que nos está mostrando que la gente está teniendo la necesidad de explicar cómo ven la realidad a la que se enfrentan y eso por sí mismo me parece ya suficiente justificación para decir que existe el documental ensayo y requiere una aproximación propia, autónoma, en vínculo o disonancia con las tradiciones previas.</p>
	<p>Para evitarte la rabia que me pasó a mí me voy a mojar, me voy a aventar a la piscina y si me preguntaran qué es documental ensayo, intentaré dar una definición, para mí el documental del ensayo es una película documental o si quieres un producto audiovisual documental, que hace un tratamiento creativo de la realidad con un punto de vista informado pero que lo que intenta es expresar la forma en la que el...</p>

VIDEO	AUDIO
<p data-bbox="224 821 850 884">A cuadro CARLOS MENDOZA, cineasta, documentalista. (Entrevista)</p> <p data-bbox="224 1388 850 1451">Cambio de cuadro, CARLOS MENDOZA, cineasta, documentalista. (Entrevista)</p>	<p data-bbox="878 254 1495 852">...realizador vive o entiende el mundo, por mundo me refiero a no por fuerza al mundo como planeta, sino al universo a la sociedad a la comunidad o a la realidad en la que habita y que el realizador a través de su voz o de su presencia va creando las relaciones entre su manera de ver las cosas, los eventos que filma de alguna manera es como una explicación o una explicitación de cuáles son las relaciones que él o ella establecen con el mundo y qué le interesa que la gente las entienda, por supuesto, las relaciones con la realidad pueden ser económicas, políticas, de relaciones interpersonales, religiosas, étnicas las que sean, pero lo que intenta, el realizador o la realizadora, es expresar su opinión sobre cómo se crean esas realidades de él o de ella con el mundo que le rodea.</p> <p data-bbox="878 873 1495 1472">Es desde luego uno de estos géneros, es el género digamos reflexivo por excelencia, un género que no se ocupa tanto de informar a cerca de un suceso o tema determinado, como de reflexionar en entorno a ese tema que se supone que ya es conocido por el espectador o por el lector, o que es parcialmente conocido, o sea no, no, la tarea del ensayista no es tanto decirle mira paso esto en tal fecha, sino que esto que tú ya sabes que pasó, merece las siguientes reflexiones de mi parte, de parte mía, las siguientes consideraciones, entonces es un, es un género fundamentalmente subjetivo, todos son subjetivos, pero este es digamos el más subjetivo, porque se basa en las opiniones en las reflexiones más menos libres de quien lo hace.</p> <p data-bbox="878 1493 1495 1619">Puede ser que lo asocie a cierta información, o sea que su información la base explícitamente a un dato duro, yo, como yo sé esto, a partir de este conocimiento yo hago la siguiente</p>

VIDEO	AUDIO
	<p>...reflexión, pero también puede tener una reflexión mucho más, mucho más libre, mucho más, subjetiva, sin justificar de dónde proviene la misma. Me parece que fue Ortega y Gasset quien definió al ensayo como, la ciencia sin la demostración, es decir yo elaboro una postura, fijo una postura y no tengo que demostrar que tenga razón, simplemente es mi postura frente a esto, claro, eso es en términos generales, ya sí tú dices un disparate y no lo sostienes bueno se cae no, puede ser un ensayo sólidamente construido o un ensayo mal hecho como hay todas las otras modalidades, hay expresiones afortunadas y muy desafortunadas.</p>
<p>A cuadro doctora LILIANA WEINBERG, ensayista, investigadora CIALC, UNAM.</p>	<p>Un ensayo documental es aquel capaz de suscitar en los espectadores un tipo de comunicación, y no sólo comunicación sino también que entremos en un circuito interpretativo, no solo yo soy receptora de datos o de informaciones, sino que entremos en un circuito interpretativo suscitando una experiencia compartida con el autor del documental que me da a leer sus ojos.</p>
<p>Cambio de cuadro doctora LILIANA WEINBERG, ensayista, investigadora CIALC, UNAM.</p>	<p>Por otra parte, que genere una experiencia estética también. ¿Estética en qué sentido? Alguien al hablar de ensayo dijo una cosa genial que es “el ensayo soluciona literariamente, estéticamente, contradicciones que en otro nivel no se puede solucionar”.</p> <p>Yo creo que del documental esperaba eso, que haya una solución estética de ciertas cuestiones críticas que la propia documentalidad no puede dar.</p>
<p>Cambio de cuadro doctora LILIANA WEINBERG, ensayista, investigadora CIALC, UNAM.</p>	<p>Yo creo que donde se suscite una experiencia fuerte, vital, con alcances éticos y estéticos para la comprensión del mundo. Ahí es donde estará el ensayo.</p>

VIDEO	AUDIO
<p data-bbox="224 275 850 338">Fragmento del video <i>I Am a Sex Addict</i> del director Caveh Zahedi, 2005.</p> <p data-bbox="224 695 850 793">A cuadro JORGE SALGADO, al fondo la Torre de Humanidades de la UNAM, el escenario gira a su alrededor.</p> <p data-bbox="224 982 781 1052">Fragmento del video <i>I Am a Sex Addict</i> del director Caveh Zahedi, 2005.</p> <p data-bbox="224 1465 834 1570">A cuadro JORGE SALGADO, detrás dan vueltas a su alrededor el edificio de rectoría de la UNAM y jardines aledaños.</p>	<p data-bbox="873 254 1377 285">VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE</p> <p data-bbox="873 310 1495 579">En este recorrido que el ensayista realiza, trabaja con lo explicativo, lo narrativo, lo lírico, pero lo importante es el hecho de querer compartir un mismo entender, es decir, el ensayo va firmado por quien quiere representar, no sólo al mundo, sino que quiere que el mundo comprenda su proceso interpretativo.</p> <p data-bbox="873 604 1495 705">El documental de ensayo es un síntoma de nuestra sociedad actual, todo se está volviendo individual.</p> <p data-bbox="873 730 1495 898">Es el punto de vista del realizador sobre su realidad social, es una constatación constante de eso que nos muestra, y que siente la necesidad de explicar cómo ve esa realidad a la que se enfrenta.</p> <p data-bbox="873 924 1495 993">No todo lo que se grabe en primera persona será documental de ensayo...</p> <p data-bbox="873 1018 1495 1087">...debe haber una propuesta de interpretación del mundo y sus realidades o sus relaciones.</p> <p data-bbox="873 1113 1495 1350">Un documental de ensayo demanda un complejo grado de manejo de las técnicas del cine documental para aprovechar sus recursos, para expresar lo que se busca decir. No sólo mostrar imágenes y estar presente en el documental garantiza que sea un documental de ensayo.</p> <p data-bbox="873 1375 1495 1476">Es sencillo, es un producto audiovisual en donde el autor muestra un tratamiento creativo de su realidad.</p> <p data-bbox="873 1501 1495 1602">El documental de ensayo es una obra que parte de una premisa, es decir, de una postura social y consciente que el realizador</p>

VIDEO	AUDIO
<p>Fragmento del video en blanco y negro <i>Magueyes</i> del director Rubén Gámez, 1962.</p>	<p>introduce, de una manera casi imperceptible, en el tema abordado y que encierra al documental completo.</p> <p>Tiene un concepto rector, es el eje que guiará temáticamente el estado de ánimo del documental.</p> <p>En el documental de ensayo, se cuenta una historia sobre hechos o situaciones individuales de manera reflexiva, se utilizan recursos retóricos, con la finalidad de representar una realidad de manera subjetiva.</p> <p>La historia se cuenta desde un punto de vista informado y puede tratarse de relaciones, interpersonales, sociales, económicas o políticas, que el realizador establece con el mundo.</p>
<p>Fragmento del video en blanco y negro <i>LBJ</i> del director Santiago Álvarez, 1968.</p>	<p>Le interesa que su público, mediante los argumentos y sentimientos mostrados, reflexione y logre una empatía al compartir el proceso por el cual ha llegado a esa reflexión.</p> <p>El documental de ensayo parece tener un desarrollo libre. En él se utilizan imágenes y sonidos que permiten elaborar un diálogo con el espectador, a quien se pretende hacer sentir como testigo de la historia narrada mediante la argumentación que se lleva a cabo en la pantalla.</p>
<p>Fragmento del video <i>Tequila</i> del director Rubén Gámez, 1991.</p> <p>JORGE SALGADO a cuadro, Punta sur, Isla mujeres, al fondo el mar.</p>	<p>El autor o realizador, abre sus sentimientos y los deja al espectador para que los acoja a su modo para lograr así el mayor de los deseos del documentalista de ensayo: “el conmover”.</p> <p>Existen diversas maneras de introducirlo, de determinarlo. Como si fuera una introspección personal, mediante sentimientos sencillos, universales, con los que el espectador podrá</p>

VIDEO	AUDIO
<p data-bbox="224 260 800 321">Fragmento del video <i>Sans Soleil</i> del director Chris Marker, 1983.</p> <p data-bbox="224 510 808 571">Fragmento del video <i>La Isla de las Flores</i> del director Jorge Furtado, 1989.</p> <p data-bbox="224 768 850 961">JORGE SALGADO a cuadro, al fondo el mar de Punta sur, Isla Mujeres, la lista en bronce de los desaparecidos de Ayotzinapa, el espacio escultórico de la UNAM, la escultura de una iguana acercamiento a las garras, una mano las acaricia.</p> <p data-bbox="224 1304 833 1434">Danzantes, fotógrafo tomando una fotografía a una joven vestida de blanco en la Antigua Academia de San Carlos, ángulo hacia la escultura de Policleto.</p> <p data-bbox="224 1507 786 1568">JORGE SALGADO a cuadro dentro de una escultura roja, espacio escultórico UNAM.</p>	<p data-bbox="878 254 1490 548">identificarse y lograr una reflexión, con un matiz casi musical en el ritmo, sobre lo que presenta para conjugarlo con la imagen, sin explicarla o recodificarla, simplemente diseccionándola, complementándola, para lograr así crear imágenes visuales sonoras que lleven a la argumentación por sí mismas, con la finalidad de generar una reflexión literaria, sonora y visual.</p> <p data-bbox="878 579 1490 678">Con esto comienza la reflexión para llegar a posicionarse como teoría por sí misma, la teoría del documental de ensayo.</p> <p data-bbox="878 709 1490 940">El documental de ensayo es una posibilidad más sobre cómo comunicar, hablar, ver y pensar mediante imágenes y sonidos. Nos hace creer que es una forma alterna de la escritura, el cine, un nuevo aporte al futuro hacia la producción de sentido, de significado; algo fuera del método científico.</p> <p data-bbox="878 972 1490 1102">Al estudiar los géneros de cine documental o modos de representación es necesario saber conscientemente cuáles son los elementos que conformarán al género.</p> <p data-bbox="878 1134 1490 1337">Se debe lograr una coherencia temática y teórica en los espectadores y en los creadores. No hacerlo, sería como negar que una sociedad necesite generar conocimiento, de la educación o la cultura que construye una sociedad, un país.</p> <p data-bbox="878 1369 1490 1572">Confío plenamente que la práctica de la investigación es parte de una sociedad que lucha incesantemente por permanecer erguida, por ser racionales, pensantes y que todo el aporte a este crecimiento es más que necesario, fundamental.</p> <p data-bbox="878 1604 1422 1635">Es lo que formará parte de la cultura de la</p>

<p>VIDEO</p> <p>A cuadro doctor ALFONSO PADILLA, investigador de la Universidad de Helsinki. (Entrevista)</p>	<p>AUDIO</p> <p>...sociedad misma a la que constantemente criticamos cuando no está construida según los cánones de cultivar el conocimiento sobre todas las cosas.</p> <p>Investigar sobre el arte es investigar sobre un aspecto muy importante de la sociedad y de la vida del ser humano, que es la parte de la vida espiritual, aquello que está más allá del pan nuestro de cada día.</p> <p>El arte es una necesidad de la sociedad, es una necesidad de cada ser humano y hasta hace poco se pensaba que el arte era un asunto exclusivo de los artistas que hagan sus cosas, sus cosas, y esto era casi concebido como un hobby, pero en verdad el arte es una profesión, es un campo donde también la sociedad aprende, el ser humano aprende, hay distintos aspectos de la sociedad que uno los aprende mejor, los aprende y los aprehende, mejor a través del arte.</p> <p>El arte también como lo demuestra la historia, el arte también ha tenido en muchos casos una visión futurista, digamos una visión sobre el futuro de la sociedad, sobre el futuro del desarrollo de la humanidad, entonces el arte es parte indispensable del bienestar del ser humano, del bienestar de la sociedad, es parte importante de lo que podemos llamar el mundo espiritual, el mundo de las emociones, el mundo del placer, del goce estético y por tanto el arte tiene que tener y tiene un espacio importante en la vida diaria nuestra.</p> <p>Entonces investigar sobre el arte significa profundizar, si esto lo hace también los artistas, es la reflexión, la auto-reflexión de lo que es el quehacer artístico y de cómo esto finalmente redundará en bienestar para la sociedad.</p>
---	--

VIDEO

A cuadro JORGE SALGADO en los jardines de la UNAM, se ve el edificio de rectoría y la frase en letras 3D "#Hecho En CU".

AUDIO

VOZ OFF JORGE SALGADO PONCE

Me siento con la necesidad de mostrar lo investigado, lo compartido por otros autores, para que en un futuro muy próximo esta parte del documental esté claramente identificada y permitir a otros investigadores, autores o realizadores referenciarse a este trabajo como la génesis del mismo conocimiento, del género del documental de ensayo.

FIN

CONCLUSIONES

El origen de esta investigación tuvo como premisa el estudio del documental y la propuesta de una primera categorización del documental de ensayo, las características para la realización, se estudiaron y se enriquecieron principalmente a través de diversas entrevistas a ensayistas formales, estudiosos del género de ensayo literario, teóricos del documental y realizadores que utilizan el documental de ensayo como propuesta creativa.

Se resolvió una gran duda sobre el género documental de ensayo, al llenar el vacío que existe con la relación entre el modo de representación o género del ensayo documental, para poder entender su conformación, con la finalidad de que su práctica sea claramente categorizada, desde sus orígenes por aquellos que practiquen el género, como realizadores, así como, una herramienta para los estudiosos de la teoría de cine, al contar con una clara idea sobre el término documental de ensayo.

La práctica del género documental de ensayo en la historia del cine documental, no es novedosa como modo de representación, desde la década de los 20, específicamente con *Ballet Mécanique* de Fernand Léger en Francia, se tiene registro como una propuesta que entra dentro de las características sobre el estudio del documental de ensayo.

Es importante señalar que el aporte sustancial de la investigación radica en tener una claridad del género documental de ensayo, para que no se utilice más el término como un repositorio de trabajos experimentales, autorales sin una línea específica creativa o una mezcla de modos de representación, incluso de trabajos que tienden a presentarse por el autor, estar en primera persona o con una tendencia subjetiva.

El problema radicaba específicamente en la teoría, al no encontrar dentro de los estudios de cine documental investigaciones que presentaran claramente las características para nombrar a un documental de ensayo, con la finalidad de tener una categorización que ayudará a futuros investigadores y creadores.

El término ensayo estaba claramente determinado y delimitado en la práctica literaria, sin embargo, al momento de trasladarlo a la práctica al documental, no se tuvo la seriedad en la clasificación para lograr una convención sobre el género documental de ensayo, esto seguramente porque no había un interés formal teórico y práctico sobre el tema hasta la presentación de esta investigación.

Hay que tener en cuenta que la creación documental se da con el conocimiento consciente de las herramientas audio visuales, además de las literarias que darán al realizador un lugar especial, debido al conocimiento en las áreas argumentativas literarias y audiovisuales conocidas generalmente como narración cinematográfica.

La hipótesis que guio la investigación, fue si el documental como un medio visual y de expresión artística y social, se puede utilizar para trasladar la práctica del ensayo como se ha desarrollado en el campo de la literatura, al practicarlo y presentarlo en un trabajo práctico, titulado *Imago Immersio*. Esta hipótesis fue fructífera para la investigación, se comprobó mediante el uso teórico y práctico que la realización del documental de ensayo, al estar claramente identificado por su estructura teórica y creativa, es una herramienta en la práctica documental, que ayudará a tomar al ensayo documental seriamente como parte del conocimiento académico y científico, con la finalidad de que sea identificado en un futuro como una práctica en las ciencias sociales generadora de conocimiento social y artístico y estético.

El documental *Imago Immersio* presentado, logró implementar en la práctica primeramente las recomendaciones teóricas que presentan Nichols, Mendoza y Plantinga principalmente, seguido de las posturas de ensayistas y estudiosos del ensayo literario como Weinberg, Garzón, Giraldo, Gomes y las aportaciones de Zavala Scherer y Gajá, como realizadores en documental. En un principio, en el proyecto documental hay un abanico de posibilidades, al tener la posibilidad de incluir diversas imágenes que podrían ser utilizadas para la narración audiovisual. Como una gran guía, las recomendaciones sobre el uso de la retórica propuestas por Mendoza fueron la solución para dejar de almacenar imágenes. En el primer proceso de creación del guion del documental se logró descartar material realizado, pero al mismo tiempo se formalizó la estructura, los apartados, el estilo presentado, que poco a poco pasó de imágenes creadas por mí, a estar incluido dentro de las mismas con la finalidad de enfatizar el proceso autoral y subjetivo que caracteriza al género. Para lograr el corte final presentado hubo un intenso trabajo de edición y post producción. El principal problema como normalmente sucede en los trabajos documentales fue el dejar fuera del proyecto a un gran número de material creado en un principio, con la finalidad de que fuera incluido en el documental.

El problema reside simplemente en que teóricamente las imágenes realizadas pueden formar parte del proyecto al momento de su realización son importantes sustanciales y al insertarlas dentro del discurso o narración audio visual, no concuerdan con el resto, o son demasiado ambiguas en su propuesta. El resultado se podrá observar en un futuro próximo cuando el documental se coloque *on line* y pueda tener un público, que ayudará a poder medir los alcances del trabajo presentado.

Las líneas de investigación y análisis que quedan abiertas a partir de este trabajo son principalmente las siguientes: el género ensayo documental se podrá colocar dentro de los estudios de cine documental y teoría de cine conforme se le dé la seriedad a la creación y presentación, nuevos estudios teóricos. Por su parte, los argumentos esgrimidos a favor de definir y tipificar el documental y de continuar la relación entre teoría y práctica de este tipo de cine, –planteados por dos de los autores más reconocidos y referenciados en relación con las definiciones y tipologías del documental–, permiten justificar la necesidad de caracterizar un tipo específico de documental que además no fue incluido como una clase por los autores anteriores: el documental de ensayo.

Lista de Referencias

Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma." En *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ed. Ariel, 1962.

Aitken, Ian. *Documentary Film*. Vol. I. Nueva York: Routledge, 2012. 440 p.

_____. *Documentary Film*. Vol. III. Nueva York: Routledge, 2012. 357 p.

Álvarez, Marta, Hanna Hatzmann e Inmaculada Sánchez. *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. España: Vervuert, 2015. 336 p.

Anderson, Carolyn y Thomas W. Benson. *Documentary Dilemmas: Frederick Wiseman's Titicut Follies*. Carbondale: Southern Illinois University, 1991. 227 p.

Aristóteles. *El arte poética*. México: Espasa Calpe, 1995. 144 p.

Aufderheide, Patricia. *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Gran Bretaña: Oxford University Press, 2007. 117 p.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1996. 329 p.

Aumont, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990. 311 p.

Baldonado Arribas, Eugenio Iván. "Santiago Álvarez: el documental de urgencia." Tesis para obtener grado de Master en documentación Audiovisual, 2012. Último acceso el 7 de marzo de 2017. <https://eldocumentalistaaudiovisual.files.wordpress.com/2013/03/tfm-santiago-c3a1lvarez-600dpi.pdf>

Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2006. 384 p.

Barnouw, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996. 358 p.

_____. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press, 1976.

Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film, a Critical History*. Nueva York: E.P. Dutton & Co., INC, 1973. 332 p.

Bazin, André. *Qué es el cine*. España: Rialp, 2006. 395 p.

Bercini, Reyes. *El cine y la estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2013. 175 p.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1995.

Bernard, Sheila Curran. *Documentary Storytelling*. 1st ed. Burlington: Focal Press, 2003. 297 p.

_____. *Documentary Storytelling*. 2nd ed. Burlington: Focal Press, 2007. 379 p.

Block, Bruce. *The Visual Story, Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media*. Oxford: Focal Press, 2008. 297 p.

Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. 508 p.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. 364 p.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 411 p.

Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004. 101 p.

Burton, Julianne. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1990.

Capdevila, Pol. "El documental de objetivación. Realismo, estética y temporalidad." *Communication & Society* 28, no. 4 (2015): 67–85.

Carrière, Jean-Claude. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1997. 172 p.

Casas, Armando, et al. *Los (con) fines del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010. 308 p.

Castaño, José Ángel. "La Isla de las Flores: de tomates, cerdos y seres humanos." *Angelus Novus. Edublog de Filosofía*, 18 de febrero de 2009, último acceso el 3 de abril de 2017, <http://jacgmur.blogspot.mx/2009/02/la-isla-de-las-flores.html>

Català, Josep Maria. *El cine de pensamiento*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014. 326 p.

_____. "Film-ensayo y vanguardia." En: *Documental y vanguardia*, editado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, pp. 109–158. Barcelona: Cátedra, signo e imagen, 2005.

Chapman, Jane L. *Documentary in Practice: Filmmakers and Production Choices*. Manchester: Polity Press, 2009. 201 p.

_____. *Issues in Contemporary Documentary*. Manchester: Polity Press, 2007. 166 p.

Cock Peláez, Alejandro. “Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad.” Tesis para obtener el grado de doctor en comunicación audiovisual, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*. Nueva York: Oxford University Press, 2011. 237 p.

Cowie, Elizabeth. *Recording Reality, Desiring the Real*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011. 217 p.

Crane, Ronald S. *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*. Boston: University of Toronto Press, 1953.

“Cuates de Australia: ‘El documental es una aventura.’” *Vértigo Político*, 2017. Último acceso el 20 de enero de 2019. <http://www.vertigopolitico.com/articulo/5250/Cuates-de-Australia-El-documental-es-una-aventura>

Cuello, Verónica. “Ensayo sobre el ensayo audiovisual.” En *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Vol. 6, pp. 13–34. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, 2011.

Curiel de Icaza, Claudia y Abel Muñoz Hénonin. *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: Documental*. México: Cineteca Nacional, 2014. 156 p.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 2009. 317 p.

Di Tella, Andrés. *Cine documental y archivo personal*. Argentina: Siglo XXI, 2006. 171 p.

De Lara Rangel, María del Carmen. “Educar en la expresión, en la mirada.” *Documental a debate*, no. 36 (nov–feb 2015): 25–28.

Del Rivera Herrera, Antonio, y Lucía del Carmen Sánchez Villanueva. “Autoetnografías: miradas antropológicas del cine.” *Estudios Cinematográficos 36 Documental a Debate* (2010): 54–63.

- Dufuur, Luís. "Tendencias actuales del cine documental." *FRAME 6 Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual* (febrero 2010): 312–349.
- Egri, Lajos. *El arte de la escritura dramática*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI, 1997. 200 p.
- Ellis, John. *Documentary, Witness and Self-Revelation*. New York: Routledge, 2012. 171 p.
- Elsaesser, Thomas. "El cine ensayo: ¿Desde el Festival de Cine favorito hasta la forma de mercancía flexible?" Ponencia impartida durante el evento *Conference World Cinema and the Essay Film*, Universidad de Reading, Reino Unido, del 30 de abril al 2 de mayo de 2015. Borrador de ponencia facilitado por Elsaesser a Salgado en 2015.
- Espinosa, Patricia. "La ironía y el horror." *La Fuga 10*, (2009): 1. Último acceso 11 de noviembre de 2018, <http://2016.lafuga.cl/la-ironia-y-el-horror/365>.
- Feldman, Simón. *Guion argumental, guion documental*. Barcelona: Gedisa, 1993. 171 p.
- Fernández, Federico y José Martínez. *La dirección de producción para cine y televisión*. Barcelona: Paidós, 1994. 169 p.
- Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011. 160 p.
- Friedman, Jeffrey, Robert Epstein y Sharon Wood. *The Art of Nonfiction Movie Making*. Santa Barbara: Praeger, 2012. 239 p.
- Gaudreault, André y François Jost. 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. 172, p.
- García Martínez, Alberto Nahum. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual." *Comunicación y Sociedad* 19, no. 2 (2006): 75–105.
- Gifreu Castells, Arnau. "El documental interactivo como nuevo género audiovisual." Tesis para obtener el grado de Doctor en Comunicación, Universitat de Pompeu Fabra, 2013.
- Gómez-Martínez, José Luis. "El ensayo de la identidad iberoamericana." Creado en 2015. Último acceso el 4 de noviembre de 2018. <https://www.ensayistas.org/identidad/>

_____. *Teoría del ensayo*. 2ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Grierson, John. "Postulados del documental." *Revista Cuadernos de Cine Documental* 1, no. 6 (2012): 66–81. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i6.3994>.

Guzmán, Patricio. *El guion en el cine documental*. Creado en 1997. Último acceso el 10 de julio de 2018. [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental)

Keith, Barry y Jeannette Sloniowski. *Documenting the Documentary*. Detroit: Wayne University Press, 2014. 530 p.

Larson, Samuel. *Pensar el sonido*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012. 273 p.

León, Bienvenido. *El documental de divulgación científica*. Barcelona: Paidós, 1999. 190 p.

Lebow, Alisa. *The Cinema of Me*. Nueva York: Wallflower Press, 2012. 273 p.

Lee-Wright, Peter. *The Documentary Handbook*. Nueva York: Routledge, 2010. 422 p.

Levin, G. Roy. *Documentary Explorations*. Nueva York: Doubleday & Company, 1971. 420 p.

Lovell, Alan y Jim Hillier. *Studies in Documentary*. Nueva York: The Viking Press, 1972.

Luke, Dormehl. *A Journey through Documentary Film*. Gran Bretaña: Kamera Books, 2012.

Macdonald, Kevin y Mark Cousins. *Imagining Reality*. Londres: Faber and Faber, 1996. 400 p.

McCreadie, Marsha. *Documentary Superstars*. Nueva York: Allworth Press, 2008. 243 p.

Malcolm, Derek. "Santiago Álvarez: LBJ." *The Guardian*, junio 1999: 1. Último acceso el 3 de abril de 2017. <https://www.theguardian.com/film/1999/jun/17/derekmalcolmscenturyoffilm.derekmalcolm>

Malevinsky, Moses L. *The Science of Playwriting*. Nueva York: Brentano's, 1925.

Marchán, Simón (Comp.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006. 271 p.

Marcus, Daniel y Selmin Kara. *Contemporary Documentary*. Nueva York: Routledge, 2016. 204 p.

Martínez Zárate, Pablo. "Rubén Gámez: ideas hacia un cine mexicano." *Letras Libres*, 16 de febrero 2015. Último acceso el 7 de marzo de 2017.
<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ruben-gamez-ideas-hacia-un-cine-mexicano>

Mascelli, Joseph V. *Las cinco claves de la cinematografía. Técnicas para la realización fílmica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012.

Massanet, Adrián. "Cortometraje documental: 'La Isla de las Flores', sencillamente imprescindible." *Blog de Cine*, 16 de julio 2011. Último acceso el 7 de marzo de 2017.
<https://www.blogdecine.com/cortometrajes/cortometraje-documental-la-isla-de-las-flores-sencillamente-imprescindible>

Mendoza, Carlos, et al. *Documental. Cuadernos de estudios cinematográficos*. Núm. 8. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2014. 140 p.

Mendoza, Carlos. *El guion para cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. 263 p.

_____. *La invención de la verdad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008. 237 p.

_____. *El ojo con memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999. 113 p.

Nichols, Bill. *Blurred Boundaries. Question of Meaning in Contemporary Culture*. Indianápolis: Indiana University Press, 1994.

_____. *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

_____. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1991.

Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009. 525 p.

Ortega, María Luisa. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación." En: *Documental y vanguardia*, editado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, pp. 185–217. Barcelona: Cátedra, signo e imagen, 2005.

Palacio, Manuel. "El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo." En: *Documental y vanguardia*, editado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, pp. 161–184. Barcelona: Cátedra, signo e imagen, 2005.

Paladino, Diana. *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Argentina: EDUTREF, 2014. 146 p.

Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Barcelona: Paidós, 2014. 281 p.

Plantinga, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. 308 p.

Provitina, Gustavo. *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: Colección Biblioteca de la Mirada, La Marca Editora, 2014. 180 p.

Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Traducido por M. Luisa de Diego Morejón, 3a. ed. Madrid: Instituto oficial de radio y televisión. RTVE, 2003. 302 p.

_____. *Tratado de dirección de documentales*. 4a. ed. Barcelona: Editorial Omega, 2007. 659 p.

Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. 286 p.

_____. *Theorizing Documentary*. Nueva York: Routledge, 2000.

Rosenthal, Alan. *The Documentary Conscience*. Berkeley: Universidad de California Press, 1980. 436 p.

_____. *New Challenges for Documentary*. Berkeley: Universidad de California Press, 1988. 615 p.

Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997. 173 p.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

Salgado Ponce, Jorge Eduardo. "Imágenes de la fe, la creación del mito en el ritual de la Santa Muerte del México contemporáneo. Ensayo fotográfico: Alfarería 12." Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Sánchez, Rafael. *Montaje cinematográfico arte de movimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012. 342 p.

Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp, 2005. 260 p.

Schoen, Steven William. "The Rhetoric of Evidence in Recent Documentary Film and Video." PhD dissertation, University of South Florida, 2012.
<http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5595&context=etd>

Smaill, Belinda. *The Documentary, Politics, Emotion, and Culture*. Gran Bretaña: Palgrave Macmillan, 2010. 221 p.

Stam, Robert, et al. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1992. 271 p.

Stam, Robert. *Teorías del cine, una introducción*. Trad. Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2014. 127 p.

Steyerl, Hito. "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto." Trad. Marta Malo de Molina, en página oficial del Instituto europeo para políticas culturales progresivas), 2010. Último acceso el 10 de octubre de 2017.
<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee (Coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.

Tapia, Alejandro. "La argumentación en la pantalla: la retórica del cine documental." *Documental a debate* 36, Revista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (2015): 14–20. Último acceso el 3 de septiembre de 2018.
http://www.academia.edu/10377001/Autoetnograf%C3%ADas_miradas_antropol%C3%B3gicas_del_cine

Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Tirard, Laurent. *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona: Paidós, 2001. 221 p.

Truby, John. *Anatomía del guion*. Madrid: Alba, 2014.

Tubau, Daniel. *Las paradojas del guionista*. Madrid: Alba, 2010. 390 p.

Vaca, Luis. *F.I.L.M.E.* 27 de marzo de 2014. Último acceso el 7 de marzo de 2017.
http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1081

Valdés Peña, José Antonio. “Se Llamaba: Rubén Gámez (1938–202).” *Cinembargo se mueve*, 18 de julio de 2011. Último acceso el 7 de marzo de 2017.
<http://www.revistacinefagia.com/2003/08/se-llamaba-ruben-gamez-1928-2002/>

Valencia, Adán. “Magüeyes de Rubén Gámez.” *Haciendas, el pulque y el Sr. Magüey*, 17 de mayo de 2014. Último acceso el 7 de marzo de 2017.
<http://haciendaspulqueymaguey.blogspot.mx/2014/05/magueyes-de-ruben-gamez-1962.html>

Vargas, Ileana. “La entrevista en la investigación cualitativa: Nuevas tendencias y retos.” *Revista Calidad en la Educación Superior* 3, no. 1, Universidad Nacional de Educación a Distancia (mayo 2012): 119–139. Último acceso el 20 de enero de 2019.
http://biblioteca.icap.ac.cr/BLIVI/COLECCION_UNPAN/BOL_DICIEMBRE_2013_69/UNED/2012/investigacion_cualitativa.pdf

Vaughan, Dai. *For Documentary, Twelve Essays*. Berkeley: University of California Press, 1999. 215 p.

Villafañe, Justo y Norberto Mínguez. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996. 342 p.

Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.

Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma non troppo, 2002. 275 p.

Ward, Paul. *Documentary, The Margins of Reality*. Gran Bretaña: Wallflower Press, 2005. 115 p.

Waugh, Thomas. *The Right to Play Oneself*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. 313 p.

Weinberg, Liliana. "La generación del desencanto." *Red ensayo, ensayo: crítica y poética* 2, junio de 2014, pp. 1–29. Último acceso el 20 de enero de 2019.
http://redensayo.org/wp-content/uploads/2016/03/ensayocr_cyp2c.pdf

_____. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2009.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

_____, ed. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. España: Gob. de Navarra, 2007.

Wilson, George M. *Seeing Fictions in Film*. Reino Unido: Oxford University Press, 2013. 220 p.

Xcéntric de CCCB, 2007. Último acceso el 7 de marzo de 2017.
http://www.cccb.org/xcentric/es/sessio-santiago_alvarez_revoluciones_del_montaje-219653

Yohn, María Del Rincón. "Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones." *Cine Documental* 11, (2015): 29–51.

Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. 365 p.

Zavala Alvarado, Lauro. "Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo." *Miguel Hernández Communicational Journal*, no. 8, Universidad Miguel Hernández (2017): 51–84.

Zemon, Natalie. *Esclavos en la pantalla: Filme y visión histórica*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012. 191 p.

Obras cinematográficas

Achbar, Mark, y Jennifer Abbott, Dir. Joel Bakan, Guion. *The Corporation*. 2003.

Álvarez, Santiago, Dir. *LBJ*. 1968. Última consulta el 7 de marzo de 2017.
<https://vimeo.com/channels/santiagoalvarez/33199077>

Flaherty, Robert, Dir. *Nanook of the North*. 1922.

Furtado, Jorge, Dir. *La Isla de las Flores*. 1989. Última consulta el 7 de marzo de 2017.
<https://www.blogdecine.com/cortometrajes/cortometraje-documental-la-isla-de-las-flores-sencillamente-imprescindible>.

Gajá, Lucía, Dir. *Batallas íntimas*. 2017.

_____. *Mi vida dentro*. IMCINE/Ultra Films.

Gámez, Rubén, Dir. *Magueyes*. 1962. Última consulta el 7 de marzo de 2017.
<http://haciendaspulqueymaguey.blogspot.com/2014/05/magueyes-de-ruben-gamez-1962.html>

González, Everardo. *Cuates de Australia*. 2011.

Guggenheim, Davis, Dir. *Una verdad incómoda*. 2006.

Padilha, José y Felipe Lacerda, Dir. *Ônibus 174*. 2002.

Romero, Cristian, Dir. *Lluvia*. Argentina, 2010.

Zahedi, Caveh, Dir. *I Am a Sex Addict*. 2005.